

LAS VANGUARDIAS EN *TIRANO BANDERAS*, DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Dorde Cuvardic García

RESUMEN

Los esperpentos de Ramón María del Valle-Inclán reciben influencias de las vanguardias europeas. Partiendo de un lenguaje modernista, Valle-Inclán usa en *Tirano Banderas* procedimientos expresivos también adoptados en el expresionismo y el cubismo literarios centroeuropeos: tipificación física y caracterización guiñolesca de personajes, cromatismo ambiental, teatralería, vivificación y dinamización de acciones, animalización de personas y materialización de abstracciones.

ABSTRACT

Ramón María del Valle-Inclán's frights are influenced by European avant-garde movements. By using modernist language in *Tirano Banderas*, Valle-Inclán resorts to expressive procedures also adopted by literary expressionism and cubism of Central Europe: physical typification and puppet-like characterization of the characters, environmental chromatism, theatrical resources, vivification and dynamization of actions, animalization of people and materialization of abstractions.

1. Introducción

Tirano Banderas, novela esperpéntica que Ramón del Valle-Inclán publicó en 1926, no sólo constituye la cumbre de la obra narrativa del autor, sino que a menudo se señala como la mejor novela española del siglo XX por su fusión perfecta de ambiente, acción y crónica y uso del lenguaje poético.

Valle-Inclán se apropió del término popular *esperpento*¹ para designar todas las obras teatrales o novelas sobre las que aplicaba una técnica de estilización gracias a la cual deformaba y rebajaba sistemáticamente la realidad representada literariamente. Esta técnica fue aplicada a *Tirano Banderas: Novela de tierra caliente*, paradigma de la *novela de dictador*, cuya influencia se evidencia en las posteriores novelas españolas (*Años de Perro*, de Francisco Ayala) y latinoamericanas (*Yo, el Supremo*, de Augusto Roa Bastos) que tocan el tema de la injerencia militar en la política nacional.

La novela describe los últimos días del despotismo de Santos Banderas, presidente de la República de Santa Fe de Tierra Firme.

A pesar de que transcurre en ambiente hispanoamericano, *Tirano Banderas* se puede interpretar como alegoría de la situación política de España en los años veinte, tema importante del mundo literario de Valle-Inclán. Cardona y Zaherías ya señalan la deformación socialmente orientada de los esperpentos de *Valle-Inclán*: se trata de describir, en obras de teatro y novelas, lo grotesco de la vida española con la representación deforme y absurda de la cotidianidad ibérica. *Tirano Banderas* representa una muestra más de la parodia que Valle-Inclán realiza acerca de la mezquindad de la clase hegemónica española: la colonia española representa al grupo social más ruin de la República de Santa Fe.

En muchos diálogos se recogen bastantes inquietudes e intereses políticos de Valle-Inclán: se discute acerca de la redención del indio, la explotación y mezquindad que imponen las potencias coloniales a los países latinoamericanos y la inestabilidad del funcionario militar en los regímenes dictatoriales:

El Catolicismo y las corruptelas jurídicas cimentan toda la obra civilizadora de la latinidad de nuestra América. (...) son grilletes que nos mediatizan a una civilización en descrédito, egoísta y mendaz².

La defensa del autor del discurso comprometido de la clase hegemónica hispanoamericana sólo es aparente. Los discursos criollistas también son objeto de chanza: representan la retórica oficialista que nunca se acompaña con acciones pertinentes. Los personajes poderosos hablan un discurso vacío: las conversaciones se convierten en diatribas que satirizan el lenguaje de la oratoria. Se ridiculiza el lenguaje oficial barroco y cincunloquial.

Valle-Inclán teoriza en *Tirano Banderas* sobre el proceso de escritura. En cierto momento el Director-Propietario de un periódico de Santa Fe de Tierra Firme le dice a un reportero:

Vatecito, oiga: Una idea que, si acertase a desenvolverla, le supondría un éxito periodístico. Haga la reseña como si se tratase de una función de circo, con loros amaestrados. Acentúe la soflama [37].

Valle-Inclán hace caso a su creación y describe a los personajes como animales o muñecos bufonescos.

La realidad expresada en la novela está sometida a un proceso de distorsión: se evitan las coordenadas descriptivas realistas y se usan las descripciones subjetivas grotescas. A partir de esta propuesta esperpéntica de Valle-Inclán pretendo demostrar que la deformación sufrida por la realidad literaria de la novela (pues se parodia la realidad imaginaria de otras creaciones novelísticas, no el *mundo real*), o sea, el uso valleinclanesco de procedimientos expresivos esperpénticos guarda relación de paralelismo con los procedimientos expresivos de los movimientos vanguardistas que se desarrollaron en los países europeos en el período 1910-1930. Se pretende demostrar que los procedimientos expresivos esperpénticos, categorizados por Cardona y Zaherías en su libro *Visión del esperpento (Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán)*, guardan relación con los movimientos vanguardistas italianos, franceses y alemanes.

2. Visión de mundo vanguardista

En la época de la preparación de *Tirano Banderas* -primer lustro de los años 20- se vive un período de efervescencia en el campo de las artes plásticas y de la literatura con la actividad de las vanguardias. Ramón del Valle-Inclán, aunque no estuvo adscrito a las mismas, experimentó su influencia; recibió, sobre todo, influencias del cubismo y del expresionismo pictóricos. Estos procedimientos expresivos vanguardistas, en unión con la estética modernista, manifestada en los recursos lingüísticos, contribuyen a definir la estética esperpéntica de *Tirano Banderas*.

3. Modernismo, expresionismo y cubismo

El modernismo se manifiesta a nivel de vocabulario. Se ofrecen dos combinaciones: el habla latinoamericana se relaciona con el español y el habla popular con la elitista o la estilizada. De esta manera, nace un lenguaje sincrético: el lenguaje hispano-americano-arcaizante-popular³.

El cubismo literario está presente en la estructura de la novela: en la división capitular, en la abundancia de diálogos en los que, con el empleo de frases cortas y cortantes, se llega a una comunicación interhumana espasmódica y esquizofrénica, y en descripciones concisas y fragmentarias de objetos y ambientes. El expresionismo literario se presenta en la descripción de gestos, ademanes y movimientos de los personajes en microescenas o en largas acciones secuenciales.

En ocasiones, estos movimientos estéticos están fusionados a nivel de procedimientos expresivos. De esta manera, se crea el cubismo-expresionista, el modernismo-expresionista y el modernismo-cubista (o el expresionismo-cubista, el expresionismo-modernista y el cubismo-modernista).

4. El modernismo: envoltorio estilístico de la expresividad vanguardista

El estilo modernista de *Tirano Banderas* se pone al servicio de imágenes innovadoras con el fin de mostrar lo grotesco del mundo dictatorial de Santos Banderas. Las descripciones grotescas resultan del uso de un lenguaje estilizado y preciosista para describir objetos feos y deformes. Las imágenes creadas se detienen en detalles concretos o las cosas se describen bajo un enfoque metafórico innovador.

La selección de un vocabulario preciosista, sobre todo en verbos y sustantivos, conduce a la significación opaca de la narración para el lector no culto. Gracias al léxico utilizado, la referencialidad realista se cambia por otra de signo impresionista:

La ciudad se encendía de reflejos sobre la marina esmeralda. La brisa era fragante, plena de azahares y tamarindos. En el cielo, remoto y desierto, subían globos de verbena, con cauda de luces. (...) La ciudad, pueril, ajedrezada de blancas y rosadas azoteas, tenía una luminosa palpitación (...) en la desolación azul, toda azul, de la tarde, encendían su roja llamarada las cornetas de los cuarteles [22-3].

Con el vocabulario colorista y el cromatismo sinestésico propios del modernismo se alcanza una descripción fragmentaria impresionista de la ciudad de Santa Fe con especial interés en la descripción del color y en los juegos de luz y sombra.

La inversión sintáctica de las frases, común en la estética modernista, crea un retorcimiento de la referencialidad descriptiva, que llega deformada a la conciencia del lector. Por ejemplo, en "Metíase, vergonzante, por la puerta del honrado gachupín la pareja del ciego lechuzo y la niña mustia" [72], es necesario construir mentalmente, agazapada tras la sintaxis caótica, la estructura narrativa temporal lineal de las acciones. Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones la inversión sintáctica de las frases detenta la función característica de la poética paródica: "Con saludos de tenor remontóse en su aria" [39].

4. 1. Modernismo como materia prima léxica del cubismo

La fragmentación cubista de acciones y descripciones se construye mediante el aprovechamiento modernista de la naturaleza rítmica del español. Valle-Inclán juega con el ritmo de la poesía castellana y lo usa en las breves descripciones de los personajes que anteceden a los diálogos. Este tipo de frases invertidas poseen ritmo poético:

Murmuró, dolorosa, la chicuela... [73]
Tornó a su encarecimiento meloso el empeñista... [73]

La concentración semántica del lenguaje modernista sirve a los intereses de la descripción sintética necesaria al cubismo literario.

En ciertos párrafos se aplican simultáneamente los criterios estéticos de tres movimientos: el modernismo, el expresionismo y el cubismo:

Las tierras del rancho, cuadrículadas por acequias y setos, se dilataban con varios matices de verdes y parcelas rojizas recién aradas. Piños vacunos pacían a lo lejos. Algún caballo mordían la hierba, divagando por el margen de las acequias. Una canoa remontaba el canal: Se oía el golpe de los remos: En la banca bogaba un indio de piocha canosa, gran sombrero palmito y camisote de lienzo: En la popa venía sentado Niño Filomeno. La canoa atracó al pie de una talanquera. El Coronelito salió al encuentro del ranchero [79-80].

Este párrafo presenta, en síntesis, el lenguaje que predomina en la novela. Primero, el modernismo cromático se pone al servicio del cubismo descriptivo (expresado en la forma cuadrículada del paisaje) y en el criterio de selección descriptivo de la escena (fragmentación del paisaje); segundo, existe un acercamiento sutil y fantasmal del narrador omnisciente desde la totalidad del paisaje hasta el detalle minúsculo, llegándose a identificar con el expresionismo cinematográfico y, tercero, una vez ubicado el narrador en el detalle del objeto, se observa la transición imperceptible hacia la descripción de movimientos. En suma, se trata de un magnífico ejemplo de concatenación descriptiva expresado en un lenguaje muy visual: la mente puede *representar* fácilmente este acercamiento progresivo.

4. 2. Modernismo como materia prima léxica del expresionismo

Valle-Inclán se adscribe claramente al modernismo al describir sinestésica y fragmentariamente la realidad con la invocación de un vocabulario abigarrado. Las palabras regionales

o arcaicas, comunes en los textos modernistas, producen una recreación barroca y deformada de un *mundo real* corrompido, repugnante o doloroso que otros novelistas describen con la frialdad del cirujano, pero que Valle-Inclán expone cínicamente. El *mundo real* denigrante se manipula para convertirlo en risible: efecto del lenguaje, el *mundo real* del trópico se deforma y pasa a formar parte de la descripción del *grotesco mundo literario*. Se construye un artificio verbal que metaforiza el trópico: la materia prima realista -el mar, el cielo y la ciudad- se sustituye por manchas y sensaciones visuales y sonoras.

Los esperpentos constituyen una posibilidad más para crear mundos literarios de artificio. Fabrican una realidad que, a pesar de sus características caóticas, posee el orden sistemático de todo *mundo posible* perfectamente acabado. Sin embargo, aunque contribuye a crear un *mundo de artificio*, su desencanto jocoso denuncia la injusticia del *mundo real*:

Los esperpentos, como la mayoría de las obras satíricas, plantean el problema de qué es lo auténtico en el mundo, de cuáles son los valores reales, y de cuáles no tienen fundamento y por lo tanto son falsos y carecen de autenticidad (Cardona y Zaherías 1970: 62).

5. Expresionismo: fantasmagoría actancial de los personajes

La actividad de los expresionistas alemanes y la producción esperpéntica de Valle-Inclán se desarrolla en época de crisis. El ciudadano corrupto es representado paródicamente por la literatura de la época; la mejor expresión de la parodia la presenta la deformación de la personalidad de los procedimientos expresivos expresionistas, también usados en los esperpentos.

Los esperpentos y el expresionismo tienen en común ciertas cualidades: el cinismo, la emotividad, la fantasía, el entusiasmo, el amaneramiento, el exotismo, el nacionalismo, el arcaísmo y la modernidad. Ambos movimientos utilizan el lenguaje como un juego consciente: juego que permite la construcción de infinitas realidades.

Ambas formas de literatura poseen un sentimiento antiburgués, revolucionario y vanguardista. Practican la exaltación de lo feo, de lo grotesco, como interpretación verosímil de una época decadente:

Existe una emoción, una mística, un cinismo y un nihilismo de lo feo (...) Los más activos rechazan la belleza tradicional como prejuicio de clase, y la condenan por su falsa armonización con la realidad social (Muschg 1972:38-9).

La descripción literaria de lo feo en el esperpento y en el expresionismo está influida por el contemporáneo movimiento cubista, que reproducía un punto de vista parcial, fragmentado y deforme de lo real de las cosas. En suma, el esperpento y el expresionismo son estilos antirrealistas y antinaturalistas.

El esperpento señaló para España lo que el expresionismo, que se impuso rechazar el impresionismo, representó para Alemania. El esperpento se integra a las vanguardias europeas al practicar la estética de lo feo, de la asimetría, de la deformación hiriente, como protesta ante los ideales iluminista-burgueses corrompidos: el conformismo, el orden enajenante, la libertad para aplastar al prójimo.

Algunas técnicas expresivas fueron utilizadas conjuntamente en el esperpento y en el expresionismo. Técnicas que Walter Muschg asigna al expresionismo -el ritmo de las frases,

el juego de los colores y sonidos, la concentrada representación indirecta, la fantasía lingüística como embriaguez de los sentidos (1972: 67)-, son usadas también por Valle-Inclán. Sobre todo, coinciden en el uso de la lógica gramatical, que:

...queda sustituida por una exaltación embriagada, mientras las frases están compuestas a menudo por series de palabras ordenadas puramente por el ritmo y el sonido, pudiendo quedar a menudo incompletas (Muschg 1972:38-9).

Esta última técnica se usa en la descripción de estados enajenados -analizados más adelante- y en las frases descriptivas cortas de Santos Banderas, constituidas a base de nombres y adjetivos calificativos, en las que los verbos han desaparecido: son frases que rompen la sintaxis tradicional:

Luna clara, nocturnos horizontes profundos de susurros y ecos [9].

Tirano Banderas también posee otras técnicas expresionistas no señaladas por Walter Muschg; por ejemplo, el juego de luces y sombras, o las matizaciones de las luces y de las sombras por separado, imprescindibles para describir la luminosidad del cielo tropical, por una parte, y la movilidad de los personajes entre los espacios sombreados y los iluminados, por otra:

La luz polvorienta y alta de las rejas resbalaba por la cal sucia de los muros, y la expresión macilenta de los encarcelados hallaba una suprema valoración en aquella luz árida o desolada [108];

La llama del sol encendía con destellos el arduo tenderete de azoteas [121];

Le inundó el tumulto luminoso del arroyo [133];

La luz se funde con los objetos y se crea el colorismo:

Doña Lupita, achamizada, zalamera, servía **en un rayo de sol** el iris de los refrescos [139] (la negrilla es añadida).

Por su parte, la *sombra*, como símbolo de lo tenebroso, llega a *expresar* con tal intensidad la personalidad humana que llega a constituirse en elemento descriptivo principal del personaje:

Tirano Banderas, taciturno, recogido en el poyo, bajo la sombra de los ramajes, **era un negro garabato de lechuzo**. Raro prestigio cobró de pronto aquella **sombra** [30] (la negrilla es añadida).

También se recurre, aunque en menos ocasiones, al expresionismo de la sonoridad, apoyado en el barroquismo del lenguaje modernista:

“apostillaba un eco el ritmo cojitranco de la pata de palo” [123].

Además, la carga semántica de esta y otras frases sirve para crear una nueva visión, fantástica esta vez, de la tierra tropical: las cosas adquieren cualidades humanas.

Valle-Inclán no coincide con el expresionismo en la devolución al Yo de todos sus derechos: le niega la descripción de su propia conciencia. El narrador externo describe al personaje por sus rasgos externos. El esperpento, al contrario que el expresionismo, no despreció la imitación del mundo real y de las imágenes figurativas, sino que la trabajó con técnicas propias de la deformación descriptiva. Además, el esperpento no procuró el dominio de las cosas sobre el ser humano, sino que colocó a éste al mismo nivel existencial que las cosas: la humanidad y las cosas eran simples objetos de manipulación del destino o de la repetición mecánica de las actividades cotidianas. Por eso, como todo lenguaje no realista, el esperpento de *Tirano Banderas* está surcado por símbolos abstractos, que en el caso del ambiente de Santa Fe de Tierra Firme describen la ambigua efervescencia humana pre/revolucionaria:

La lógica gramatical queda sustituida por una exaltación embriagada, mientras las frases están compuestas a menudo por series de palabras ordenadas puramente por el ritmo y por el sonido, pudiendo quedar a menudo incompletas (Muschg 1972: 80).

Algunos de los principios de los expresionistas partieron de los futuristas, uno de cuyos manifiestos señala, fechado el 11 de mayo de 1912, los requisitos que se exigen a la literatura del futuro. Aquí se transcriben principios futuristas comunes al expresionismo (Muschg 1972: 53-54) que están presentes en el esperpento de *Tirano Banderas*:

1. Abolición de comparación, sustitución de la metáfora por la analogía. Las analogías amplias dan lugar a un estilo orquestal capaz de captar la vida de la materia. La literatura ha de ser una serie ininterrumpida de imágenes desconcertantes; cuanto más amplias sean las diferencias, más tiempo conservarán el carácter desconcertante que evita que una obra de arte pase de moda.

Santos Banderas es descrito a base de analogías. Además, el conjunto de su persona se forma por la unión de partes que responden a la descripción de los seres y objetos más disímiles (Santos Banderas como artefacto producido con las piezas más inimaginables; Santos Banderas como *Frankenstein producido por la práctica descriptiva del lenguaje*). Santos Banderas, descrito a base de analogías, aparece como una figura visualmente desconcertante conformada por una boca rasgada de víbora, una sombra cuáquera y un sinfín de cualidades descriptivamente sorprendentes.

En el uso de las comparaciones metafóricas también se usa un lenguaje estilísticamente innovador, ya que se usan equivalencias de difícil verificación: se conectan conceptos que tradicionalmente han estado desligados.

2. Para poder representar el movimiento de un objeto hay que reproducir la cadena de las analogías que lo provoca y utilizar una palabra para cada una (Marinetti lo llama estilo "expresivo"). Cuanto más rápido el movimiento, tanto más densa ha de ser la red de las imágenes. *Tirano Banderas* se detiene muchas veces en la descripción de los movimientos de los personajes: su movilidad es fantasmal, se escurren como sombras, espectros o suspiros, ayudados por los espacios en sombra. También se destacan pequeños movimientos como temblores corporales y rápidos o espasmódicos gestos.

3. Las imágenes han de estar, en lo posible, sin ordenar: el orden es un producto del pensamiento cauteloso (recordemos que el futurismo privilegia la velocidad). Destrucción del “Yo” en la literatura. La psicología está agotada y en su lugar aparece la captación intuitiva de la materia; a ésta no se la debe suplantar por los sentimientos humanos, sino que debe representarse por sus propias energías y procesos.

En *Tirano Banderas* se pueden apreciar tres grandes acciones cuya descripción expresionista se apoya en un personaje despojado de conciencia; en estas acciones el narrador deja de colocarse externamente a la par de los personajes y describe los estados de enajenación desde la interioridad. Se trata de describir la actitud de alejamiento y no posesión del mundo real que domina al personaje. La descripción de estados enajenados, usada con frecuencia en los esperpentos, permite descubrir la personalidad esperpéntica, que posee una “conciencia caótica que fluctúa entre lo risible y lo macabro, entre la tragedia y la comedia” (Cardona y Zaherías 1970: 53). Esta conciencia sólo llegará a captarla otro procedimiento expresivo: la técnica del *fluir* de la conciencia.

- 3.1. El primer estado enajenado es el sentimiento de odio y de venganza del indio Zacarías contra el prestamista español. La descripción del asesinato del *gachupín* es fragmentaria, deformada y grotesca.
- 3.2. El segundo estado enajenado es la excitación sensualista e impresionista -provocada por la morfina- del Embajador de España en la reunión de la representación diplomática de Santa Fe de Tierra Firme. Abundan las descripciones deformadas de cosas y cierta sorna al describir las acciones humanas:

Abría la tenaza de los brazos; acaso le requería... [134]

Esta conciencia enajenada cambia pendularmente su percepción del mundo real. Pasa en cuestión de segundos del expresionismo :

(Le inundó el tumulto luminoso del arroyo. (...) El cochero inflaba la cara teniendo los caballos. (...) Las imágenes tenían un valor aislado y estático, un relieve lívido y cruel, bajo el celaje de cirrus, dominado por media luna verde. (...) Con un esguince anguloso y oblicuo vio la calle tumultuosa de luces y músicas. (...) por rápidos toboganes de sombra, descendía a un remanso de la conciencia, donde gustaba la sensación refinada y tediosa de su aislamiento [133].

al cubismo:

...en aquella sima, números de una gramática rota y llena de ángulos, volvían a inscribir los poliedros del pensamiento, volvían las cláusulas acrobáticas por ocultos nexos [93].

- 3.3. El tercer estado enajenado es la embriaguez del Mayor del Valle. Tiene que dar parte al dictador: el temor de que descubra su irresponsabilidad le sume en un estado de angustia. La embriaguez le impone la visión de figuras deformes. La conciencia enajenada del Mayor transforma los objetos del *mundo real* en los objetos enajenados (víctimas del enajenamiento):

Había querido animarse con cuatro copas para rendir el parte y sentía una realidad angustiosa: Las figuras, cargadas de enajenamiento, indecisas, tenían una sensación embotada de irrealidad soñolienta. El Tirano le miró en silencio, remegiendo la boca [118-9].

Santos Banderas adquiere rasgos vacunos en la conciencia del Mayor del Valle. El lector, como espectador privilegiado, observa directamente lo que capta la percepción de la conciencia enajenada. A veces, por parte del narrador, la enajenación del personaje no está proporcionada por la descripción interna de la subjetividad del personaje, sino por la descripción externa, al describir la crudeza del ambiente:

...el gárrulo fluir de tropos y metáforas resaltaba su frío amaneramiento en el ambiente pesado de sudor, aguardiente y tabaco del calabozo número tres [111].

4. El arte debe ser atraído por el sentido universal, por la repugnancia hacia las líneas curvas, por el amor hacia la rapidez y la velocidad.

En *Tirano Banderas* las descripciones ambientales y de seres humanos son cortas e imprimen velocidad a la lectura. Los personajes se deslizan por los espacios como una exhalación. Asimismo, muchos diálogos son espasmódicos, signados por el intercambio rápido de breves frases. Además, la fragmentación descriptiva de las acciones indica el interés del narrador por los hechos más sobresalientes. Las acciones extensas se acortan en un excelente ejercicio de síntesis temporal.

Marinetti exigió una revolución tipográfica en la literatura. En el expresionismo y en el esperpento literarios esa revolución no se aplicó, a excepción de algún tímido ejemplo. El único ejemplo de *Tirano Banderas* es la cruz que señala el fin de la novela: sirve como expresión jocosa de la muerte del Dictador y como marca formal de la conclusión del relato, sustituyendo a la palabra fin.

6. Cubismo: fragmentación de la realidad ficcional

El cubismo literario en *Tirano Banderas* se expresa con las técnicas que fragmentan la descripción de los ambientes y deforman geoméricamente las cosas:

1. La *trágica mojiganga*, invención valleinclanesca consistente en “tomar la acción desde varios ángulos” de vista (Cardona y Zaherías 1970: 96). Este *cubismo literario* se emparenta directamente con el expresionismo y, consecuentemente, con el futurismo. Ejemplo de esta técnica es la frase: “Zalemas, sonrisas, empaque farsero, cabezadas de rigodón, apretones de mano, cháchara francesa”. Las secuencias se sintetizan y, al tiempo que capturan las acciones más representativas, se ridiculizan. La descripción de acciones sensibles del mundo externo también se conceptualiza en categorías cubistas:

Se produjo un súbito tumulto. Marejada, repelones, gritos y brazos por alto. Los gendarmes, sacaban a un cholo con la cabeza abierta de un garrotazo [39].

La fragmentariedad descriptiva se observa más fácilmente a continuación. En la siguiente frase, la caracterización del personaje según sus gestos más comunes se combina con la tradicional caracterización basada en la exposición de los rasgos físicos:

En la barbilla, un temblor; en la boca verdosa, un gesto ambiguo de risa, mofa y vinagre [29].

2. Otra técnica cubista es describir un ambiente enfocando los objetos más representativos de una escena:

...veía proyectarse la puerta y una parte de la estancia con perspectiva desconcertada [119].

Aquí se encuentra una comunión expresiva entre el cubismo y el expresionismo: la imagen es cubista por la forma de los objetos y expresionista por la procedencia del punto de vista: se trata de una imagen visual deformada por la subjetividad.

3. Otra técnica cubista es la transcripción de diálogos rápidos de frases cortas en los que participan numerosos personajes. Ejemplo: las partidas de barajas entre los presidarios políticos en la prisión estatal. Este procedimiento ya lo observamos anteriormente: por su forma, es cubista; por su función, es expresionista.
4. Otra técnica cubista es la fragmentariedad descriptiva física de una persona:

Acudió un escribiente deslucido, sudoso, arrugado el almidón del cuello, la chalina suelta, la pluma en la oreja, salpicada de tinta la guayabera de dril con manguitos negros [85].

Un ejemplo de características similares se encuentra en el siguiente párrafo:

A su vera, jaleando el nalgario, con ahogo y ponderaciones, zapato bajo y una flor en la oreja, la Madrota [64].

Esta fragmentariedad descriptiva constituye un procedimiento esperpéntico que favorece la obtención de una narración más viva.

5. La conciencia enajenada de los personajes también puede ser descrita por el narrador con caracteres cubistas:

Y el carcamal diplomático, sobre la reminiscencia pesimista y sutil de su nostalgia, **triangulaba** difusos, confusos, **plurales** pensamientos [134].

6. Los títulos, siempre breves, de los libros en los que se dividen las distintas partes de *Tirano Banderas* poseen una semántica fragmentaria, por no decir cubista. No hay que confundir lo fragmentario con lo cubista. En el primer caso se trata de una parte, que puede poseer completamente o en parte la significación de la totalidad, cuyo todo se encuentra ausente. En el segundo caso, todas o parte de las piezas de la totalidad se encuentran reunidas en un encuentro sin fusión. La fragmentariedad, al remitirse

necesariamente a un todo ausente, se funcionaliza en un cubismo cuya totalidad no se encuentra en el texto, sino que se forma por la conexión mental del lector al relacionar el fragmento con la totalidad. Algunos de los títulos de la novela se caracterizan por esta fragmentariedad referencial. Los detalles de los títulos son representativos, simbólicos, emblemáticos: la tumbaga, la mangana, la fuga, El Coronelito, el número tres, la nota, la terraza del club.

7. Recursos estilísticos vanguardistas integrados en el esperpento

Los recursos vanguardistas en *Tirano Banderas* se encuentran al nivel de la estructura narrativa y al nivel de las imágenes descriptivas.

Ante todo, *Tirano Banderas* compone un gran mosaico de acciones incompletas, recortadas, segmentadas. A nivel más general, la segmentación se manifiesta en la múltiple división estructural: *Tirano Banderas* posee un prólogo y siete partes; cada parte está dividida en varios libros; y cada libro está dividido en múltiples apartados. Casi todos los apartados hacen referencia a acciones narrativas diferentes.

Estilísticamente, uno de los procedimientos modernistas de la novela es la inversión sintáctica de las frases, cuya función poética procura destacar la adjetivación de la frase.

Valle-Inclán también realiza asociaciones innovadoras de términos, práctica corriente del surrealismo: las cosas se describen gracias a adjetivaciones exóticas.

Los recursos expresivos vanguardistas se manifiestan en descripciones, exposiciones, narraciones y diálogos grotescos. En lo grotesco se percibe la irracionalidad de muchas acciones de los personajes. Lo grotesco provoca la risa espontánea, pero posteriormente conduce a la reflexión sobre la naturaleza humana.

La vivificación, la dinamización, la segmentación de perspectivas, la animalización, la tipificación y otros recursos se ofrecen desde una perspectiva grotesca puesta al servicio de la descripción cubista y expresionista. La apariencia, el gesto, el cuerpo, el movimiento y la ambientación se describen con un enfoque que señala la excentricidad de cosas, personas y situaciones.

Los procedimientos expresivos anteriormente señalados conforman el esperpento, aunque también se encuentran, de forma separada, en otros movimientos vanguardistas. Seguidamente se tratará de comprobar la manifestación recurrente de los procedimientos esperpénticos, cuya estética se identifica en parte con la estética cubista, expresionista o futurista. También es necesario aclarar que no todos los principios de estos movimientos se presentan en *Tirano Banderas* como procedimientos esperpénticos. Los procedimientos en los que coinciden el expresionismo y el cubismo literarios, por una parte, y el esperpento, por otra, se analizan a continuación para el caso de *Tirano Banderas*.

7.1. Tipificación

Los estereotipos de los personajes no se abstraen de sus comportamientos, sino de sus gestos, rasgos físicos y movimientos. Para tal fin, se usan procedimientos expresionistas y cubistas que usan como base la metáfora modernista. Sin embargo, la intencionalidad

expresionista predomina en la tipificación descriptiva de los personajes. La función de la descripción gestual va más allá de la exposición de rasgos físicos, ya que también constituye una forma rápida y precisa de señalar el temperamento y el alma del personaje:

“guiñaba los ojos con miopía inteligente y maliciosa” [146]

“angustió la cara” [48]

Los personajes de *Tirano Banderas* están fuertemente estilizados, sobre todo, la persona del dictador. La expresión de la cara es el objeto privilegiado de la tipificación estilizada de rasgos físicos: la cara es el espejo del alma. En numerosas ocasiones, la descripción de Santos Banderas corre a cargo del uso de juegos de palabras o variación de equivalencias sobre tres rasgos tipificadores: la *calavera*, la *verde mueca* y la *momia*:

“momia indiana de verde mueca” [31]

“tenía blanca de luna la calavera” [49]

“negro garabato de lechuzo” [29]

En suma, gracias a las descripciones deformantes, el tirano es objeto de desdén irónico por parte del narrador. Su mayor degradación moral surge de su animalización, no tanto de su cosificación. Esta última degradación afecta a los gestos, los rasgos físicos y los movimientos, pero la animalización afecta a la conducta: el tirano actúa a base de la voluntad irracional de los instintos. Santos Banderas rumia en lugar de hablar: se bestializa y surge el discurso animal del “chac, chac”.

En otras escenas, Santos Banderas es descrito como persona de trato elegante y tranquilo para resaltar su crueldad moral. El dictador tiene una actitud hipócrita: es un hombre cruel de comportamiento refinado. He aquí lo deformante y grotesco de su conducta, depositaria de la estética antisentimental del esperpento. El antisentimentalismo es su actitud básica: las órdenes despiadadas se expresan con una conducta elegante y mesurada. Santos Banderas sólo comunica: nunca realiza. La medida, próxima a la estilización de los movimientos de los títeres, es una conducta que también es objeto de burla por parte del narrador:

El Tirano se inclinó, con aquel ademán mesurado y rígido de figura de palo [46].

Los espacios también se tipifican. La ciudad de Santa Fe se describe como un gran colectivo de gente en fiesta permanente. Por el contrario, los espacios de Santos Banderas son descritos como austeros y silenciosos. Cada ambiente se convierte en premonición del futuro cercano: la ciudad celebra festividades comunes y corrientes, pero en realidad celebra el próximo triunfo de la revolución. A su vez, las oscuras paredes de los cuarteles de Santos Banderas expresan el inevitable derrumbamiento de la dictadura. El ambiente expresa estados de ánimos y sentimientos colectivos contrapuestos:

Lo grotesco se puede identificar por medio de rasgos tan salientes como el de la distorsión de la escena exterior, el de la fusión de las formas humanas y animales, y el de la combinación del mundo de la realidad con el de la pesadilla (Cardona y Zaherías 1970: 46).

Junto con la descripción rígida (propia de los títeres) y de la descripción exagerada de los gestos, también se descubre en la novela la descripción fantasmal, etérea (“expresionista”) de las acciones de los personajes:

“el soplo del hepático espectro” [114]

La conceptualización gestual está tan presente en la novela que no sólo se ejemplifica en los personajes, sino también en los objetos humanos o en la naturaleza, como en el siguiente párrafo (de léxico modernista), que constituye un intento de crear una realidad expresiva expresionista (visual: luz y sombra; y sonoro):

El guiño desorbitado de las luminarias brizaba clamorosos tumultos de pólvoras, incendios y campanas, con apremiantes toques de cornetas militares [153].

7.2. Caracterización guiñolesca de los personajes

El esperpento hace uso recurrente de la caracterización guiñolesca de los personajes, cuya descripción física y moral queda ridiculizada por analogías grotescas⁴. Cardona y Zaherías (1970: 49) justifican esta caracterización en el hecho de que “las figuras grotescas por excelencia son los muñecos de guiñol, los maniqués, las marionetas”⁵. Por su parte, Dante Lianno (1984-5: 41) considera el carácter guiñolesco -de teatrillo- de las descripciones de la novela como influencia de la experiencia dramaturgica de Valle-Inclán.

La *guiñolización* cosifica a los personajes. Importa señalar las muecas, las miradas, los gestos y los movimientos de los actores, o los rasgos de cuerpos y rostros. Así ocurre con don Celes, el barón de Benicarlés, Ministro de España, el coronel Gándara, el indio Zacarías San José, el doctor Polaco, el opositor don Roque Cepeda, Nachito Veguillas o la prostituta *Lupita la Romántica*.

El teatro de marionetas deja que el absurdo aflore por sí mismo por medio de gestos y ademanes. Así es como Valle-Inclán describe la acción de los personajes: prestando atención a los gestos, ademanes, movimientos y rasgos físicos más sobresalientes. No importa la descripción psicológica, sino la gestual y proxémica.

Al igual que Santos Banderas, la descripción de los demás personajes se detiene en las sonrisas, las muecas, las miradas y los movimientos excéntricos:

“gesto infalible de zahorí oficial” [84]

“despedir con ribeteo de soflama” [85]

“mirada endrina de empavonados aceros” [82]

“mirada de can lastimero” [85]

“sonrisa de ídolo glotón” [81]

“risa de falso teclado” [71]

“sonrisa soflamera” [82]

“con una mueca de sorna y la cara torcida bajo la cicatriz” [114]

“palpitó a su lado el espectro” [114]

“gesto de bonachón asentimiento” [114]

“un frunce triste en la boca” [114]

“mueca leperona” [114]

“expresión mortecina” [115]

“en un gran gesto abismado y confidencial” [130]

“acogíase en una actitud sibilina de hierofante en sabias perversidades” [130]

A veces, como sucede también con las acciones en otras ocasiones, se registra una sucesión concatenada de gestos:

El Barón de Benicarlés, gran observante del protocolo, tenía una sonrisa de sufrimiento y simpatía ante aquella gesticulación y aquel raudal de metáforas [136].

El ser humano se reduce “a un ente mecanizado, cosificado, a una marioneta” (Cardona y Zaherías 1970: 55): es reducido a un conjunto de expresiones externas con la intención de señalar su carácter amoral, su deshumanización y su conducta absurda y mecánica. Se busca desenmascarar así la explotación de unos seres humanos por otros:

En el esperpento la amoralidad del super-hombre se convierte en la explotación del miserable, del indefenso (...) La marioneta de Valle-Inclán es un acto de acusación contra el hombre más que contra el mundo (Cardona y Zaherías 1970: 48).

A veces, la guiñolización del ser humano responde a una robotización. En esta caracterización se extrema el carácter de títere del personaje:

Tu-Lag-Thi tenía la voz flaca, de pianillos desvencijados, y una movilidad rígida de muñeco automático, un accionar esquinado de resorte, una vida interior de alambre en espiral [145].

La caracterización guiñolesca de grupos amorfos se solaza en los colectivos del pueblo llano, por una parte, y en los militares y funcionarios que acompañan continuamente al tirano, por otra parte. Ambos grupos son considerados como rebaños por el narrador, indiferente a la situación social de los personajes: la víctima de la sorna irónica es el género humano sin distinción:

1. El pueblo de la ciudad de Santa Fe de Tierra Firme, descrito en sus momentos festivos, es señalado como plebe ensabonada y negruzca, gentío, plebe vocinglera, chusma, rondas de burlones, plebe cobriza, bola de indios, tropa, punta, peonadas, glebas, ruedas, recua, piños, reata, vulgo municipal o pelazón; y como tal masa amorfa, realiza movimientos caóticos: circula en racimos o se mueve en oleadas.

2. El séquito acompañante de Santos Banderas es descrito como un coro de comparsas, concurso, grupo de uniformes, rueda o trinca de compadres. También la colonia *gachupina* es descrita como una masa caótica de títeres ocupados en vertiginosas acciones:

“la charanga gachupina resoplaba un bramido patriota” [33].

De pronto, la falange gachupina acudió en tumulto a los balcones [33].

La gachupia balandrona se repartió por las mesas de la terraza [33].

7.3. Cromatismo (como riqueza expresiva del lenguaje)

Este procedimiento modernista se utiliza en la descripción de la ciudad, el cielo y el mar de la ciudad de Santa Fe.

Siempre combinados con la intencionalidad expresiva cubista o expresionista (crear una realidad particular) se encuentran muchos ejemplos de uso cromático del léxico colorista:

El cielo tenía una luz verde, como algunos cielos del Veronés. La luna, como en todas partes, un halo de versos italianos, ingleses y franceses [133].

Navegó la luna sobre la obra muerta de babor, bella la mar, el barco marinero. Levantaba la proa surtidores de plata y en la sombra del foque un negro juntaba rueda de oyentes: Declamaba versos con lírico entusiasmo, fluente de ceceles [13].

Con tintín de plata y cristales en las manos prietas, miró la mucama al patroncito... [13].

El Casino español -floripendio, doradas lámparas, rimbombantes moldurones- estallaba rubicundo y bronco, rebosante de bravatas [33].

7.4. Histrionismo

Las acciones y movimientos histriónicos o teatrales poseen intención expresionista.

La técnica de la teatralería se manifiesta, por ejemplo, en el asesinato de la hija de Santos Banderas por parte de su padre, cuya escena es una parodia del teatro tremendista y grandilocuente, los preparativos de las tropas rebeldes, las partidas de cartas de los presos y el mitin político multitudinario de Roque Cepeda. La teatralería se descubre en las acciones donde muchos personajes luchan por actuar al mismo tiempo. Se crea un conjunto o pastiche caótico llenado por sonidos, diálogos rápidos, descripciones impresionistas de ambientes, movilidad de cuerpos y representaciones tipificadas de funciones.

7.5. Animalización

La animalización de rasgos físicos y de movimientos posee intención expresionista.

Tirano Banderas presenta muchas animalizaciones, en gran parte adjudicadas al dictador. Se le denomina con términos tales como *garabato de lechuzo*, *momia*, mientras que a

su piel se le asigna una textura de *piel verde de víbora*. A veces él contribuye a explicitar su actitud animalizada con el *chac, chac* de la rumia de su tabaco. Don Celes, por su parte, cacarea en ocasiones, mientras que un vinatero montañés se señala con *el pelo en erizo y el cuello de toro*.

El pueblo y el funcionariado público, por la descripción masificada de grandes grupos de gente, adquieren la conducta de cualquier rebaño animal. Con una simple orden son reconducidos por el jefe. En el caso de la Diplomacia Latino-Americana, "prolongaba su blando rumor de eses laudatorias, felicitando al Representante de Su graciosa Majestad Británica" [35]. En el caso del pueblo, el Coronel de la Gándara, al comienzo de la novela, recrimina a un hacendado que se une a los rebeldes:

Es una grave responsabilidad en la que incurres **llevando tus peonadas al sacrificio** [11] (la negrilla es añadida).

7. 6. Vivificar y dinamizar

Las acciones aceleradas (gracias a la descripción fragmentaria temporal: se relatan los momentos más representativos) y el dinamismo de los diálogos son procedimientos que se usan con intención cubista y expresionista.

Primero se consigue la vivificación y la dinamización con la atomización de la narración en divisiones estructurales (que en la mayoría de los casos corresponde a cambios de acción de la narración). En segundo lugar, en algunas ocasiones las acciones se dividen entre una parte descriptiva y otra parte dialogada. En estos dos casos se aplica el cubismo literario.

Este segundo tipo de cubismo -referencial- tiene mucho de visual: en cierta medida se parece al montaje cinematográfico construido sobre primeros planos, donde se constituye una descripción atomizada de movimientos o gestos con el objetivo de describir, por inducción, estados de ánimos internos. He aquí un ejemplo:

Se descompuso la ringla de gachupines. Los charolados pies juanetudos cambiaron de loseta. Las manos, enguantadas y torponas, se removieron indecisas, sin saber dónde posarse. En un tácito acuerdo, los gachupines jugaron con las brasileñas leontinas de sus relojes [17].

Ejemplo de *descripción fragmentaria*, correspondiente a los momentos representativos, es la siguiente:

Los gendarmes comenzaban a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convulsión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris [41].

O este ejemplo:

Chino Viejo, por una talanquera, hacía al patrón, señas con la mano. Dos caballos asomaban las orejas. Cambiadas las palabras, el rancharo y su mayoral montaron y salieron a los campos con medio galope [83].

En tres frases se describe una partida, pero lo más relevante es que se trata de una descripción mediante *indicios*.

Por otra parte, la *dinamización estructural* se manifiesta mediante la atomización de la narración en múltiples divisiones paraliterarias (prólogo y epílogo y el cuerpo propiamente dicho (partes, libros, apartados)). He aquí una clasificación completa de las divisiones paraliterarias de *Tirano Banderas*:

En suma, la división estructural de *Tirano Banderas* está conformada por:

- a. Tres cuerpos principales (prólogo, desarrollo, epílogo).
- b. Siete partes.
- c. Veinticinco libros.
- d. Ciento treinta y nueve apartados.

A nivel de los destinatarios, esta división estructural influye en la división narrativa de las acciones (espacial o temporalmente diferenciadas), pues cuando una división estructural (un apartado, por ejemplo) corta por la mitad el desarrollo de una acción narrativa, el lector la segmenta y crea dos nuevas acciones. La división estructural de *Tirano Banderas* no sólo tiene propósitos expresionistas de dinamización de la narración: también posee una intención de deshumanización cubista. Susan Kirkpatrick (1975: 449), citando la monografía de Oldrich Belic, *La estructura narrativa de "Tirano Banderas"* (Madrid: 1968), señala que la división de los siete libros de la novela (1-3-3-3-7-3-3-3-1) posee una simetría especular: Santos Banderas sólo aparece en los dos primeros y en los dos últimos libros. Además, la secuencia de las acciones de los primeros se invierte en los últimos.

La *dinamización narrativa* se manifiesta mediante la atomización descriptiva de acciones desarrolladas en un mismo lugar y tiempo, pero también se manifiesta en la simultaneidad de acciones desarrolladas en un mismo tiempo pero en diferentes espacios, por lo que se configura un montaje narrativo literario idéntico al usado en el arte cinematográfico. Cardona y Zaherías (1970: 59) estudian el proceso de dinamización narrativa en el teatro esperpéntico de Valle-Inclán, perfectamente utilizado en su producción novelesca. Señalan cómo Valle-Inclán, entre otros mecanismos de representación, llena unas pocas horas de la acción ficticia con muchas, breves y rápidas acciones. Este procedimiento no sólo manifiesta la dinamización mediante la atomización estructural del relato, sino también mediante la atomización descriptiva. Por ejemplo, amplifica sonidos y ruidos; integra por medio de sinestesias el sentido olfativo del ambiente con la visualización del mismo; empieza cada acción con una acotación descriptiva de estilo modernista muy elaborada y llena de detalles e, inmediatamente, comienza un vertiginoso diálogo entre los personajes. Si estos diálogos fueran recogidos íntegramente en una película, sólo habría dos maneras de planificar el montaje: recoger la escena desde lejos enfocando desde un plano general de larga duración temporal la totalidad del diálogo, o recoger, mediante un montaje vertiginoso, primeros planos alternativos de los personajes mientras hablan.

La desintegración y la fluctuación de las acciones (véase la huída del Coronel Gándara y de Nacho Villegas) conduce a la destrucción de la unidad de espacio. Por ejemplo, en la huída de Gándara y Villegas el narrador salta consecutivamente (en dos ocasiones) del lugar

donde se encuentran los escapados al prostíbulo donde hace poco estuvieron y que ahora está ocupado por la policía. Se relatan dos acciones desarrolladas en diferente lugar pero idéntico tiempo: una acción -la llegada de la policía- es consecuencia de la otra -la fuga de los fugitivos-.

Los movimientos fantasmales en los espacios de luz y de sombra contribuyen a dar vida a las acciones, aunque tienden a restarles materialidad. He aquí un ejemplo claramente expresionista: “la *sombra* de la mano, con el *reflejo* de las tumbajas, pone *rasgueo* de luces en el *rasgueo* de la guitarra” [53].

La dinamización de diálogos conduce a la incoherencia referencial de las conversaciones. Los diálogos, uno de los elementos menos vanguardistas de *Tirano Banderas*, entran a formar parte de este movimiento en aquellas ocasiones en que se usan conversaciones breves, entrecortadas y llenas de imprecaciones. En ocasiones el diálogo desenfadado y confuso gira en torno de una idea confusamente manifestada. Tal es el caso del siguiente ejemplo, en el que, para averiguar el nombre del militar que no pagó las bebidas solicitadas a una vendedora ambulante, ésta y un funcionario recurren al rápido diálogo:

¡No se suma, mi vieja!
 En boca cerrada no entran moscas, valedorcito.
 No hay sello para una vuelta de mancuerna.
 ¡Santísimo juez!
 ¿Qué jefe militar le arrugó el tenderete, mi vieja?
 ¡Me aprieta, niño, y me expone a una venganza!
 No se atore y suelte el gallo.
 No me sea mala reata, Señor Licenciado [29].

Tanto refrán e imagen metafórica acaba por esconder la intención de la comunicación.

Una de las consecuencias de la dinamización de acciones, producida por la fragmentariedad de la estructura del libro y por sus numerosas microacciones, es hacer perder el marco temporal en el que se desarrolla el relato: la narración señala hechos ocurridos durante dos días en un país tropical, pero la ramificación de acciones, ocurridas simultáneamente en distintos lugares, hace creer al lector que los acontecimientos se desarrollan durante varias semanas.

Con la preparación bélica de las tropas rebeldes se da comienzo a la narración, pero sólo se vuelven a mencionar en las páginas finales. Valle-Inclán nos hace olvidar la insurrección militar: sorprende al lector con un final inesperado, ya que durante toda la narración se presentó:

- el ambiente de fiesta continua de Santa Fe de Tierra Firme.
- el ambiente austero y tranquilo de las dependencias (espacio de movilización) de Santos Banderas.
- y la preparación indecisa y lenta de la insurrección en un ambiente natural, el tropical, que en la obra transpira postergación e improvisación.

7.7. Materialización

Las materializaciones de sonidos y pensamientos tienen una clara intención modernista, si entendemos por tal intención la preferencia por la creación de una expresividad poética basada en imágenes que sorprendan por el uso de equivalencias innovadoras. Secundariamente se

usa con intención expresionista, o sea, con el intento de conseguir un ambiente, creado por la escritura, deformado, huidizo y fantasmal.

Este procedimiento del lenguaje concede cualidades materiales a sentidos o sensaciones, actitudes y comportamientos. Por ejemplo, *esquivar el humo de la adulación*. Se procede a dar forma material a un sentimiento y, como cosa visible, se procede a esquivarla. En *balancear un murmullo* se ejerce una actividad física sobre un sonido cosificado: el murmullo sufre variaciones sonoras, de la misma forma que se acerca y se aleja de nuestra percepción una hamaca que se balancea.

Es continuo el uso de materializaciones de sonidos: “desbaratada la voz en una cucaña de gallos”. En esta ocasión, además de procederse a una materialización de un sonido, se realiza una descripción cubista de un hecho: la voz humana se escinde en múltiples partículas.

Veamos otros ejemplos:

“encañonando la oscuridad” [86]

“movióse un murmullo entre los jugadores” [115]

“inmovilizábase en un gesto de duras aristas” [122]

Por su parte, la siguiente imagen es cubista (por la forma de la imagen conseguida), aunque es descripción expresionista, por la deformación del gesto:

“la mueca verde mordía la herrumbe del silencio” [152]

8. Conclusiones

El vanguardismo de *Tirano Banderas* se basa en una presentación innovadora del mundo real que abandona la descripción realista. La obra de arte no realista, al decir de Walter Muschg (1972: 80), no estaría basada “en la reproducción de objetos, sino en símbolos que se han desprendido de los objetos, hasta llegar a ser expresión de una experiencia íntima”. La simbología de *Tirano Banderas* estaría basada en la deformación, la exageración y la fragmentariedad. Se trata de una simbología externa aplicada a las cualidades de los seres humanos con el objetivo de explicar indirectamente el comportamiento de las subjetividades.

La descripción directa de las subjetividades recurre a la exposición de estados enajenados. La explicación de la interioridad psicológica de las subjetividades enajenadas se manifiesta en la gestualidad externa.

Varios procedimientos expresivos del esperpento se relacionan con los procedimientos del expresionismo y el cubismo literarios, movimientos que pertenecen al vanguardismo europeo de los años veinte. Nos referimos a la tipificación, la caracterización guiñolesca de los personajes, el cromatismo, la teatralería, la animalización, la vivificación y dinamización, y la materialización.

El modernismo se manifiesta, a nivel léxico, en la elección y distribución del vocabulario: inversión sintáctica de las frases, fusión del lenguaje peninsular con el hispanoamericano y del popular con la suntuosidad vacía del discurso oficial, y el empleo de imágenes sinestésicas,

por ejemplo, las cromáticas. El estilo modernista suministra el léxico necesario para la creación de las imágenes expresionistas y cubistas (sin la organización sintáctica del léxico modernista no se podrían construir las referencialidades expresionista y cubista).

La mayor evidencia de la influencia vanguardista en *Tirano Banderas* se encuentra en la descripción de los rasgos y de los comportamientos de los personajes: en su tipificación guiñolizada. La descripción de personajes es comparativa: las personas y las cosas participan de similares cualidades: movimientos, gestos, texturas, rasgos físicos.

La fragmentariedad, inscrita dentro de una totalidad, se manifiesta formalmente en la división estructural de la novela. La fragmentariedad formal, en muchas ocasiones, se correlaciona con la fragmentariedad de acciones. La fragmentariedad también se manifiesta a nivel micronarrativo: diálogos y descripción de ambientes, personas o cosas. Estos procedimientos expresivos se reúnen para conceptualizar el *cubismo literario*.

La deformación de los seres humanos, de las cosas o de las circunstancias construyen la referencialidad de lo grotesco, que se constituye en expresión de:

1. Lo exagerado, que remite a gestos, rasgos faciales y movimientos.
2. Lo etéreo, de lo volátil y fantasmal de los juegos de luz y sombra como creadores de atmósferas.
3. Lo apresurado, espasmódico y vivaz.

Estas cualidades expresivas se aplican en la carga semántica de las descripciones y en la forma de los diálogos y sirven para conformar los procedimientos del *expresionismo literario*.

Notas

1. *Esperpento* se denominaba en la época de Valle-Inclán a la persona o cosa ridícula y extravagante, o al disparate o desatino.
2. Valle-Inclán, Ramón María del. *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*. Sétima edición (Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1968), 39. Madrid: Editorial Espasa-Calpe. En adelante citaré la novela en el texto, indicando entre corchetes el número de página.
3. Cfr. con Liano, Dante. *El problema del héroe en «Tirano Banderas»*, 38 (véase bibliografía): "Respecto de la lengua española, Valle tenía ideas bastantes precisas. Había recogido el propósito de quienes vieron en la unidad lingüística de España un factor decisivo para la unidad política. También él había optado por una gran nación bajo una sola lengua, haciendo de lado las reclamaciones autonomistas. Por eso, cuando descubre, primero en México, y, después en Argentina, una nueva riqueza de la lengua española, piensa inmediatamente en incorporarla al tesoro de la lengua madre. Su idea de la lengua española es universal y coincide con su visión de España, para la que quiere un ambiente cosmopolita, en contra de provincialismos y convenciones".
4. Cfr. con Echeverría, Evelio. *El esperpento y el teatro de marionetas italiano* (véase bibliografía), donde se propone, con base en unas declaraciones de Valle-Inclán, la influencia del milanés Teatro di Piccoli, teatro de marionetas para adultos, en la creación del esperpento.
5. Cfr. con Liano, Dante. *El problema del héroe en «Tirano Banderas»*, 41 (véase bibliografía): "los personajes están estilizados, alargados, con la hiperbolización de rasgos que es propia de los muñecos de guiñol".

Bibliografía

- Cardona, Rodolfo y Anthony N. Zaherías. 1970. *Visión del esperpento (Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán)*. Madrid: Editorial Castalia.
- De Nora, Eugenio G. 1958. *La novela española contemporánea (1898-1927)*. Madrid: Editorial Gredos.
- De Torre, Guillermo. 1925. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Raggio, editor.
- Díaz Plaja, Guillermo. 1972. *Las Estéticas de Valle-Inclán*. Madrid: Editorial Gredos.
- Echeverría, Evelio. 1975. "El *Esperpento* y el teatro de marionetas italiano". *Hispanic Review*. 43 (3): 311-5.
- González López, Emilio. 1967. *El arte dramático de Valle-Inclán: del decadentismo al expresionismo*. New York: Editorial Las Américas.
1973. *La poesía de Valle-Inclán: del simbolismo al expresionismo*. Editorial Universitaria.
- Iglesias, Carmen. 1959. "El *Esperpento* en la obra de Valle-Inclán". *Cuadernos americanos*. 104 (3): 247-63.
1959. "El *Esperpento* en la obra de Valle-Inclán". *Cuadernos americanos*. 105 (4): 212-33.
- Kattan, Olga. 1969. "Notas sobre *Tiranos Banderas*". *Cuadernos hispanoamericanos*. 79 (235): 179-89.
- Kirkpatrick, Susan. 1975. "*Tirano Banderas* y la estructura de la historia". *Nueva revista de filología hispánica*. 24 (2): 449-68.
- Liano, D. 1985. "El problema del héroe en *Tirano Banderas*". *Quaderni ibero-americaeni* (Italia). 8 (57/58), giugno/dic.
- March, María Eugenia. 1970. *Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Editorial Castalia.
- Muschg, Walter. 1972. *La literatura expresionista alemana (De Trakl a Brecht)*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

- Nallim, Carlos Orlando. 1956. "Valle-Inclán: *Tirano Banderas*". *Revista de literaturas modernas*. 1: 159-78.
- Rubia Barcia, J. 1968. "El *Esperpento*: su signo universal". *Cuadernos americanos*. 157 (2): 215-37.
- Speratti Piñero, Emma Susana. 1957. *La elaboración artística en Tirano Banderas*. México D. F.: El Colegio de México.
- Stembert, Rodolphe. 1976. "Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura". *Cuadernos hispanoamericanos*. 311: 461-76.
- Suárez Argüello, Roberto. "Los estilos literarios en Valle-Inclán". *Cuadernos americanos*. 207 (4): 224-36.
- Subercaseaux, Bernardo. 1976. "*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana (la novela del dictador 1926-1976)". *Cambio* (enero / febrero / marzo 1977), n. 6.
- Valle-Inclán, Ramón María del. 1968. *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*. 7ª edición. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.