

EL FUSILERO DE LAS ESTRELLAS

JUAN VILLORO



LA RÁFAGA DE HUMO

Ningún escritor ha sido tan consecuente con sus barbas como don Ramón María del Valle-Inclán. Su semblante y sus destellos en las tertulias lo confirmaron como un original de tiempo completo, de pasiones atávicas o futuristas —juventud de aristócrata, vejez de revolucionario—, ajeno a las vulgaridades del presente. La espléndida biografía de Ramón Gómez de la Serna lo retrata como una greguería ambulante, surtidor de ingenios, “mago sin ganas”, una leyenda muchas veces superior a su obra. Según Alfonso Reyes bastaba verlo para sentir deseos de dibujar su silueta: barbas de chivo profético, anteojos a lo Quevedo, manquedad cervantina.

En su papel de mitógrafo, Gómez de la Serna encuentra una misteriosa ecuación entre los pelos y la vida de su personaje: “hasta hubo una teoría absurda y destellante, según la cual, si se hubiese tajado de golpe y por sorpresa la barba de don Ramón, le hubiera brotado de golpe el brazo que le faltaba”.

Si Gómez de la Serna se apropia con eléctrico entusiasmo de su protagonista, Benavente lo considera un tímido emboscado, que asume la teatralidad como un consuelo, a la manera de “quien canta para olvidar penas”. Unamuno, por su parte, logra una biografía sintética del introvertido escénico: “Vivió, esto es, se hizo, en escena. Su vida más que sueño fue farándula. El hizo de todo muy seriamente una gran farsa”.

En una conversación con Guillermo Saavedra, el escritor argentino César Aira se refiere al mito literario que domina nuestro fin de milenio, el del escritor *gentleman*, profesional, que no confunde los libros con su persona y desdeña el carisma como prolongación de la obra. Los raros que entusiasmaron a Darío, y los afebrados excéntricos del tipo de Raymond Roussel o Ronald Firbank, pertenecen a la raza perdedora en la historia literaria. De acuerdo con Aira, esto nos priva de opciones creativas, circenses. “El gran maestro debería haber sido Gombrowicz; él siempre aparece como el payaso, el loco”.

El mismo siglo que descrece de lo nuevo empezó abismado en las vanguardias, la improvisación, los ruidosos experimentos. En esa madrugada de búsqueda,

la lengua española ofreció un frecuente teatro del disparate, baste pensar en los fabulosos *happenings* con animales: Gómez de la Serna recita desde el lomo de un elefante, Moro pasea con su tortuga, Valle-Inclán se queja de que no le permitan subir al tranvía con dos leones.

En artes plásticas la figura del Gran Fantoche —la construcción de una personalidad deliberadamente engañosa— aún fue posible en Dalí o Warhol. En literatura hay que volver a la antigüedad de la “bohemia” para dar con quienes hicieron del descaro una estética y de la gestualidad una estrategia. Entre ellos el campeón absoluto es Valle-Inclán.

Salvo nacer y morir (1866–1935) todo lo hizo muchas veces y en forma peculiar, tuvo su primer sombrero de copa a los dieciséis y su primera barba a los diecisiete, escribía a gran velocidad en camas anchas, apenas comía (no es raro que en Montevideo dictara una conferencia sobre el ayuno); fue capaz de determinar el año en que se inventó la melancolía, soportaba los días porque tenían noche (declamaba de madrugada en la plaza de Oriente para despertar al rey); cuando iba al teatro se sentaba en su palco con autoridad de verdugo (en el estreno de *El hijo del diablo* de Joaquín Montaner, dijo a un policía: “arreste a los que aplauden”), sus lances al aire libre incluyeron locomotoras (detuvo un tren tendiéndose en la vía), personaje exclusivísimo, nunca sacó su cédula personal y asumió su primer cargo a los 68 años: dirigir la Academia Española en Roma, donde disfrazó al jardinero de pájaro para que no lo distrajera en sus meditaciones.

El momento estelar de su vida fue la pérdida del brazo. Las versiones de la amputación podrían integrar un *Rashomón* de quirófano. Gómez de la Serna ofrece varias de su cosecha, algunas más creíbles que la auténtica: “dijo que lo amputasen pero sin cloroformizarle, y hasta hay quien dice que se cortó parte de la barba para ver bien la operación añadiendo con mayor exageración que hubo que rectificar y cortarle por más arriba, ¡presenciando también don Ramón el segundo corte operatorio fumándose un puro!”.

Los diarios ambicionaban anécdotas sobre el genio de la barba de humo y esto originó una auténtica industria del apócrifo, las “chuletas de Valle-Inclán” que

el agraviado soportaba con benevolencia. Muy consciente de su fama, escribió estos versos testamentarios:

Le dejo al tabernero de la esquina
para adornar su puerta mi laurel.
Mis palmas al balcón de una vecina,
a una máscara loca mi oropel.
Para ti mi cadáver, reportero.

No es casual que el personaje que vivió para repercutir concibiera su autopsia como última oportunidad de ser noticia.

EL TRÓPICO, IDA Y VUELTA

Los viajes a Latinoamérica sacaron lustre a una biografía perfeccionada por el capricho: Valle-Inclán llegó a México "porque se escribe con x".

Con Albert Einstein y Bertrand Russell, don Ramón comparte la vejez carismática, resulta casi una extravagancia imaginarlo joven. En su primera estancia en México (abril de 1892-marzo de 1893) tenía 25 años, la etapa improbable en que carecía de rostro canónico, era un estudiante gallego, adicto a los románticos y al modernismo, que pagaba el viaje con el dinero que sus padres le dieron para recibirse de abogado. La fuga le reveló su genuina vocación: "México me abrió los ojos y me hizo poeta". Aquí inició su prolífica carrera de periodista, escribió sobre astilleros, el arte de las castañuelas, un encuentro con Zorrilla en el tranvía, el teatro madrileño (en sus estampas españolas es frecuente la palabra *saudade*).

También en México debutó como polemista, con anacrónica congruencia, quiso pasar de la discusión al duelo y visitó la redacción de un periódico para retar a un gacetillero que había ultrajado el honor español.

De ese primer viaje conservó anécdotas para las tertulias y temas que recicló en diversas obras (el poema "La tienda del herbolario", el personaje de Chole en su *Sonata de estío*).

El joven Valle-Inclán inventó a su *alter-ego*, el Marqués de Bradomín, para visitar jardines con nenúfares y palacios de pálidas princesas; los recuerdos de México engalanan sus tenues alcobas con brillos de flores raras.

El segundo viaje ocurre 28 años después. Valle ha abandonado el princesismo, se declara admirador de la aurora bolchevique y cree en las posibilidades estéticas del caos (más que socialista es anarquista). Su retorno es el de un prócer. La colonia española trata con progresivo repudio al gallego que participa en las fiestas del centenario de la Independencia, elogia la Revolución mexicana y pone en entredicho las propiedades de los extranjeros. En una curiosa mezcla de poesía, dia-

triba y *marketing*, los almacenes *La Alfonsina* difunden el soneto "La Enamorada":

¿Con qué sueña la bella enamorada,
fijos los ojos en la lejanía,
en el balcón romántico apoyada,
bajo su manto de melancolía?

¿Pensará en el poeta de rizada
melena, en la gallarda galanía
del caballero que quebró su espada
por no herir el galán a quien quería?

¿Pensará en la figura romanesca
de don Ramón del Valle-Inclán, en gresca
con los terratenientes? Colombina

no fija su pasión en estas cosas
sino en comprar las telas más hermosas
que acaban de llegar a "La Alfonsina".

La propaganda se publica en la revista *Castillos y Leones* en octubre de 1921; ese mismo mes el escritor recibe el apoyo del Partido Agrarista. Se ha convertido en una figura pública que departe con el presidente manco Álvaro Obregón. Daniel Cosío Villegas recupera el encuentro en sus *Memorias*: "Obregón lo recibió con gran afabilidad tendiéndole su mano única, y don Ramón hizo lo propio con la suya, sólo que quitándose antes el sombrero. Don Ramón hizo un ligero parpadeo de disgusto al ver que el presidente conservaba puesto el suyo. Obregón lo advirtió como de rayo, y en seguida le explicó: 'Aún los mancos tenemos técnicas distintas'".

Acaso por ser el tímido con disfraz que intuyó Benavente, o por compartir la épica compensatoria del pacífico Borges, don Ramón admiraba las mitologías guerreras, inventó un combate para enaltecer la mancuada de su Marqués de Bradomín, y al ser detenido por alborotar durante el estreno de la zarzuela *La temprana* se declaró Mayor General de Caballería del Ejército Mexicano.

Seguramente el general Obregón lo impresionó como manco legítimo, es decir, de guerra, pero el caudillo sonorensé quiso presentarse como autor y le regaló sus *Ocho mil kilómetros de campaña*, un título de una literalidad ajena al escritor gallego pero que podría definir sus largas marchas por las tertulias.

La biografía de Gómez de la Serna insiste en la solemne pobreza de su personaje, sin embargo, en el segundo viaje mexicano abundan los desplantes faraónicos; Valle es invitado de honor en corridas de toros, torneos de poesía y oratoria, la fiesta floral de la diosa Xochiquetzal, un banquete donde canta la soprano Fanny Anitúa. Toda escena es fastuosa: en compañía de

Diego Rivera, el Dr. Atl y Pedro Henríquez Ureña, sube a un vagón especial a Guadalajara, llegan con retraso pero son recibidos por el entusiasta estruendo de la Banda de Gendarmería.

La estancia de 1921 le proporciona el material definitivo para *Tirano Banderas*, la novela que publicará cinco años después. Son muchos los ingredientes que toma de México; dictó una conferencia en el salón "El Generalito", de la Escuela Nacional Preparatoria, y seguramente recordó el nombre al llamar a su protagonista "generalito Banderas"; el porfirismo le brindó a los "científicos", y el México post-revolucionario, la ambigua figura del coronel-licenciado, a medio camino entre las armas y la burocracia; en la escena de la cárcel incluyó a Chucho el Roto; su trato con José Vasconcelos acaso le inspiró a Don Roque, "varón de muy variadas y desconcertantes lecturas, que por el sendero teosófico lindaban con la cábala, el ocultismo y la filosofía alejandrina. [...] Su predicación revolucionaria tenía una luz de sendero matinal y sagrado", y transformó al Dr. Atl en el Dr. Atle.

Para el autor de *Tirano Banderas* México es un país de colores subidos, la patria sin medida donde el general Sóstenes Rocha bebe aguardiente con pólvora y los sepelios provocan carcajadas. En el horno americano todo fruto y toda conducta son extremos: los hombres que comen el dulce incendio del mamey están dispuestos al cuartelazo.

Obviamente hay mucho de exotismo en su visión de los trópicos; sin embargo, la obra entera de Valle-Inclán participa del artificio el uso sistemático de la sinrazón, la deformación pánica de lo cotidiano. En cualquiera de sus episodios, el lenguaje valleincliniano es juego, alarde, y su obra de conjunto, una estética sobre la imposibilidad del lenguaje llano.

Aunque con frecuencia se nutran de localismos, los territorios valleinclinianos (Galicia, el trópico, Madrid) están filtrados por el estilo, enriquecidos por veladuras que los separan tanto del retrato telúrico, naturalista, como del fervor botánico, el entusiasmo del Tercer Día en que suelen incurrir las plumas del realismo mágico.

En Valle el color local es una operación poética; al pasar por un arrabal donde los gatos comían cabezas de sardinas, exclama: "jesta calle huele a bandera española". La noche madrileña se desgaña en símbolo.

La pretensión de ser "fidedigno" resulta absurda para Valle; en su *Sonata de primavera* ubica una escena en Italia y como no conoce el país recrea un episodio de las *Memorias* de Casanova: el entorno es una ilusión literaria.

Hay mucho de España en *Tirano Banderas*, pero también algo de Tierra Caliente en la trilogía de la guerra carlista (*El resplandor de la hoguera* ofrece una insuperable imagen del calor: los perros "rabian de sed en los soles de agosto").

DEL PERSONAJE AL ESPERPENTO

Se ha escrito mucho sobre el tránsito de las *Sonatas* (1902-1905) dominadas por el impulso modernista, al esperpentismo de *Tirano Banderas* (1926), con una escala intermedia en las *Comedias bárbaras* (1908). El joven Valle-Inclán confía en la belleza intrínseca de las palabras y observa el mundo con la elegante frialdad del dandy. Los destinos interesantes le parecen atributo del linaje: "cuando más lejana es la ascendencia hay más espacio ganado al porvenir", escribe en *La lámpara maravillosa*. El pueblo —el "vulgo municipal y espeso", como lo llama Darío en un poema dedicado a Valle— se comporta con pasividad bovina. En *Flor de santidad* los desposeídos besan "la mano que todo aquello les ofrecía para que hubiese siempre caridad sobre la tierra". En las *Sonatas* la oposición al presente comparte "la íntima tristeza reaccionaria" de López Velarde, pero le agrega un acento de radical extravagancia; más que nostálgico, Valle-Inclán es un desfasado, un provocador hacia atrás.

Sus cambios estéticos no sólo se explican por una inmersión en la España bárbara, las noches de arrabal y lupanar repudiadas en los años en que estuvo empujadas, de acuerdo con José Fernández Montesinos, el esperpentismo no debe ser visto como una vuelta a la vida orillera y pobre, sino como una nueva evasión.

Valle narró mil veces su principal descubrimiento estético en el callejón del Gato de Madrid había dos espejos, uno cóncavo y otro convexo, que deformaban a los paseantes. Allí nació la idea de concebir personajes como reflejos casi informes: buscar, no la esencia de un sujeto, sino su condición especular. El protagonista de *Luces de Bohemia*, Max Estrella, define el procedimiento: "El esperpentismo lo ha inventado Goya... Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse en una estética sistemáticamente deformada". Se trata de una técnica opuesta a la psicología; el autor no se propone entrar a la mente de sus criaturas, indaga sus posibilidades de espectro, el fantasma que proyectan, la sombra doblada en la pared.

La introspección narrativa nunca estuvo entre las aficiones de Valle-Inclán: "hay autores que siguen a sus personajes como mendigos; otros, van a su espalda como comadres curiosas, y otros, como en el caso de Proust, se convierten en verdaderos parásitos... Yo no".

Muchos años antes del esperpentismo don Ramón ya creaba personajes descoyuntados, como muñecos con mala cuerda. En *El resplandor de la hoguera* (1909) un combatiente cae como un "garabato grotesco" y otro tiene el "andar desconcertado de un autómatas". Sin embargo, lo que en un principio fueron efectos visuales, un despliegue travieso como una estética del juguete roto, se transformó en los años veinte en principio rector.

También como dramaturgo preparó el camino hacia el esperpento; sus "autos para siluetas", pensados para salas caseras, revelan la importancia de trabajar en espacios íntimos con seres que son pura exterioridad. Con Heinrich von Kleist comparte el nombre de su teatro personal, "El cántaro roto", y la devoción por los muñecos escénicos. Curt Hohoff, biógrafo de Kleist, señala que el único texto confesional del renovador de la comedia alemana es el ensayo *Sobre el teatro de marionetas*. El hombre que se esfuerza por ajustarse a sus circunstancias suele ser ridículo; en cambio, para la figura inanimada toda deformación es natural: "Como usted sabe —le dice un fabricante de marionetas—, la afectación aparece cuando el alma y el movimiento tienen distintos puntos de equilibrio". En su levedad y en su renuncia a la autonomía, el muñeco con hilos se adapta al caos. Hohoff encuentra en esta tesis una confesión encubridora de la personalidad de Kleist. Lo significativo, en relación con Valle, es la supremacía expresiva de la figura guiada. El autor de *Tirano Banderas* se niega a ser el figón de sus caracteres; les otorga el rango fantasmático de reflejos torcidos.

Pocos autores han dejado tantos informes contradictorios sobre su estética. En las tertulias donde esgrimía la cucharilla como un florete, Valle se definía como militar de la escritura, el mariscal de campo que controla la artillería y los pertrechos del vivac. En cambio, en *La lámpara maravillosa*, el libro que más recomendaba a sus hijos, recurre a preceptos abstractos y aun herméticos ("para el ojo que se abre en el gnóstico triángulo, todas las flechas que dispara Sagitario están quietas"), cree en la sagrada iluminación ("amor es un círculo estético y teologal, y el arte una disciplina para transmigrar en la ciencia de las cosas y por sus caminos buscar a Dios") y defiende las palabras musicales, dichosamente liberadas de su sentido. A pesar de que sus cambiantes idearios lo pueden disfrazar de poeta heroico o disertador gaseoso, escribió obsesionado por la técnica y el rigor. Como Poe, logra que el delirio se someta al cálculo. Su infatuación de escritor-militar revela algo más que un capricho; sus obras están imantadas por dos polos: geometría y audacia. En ese campo excepcional surgen las maneras valleinclinianas, el plan matemático subvertido por la arriesgada ejecución.

Para lograr el efecto deformante, nada mejor que partir de un modelo previo. A Valle le atraen las figuras ya narradas (el Quijote, don Juan, el señor feudal, la aldeana con el cántaro, el reivindicador carlista, el tirano, el poeta maldito); su faena consiste en llevarlas al callejón del Gato para torcer su suerte en el espejo.

En su excepcional ensayo "Significación del esperpento, o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98" Pedro Salinas afirma que los caracteres valleinclinianos parecen "previstos"; los conocíamos pero no en ese estado. Una anécdota de la biografía de Gómez de la Serna arroja

luz sobre esta intuición de Salinas. En 1914 Valle fue invitado a Francia "para conocer las trincheras" pero se negó porque no se consideraba un testigo sino un enjuiciador con una idea ya formada: "Si mi portera y yo vemos la misma cosa, mi portera no sabe lo que ha visto porque no tiene el concepto anterior".

Sus novelas y obras de teatro esperpénticas parten justamente del "concepto anterior", el canon que se rompe en la nueva versión como los vidrios de un caleidoscopio. En el caso de *Tirano Banderas* no faltan antecedentes, de los Césares de Suetonio al Marco Bruto de Quevedo.

La novela narra tres días en Santa Fe de Tierra Caliente, en los que se prepara la revolución popular que derrocará al tirano. El autor no pierde tiempo explicando la forma en que Banderas llegó al poder ni con qué artes se sostiene en él: su nombre es su definición. El lector conoce de sobra a esa ralea; lo decisivo es crear el esperpento, los gestos significativos: una quijada rumia hojas de coca; aparece el imborrable dictador de la mueca verde.

LUCES DE TIERRA CALIENTE

Para el esperpentismo incluso el desaliño es efecto calculado, en *Tirano Banderas*, *Novela de Tierra Caliente* el rigor de estilo y el sentido de la composición llegan a un momento superior. Entre sus muchas reflexiones valleinclinianas, Emma Susana Speratti Piñero ha estudiado la "Evolución de *Tirano Banderas*". Las diversas versiones de la novela, los obsesivos cambios de puntuación, el uso rítmico de las conjunciones, la fragmentación de los diálogos, muestran a un autor en pleno control de sus recursos, que se sirve del azar y el caos para elevar la temperatura en su cuidado invernadero.

Simultaneidad. Uno de los sellos distintivos de la novela es la velocidad de la acción, no sólo por la ausencia de pasajes "de trámite", sino porque en los tres días de Tierra Caliente suceden muchas cosas al mismo tiempo. A la manera del "teatro para siluetas" las escenas se adelgazan y empalman en una estrechez dramática.

Si por sus temas se acerca a Goya, por su técnica Valle-Inclán es un discípulo del Greco; cuando Reyes lo interroga sobre su peculiar manejo del tiempo en *Cara de plata* y *Romance de lobos*, revela su correspondencia con la pintura: "el funambulismo de la acción tiene algo de tramoya de sueño, por donde las larvas pueden dialogar con los vivos. A este efecto contribuye lo que podríamos llamar angostura del tiempo. Un efecto parecido al del Greco por la angostura del espacio".

Los géneros cruzados. Ante un polígrafo es difícil resistir la tentación de comparar los diversos géneros que cultiva; en el caso de Valle lo singular es su capacidad para mezclarlos. Para decirlo con José Emilio Pacheco:

"acaso fue el primer escritor de lengua española que comprendió que, para sobrevivir en el mundo moderno, la novela iba a regresar al suelo común de la poesía". Sus búsquedas formales nunca fueron tan fructíferas como cuando se apropió de la poesía en la prosa. Curiosamente, esta apropiación ocurre a contrapelo de otros novelistas de la modernidad que se apoyaron en la poesía como un camino profundo hacia la subjetividad, el flujo de la conciencia explorado por Dujardin, Schnitzler, Joyce o Svevo.

Italo Calvino ha señalado que la aceptación de una intimidad ajena fue un lento proceso cultural, se necesitaron siglos para transitar del manuscrito "hallado" y el autor apócrifo al yo indiscreto. En sus últimas obras, Calvino se propuso desandar esta vía con procesos autónomos, que lo liberaran de su conciencia y le dieran la progresiva condición de un autor fantasma.

La novela de la interioridad también se explica como una reacción a las transformaciones sufridas por otros campos de la cultura. En su ensayo "El punto de vista del narrador en la novela contemporánea", Theodor W. Adorno señala que la impronta del cine y el reportaje —los nuevos discursos de la objetividad— produjeron una respuesta narrativa equivalente a la de la pintura abstracta ante la fotografía; el rechazo del realismo, la búsqueda de recursos propios, inadaptables a otros medios. Si el cubismo y el expresionismo revelan lo que la fotografía *no puede hacer*, los territorios de Broch, Kafka, Musil, Faulkner, Proust y Beckett se explican en parte como una refundación de la autonomía literaria, la zona a la que sólo llega la ficción.

El poderío simbólico, alusivo, metafórico, del lenguaje poético casi siempre llegó en auxilio de una narrativa que recreaba estados de conciencia. En el esperpentismo, por el contrario, la poesía es un triunfo de la exterioridad. Enemigo tanto de las interioridades proustianas como de los tediosos inventarios del naturalismo, Valle-Inclán construye una hiper-exterioridad su lógica es la del reflejo o, para usar un término de moda, la del espacio virtual.

Valle desata prodigios de la vista y sus favoritos son los que además hacen ruido: "las calles tenían un cromático dinamismo de pregones", "el timbal del mar batía la muralla, y el oboe de las olas cantaba el triunfo de la muerte".

Su diálogo con la plástica lo lleva a la "visión cubista del Circo Harris" y a efectos ópticos que adelantan el *pop art*: "los muros de reductos y hornabaques destacaban su ruda geometría castrense, como bulldogs trasdescendidos a expresión matemática". Con su tirano de la mueca verde y sus convulsos escenarios, el admirador de Goya y el Greco parece prever la pintura de Saura, Arroyo y Amat.

A contracorriente de la narrativa que se apoya en la poesía, el esperpentismo es una evasión externa. El

otro género que influye en *Tirano Banderas* es el teatro. Pedro Salinas observó que Valle-Inclán superó la retórica de su tiempo con un estilo de economía y palpitation telegráficas, semejante a las acotaciones teatrales.

En la novela, los parlamentos (las voces "documentarias" que el dramaturgo buscaba en las calles de Madrid) alternan con párrafos de intensidad Morse, donde los escenarios se instalan de un plumazo y los personajes son criaturas escénicas: "Doña Rosita Pintado, caído el rebozo con dramática escuela..."

Uno de los momentos predilectos de Valle es el crepúsculo. Conviene revisar cómo afina su estilo. En 1892, en su artículo "Bajo los trópicos (recuerdo de México)", ofrece una descripción convencional:

Al fin el cielo azul turquí se torna negro, de un negro solemne, donde las estrellas adquieren una limpidez profunda.

Siete años después publica la estampa "Tierra Caliente (impresión)". La noche se demora en caer para dar paso a un adornado lirismo:

La luna enlutada como viuda ideal, dejaba caer la tenue sonrisa de su luz sobre la ruda y aulladora tribu.

En *Tirano Banderas* unas palabras bastan para que la composición de lugar tenga la eficacia del sitio único.

El crepúsculo encendía, con las estrellas, los ojos de los jaguares.

La falsa oralidad. En sus numerosos diálogos y en su ensamblaje dramático, *Tirano* incluye su propia adaptación al teatro o al cine. En ocasiones una frase se repite para significar lo contrario: "el honrado gachupín" cae una y otra vez a la manera de "*since Brutus is a honorable man*", la gota corrosiva con que Shakespeare dramatiza las exequias de Julio César.

En ciertos pasajes el principio de realidad está más cerca de la ópera, o aun del *comic* que del teatro. Al repensar su experiencia como libretista de Stravinski, W.H. Auden afirmó: "en la ópera lo único verosímil es que alguien cante", todo lo demás está permitido. La novela de tierra caliente participa de la misma libertad, el dictador pronuncia onomatopeyas de *comic* (el "chac-chac" del juego de la ranita), el licenciado Veguillas lanza un disparatado elogio-insulto ("mi generalito es un viceversa magnético"), Mister Contum construye en *spanGLISH* ("Estar mucho interesante oír los discursos. Así mañana estar bien enterado mí. Nadie lo contar mí. Oírlo de las orejas").

En esta ronda de voces cruzadas, los coloquialismos latinoamericanos desempeñan un papel central; sin embargo, lo más significativo del lenguaje latinoamericano de Valle-Inclán es que nadie lo ha pronunciado. Ciertas expresiones operan como puntos negros del idioma, rarezas para no ser entendidas. Las palabras "macanas", "enchiladas", "mitote" o "alicates" aparecen sin que importe gran cosa lo que significan en Argentina o México. Se trata, como en el capítulo 68 de *Rayue-*

la, de negar el diccionario, retar al lenguaje, obligarlo a que en su sonido cree nuevos significados. Valle se comporta como un compositor ante el ruido y el silencio, los necesarios contrastes de la música. Algunos motivos se repiten como frases en una sinfonía: "Tirano Banderas, sumido en el hueco de la ventana, tenía siempre el prestigio de un pájaro nocharniago", el tema se repite, modificado por otras señas del esperpento: "momia amarilla", "rata fisgona", "corneja", "ademán cuáquero", "lechuzo".

La estructura en siete. La novela tiene la apretada estructura de otras obras que lindan con el kitsch, como la *Salomé* de Wilde o *Bodas de sangre*. La intensidad visual de estos poemas de decapitaciones y cuchilleros no podría dilatarse mucho más sin caer en el ridículo, y Valle-Inclán es un maestro de la angostura, de los dramones en espacio corto.

Tirano sigue un diseño geométrico, con una doble referencia al siete, las primeras y las últimas tres partes están compuestas por tres libros cada una; la cuarta parte, que corresponde al centro, es un espejo interior de la novela que se desdobra en siete libros. La fórmula es clara: 3-3-3-7-3-3-3.

En la parte central ocurre la epopeya, la historia de Zacarías el Cruzado, cuyo hijo es devorado por los cerdos y los buitres.

Zacarías es el gran vengador; si Banderas termina apuñalando a su hija, el Cruzado guarda los restos de su hijo en un saco como un amuleto contra la adversidad; el rebelde revierte las leyes de la herencia: los despojos de su hijo lo protegen y le brindan un futuro.

En la Biblia, el profeta Zacarías pronuncia una frase digna de Valle-Inclán: "voy a hacer de Jerusalén una copa de vértigo". En Santa Fe de Tierra Caliente la venganza desemboca en una vistosa escena de *western*: Zacarías laza a Peredita y lo arrastra con su caballo entre una nube de polvo y palabras que entendemos por su sonido: "lostregan las herraduras y trompica el pelele".

Por último, la estructura de la novela responde al número de la fatalidad que la médium le asigna al dictador: su destino está en el siete. "Como siete puñales. ¡Chac! ¡Chac!", responde el generalito.

LA FLAMA Y SU RESPLANDOR

José Emilio Pacheco acotó los límites de la apuesta valleinclaniana: "Su gran capacidad formal lo salva y lo limita. Hoy lo vemos como un gran estilista, no un gran novelista". Pacheco escribía en 1966, con motivo del centenario del nacimiento de Valle-Inclán. Tal vez para el fin de milenio la lectura de *Tirano Banderas* depare

otros asombros. Más allá de los hallazgos formales, sus grotescos desfiguros suponen una moral, un "modo de escarmiento", como señaló Salinas. Los personajes distorsionados adquieren el derecho de la parodia: lo que dicen significa siempre otra cosa.

Bajtín se ocupó ampliamente de los excéntricos cuyo sentido narrativo es confundir, exagerar, imitar, lanzar disparates que desenmascaran los principios convencionales y los reducen al absurdo. Los enemigos jurados de la literalidad son el tonto, el bufón y el pícaro, figuras que carecen de contradicciones internas, cuya "función se reduce a exteriorizar (no precisamente su existencia sino el reflejo de una existencia ajena)". En *Tirano Banderas* Valle-Inclán invierte las dosis de la picaresca: los estrafalarios no pertenecen a la minoría de contraste, llenan el ruedo donde dormitan dos o tres sensatos.

La ética valleinclaniana se desprende de la distorsión de su dominio narrativo (el espejo convexo donde lo real quedó fuera y debe ser inferido), y sus logros estéticos de otra violenta alteración, no es casual que el Bakunin de *Baza de espadas* proclame: "la destrucción es una pasión creadora", ni que en *Corte de amor* se afirme: "destruir es crear". El cuidadoso estratega pacta con el fanático del caos, de este choque surge el esperpento; el resultado recuerda la idea de Kundera de la "belleza por error", el placer que se obtiene con las escenas descarnadas, los paisajes degradados que parecerían resistirse a toda estética. El espejo de Valle cautiva al destruir, con el virtuosismo de un pintor de jardines que se niega a usar el verde.

Entre los magníficos descabros que pintó Valle-Inclán, una escena de *El resplandor de la hoguera* resume sus pasiones. La monja María Isabel busca inmolarse en fuego: "la guerra comenzaba a parecerle una agonía larga y triste, una mueca epiléptica y dolorosa [...] Deseaba llegar a la hoguera para quemarse y no sabía dónde estaba. Por todas partes advertía el resplandor, pero no hallaba en ninguna aquella hoguera de lenguas de oro, sagrada como el fuego de un sacrificio".

En Santa Fe de Tierra Caliente Valle-Inclán mereció sus flamas. *Tirano Banderas* concluye con una escena donde el ejército se niega a reprimir al pueblo pero no desperdicia la oportunidad de disparar en plan poético. En una frase donde el "vosotros" español se funde con la expresión más mexicana el tirano protesta: "¡A las estrellas tiráis, hijos de la chingada!".

Ignoraba que las tropas ya no lo obedecían a él sino al insurrecto de Tierra Caliente, Ramón María del Valle-Inclán, capaz de revelar la violenta utilidad de la poesía: fusilar estrellas. ♣