INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Parodia y discurso subversivo en las obras de Valle-Inclán

by

Elvira Pirraglia

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

1997

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

UMI Number: 9732961

Copyright 1997 by
Pirraglia, Elvira I.

All rights reserved.

UMI Microform 9732961
Copyright 1997, by UMI Company. All rights reserved.

This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.

UMI
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

©1997

Elvira Pirraglia

All Rights Reserved

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

4/18/97
Date

Chair of Examining Committee

4/18/97
Date

Executive Officer

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Abstract

Parodia y discurso subversivo en las obras de Valle-Inclán

by

Elvira Pirraglia

Adviser: Professor Xoán González-Millán

The aim of this dissertation is to establish the contribution of parody in Valle-Inclán's macrotext. This analysis focuses on the narrative and theatrical voice as one of its strategies. It attempts to decipher the reading proposed through the parodic and subversive discourse.

Modernist prose limits the use of parody to a timid transgression of the genre's conventions and the victimization of literary archetypes. In that respect, Modernism prepares the way for the distorting perspective of the *esperpento* and the destruction of the lineality of discourse. The *esperpento* represented by Ramón del Valle-Inclán serves as foundation for subsequent novels and plays that symbolize a fictional world distant from referentiality.

The parodic conscience adopts here a conciliatory attitude that enables the reader to face a world and a language tending toward destruction, and to find there a message about reality, despite distortions and ambiguities. These narrative strategies

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

will provoke a displacement of the reader's interest from anecdote to discourse that culminates in the metafictional novel.

Valle-Inclán's parody and irony, in fact, suggest that the rhetoric of fiction is a product of mutations of ironic discourse. In his macrotext the image of reality, instead of being reflected in the mirror of literature, has been refracted through the parodic/ironic voice, thus privileging indirection. Besides this change of perspective, the ironic discourse adopted in Sonatas, Martes de carnaval, Luces de Bohemia and Tirano Banderas exposes the paradoxical aim of supplanting the perception of reality itself. The unique and seductive language of parody comes to be the most expressive alternative open to Valle-Inclán in his times of uncertainty.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincera gratitud a los profesores Ottavio Di Camillo y Andrés Franco por haber sabido balancear generosidad y objetividad crítica en la lectura de la tesis. También deseo dejar constancia de mi agradecimiento y afecto al profesor Isaías Lerner por sus incansables y siempre pertinentes consejos. No puedo silenciar el singular y generoso esfuerzo de mi consejero y director, el profesor Xóan González-Millán: su intervención, que naturalmente se dejó sentir en muchas de estas páginas, facilitó enormemente la siempre larga travesía de la tesis. Sus valiosas sugerencias y sus comentarios críticos fueron siempre un estimulante desafío en la articulación de esta investigación.

También a Ernesto Sagás, por su gran compañerismo, y a muchos otros.....

Por su infinita paciencia, por las innumerables horas de callado e incondicional apoyo, esta tesis les debe a mi madre y a Maurizio mucho más de lo que ellos se imaginan. Sin su ayuda este trabajo nunca habría visto su conclusión. A mi hijo Alexander por llenarme de felicidad.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Tabla de contenidos vii

Esquema 1

Capítulo I
Valle-Inclán: Historia y esperpento 24
1.1 Introducción 24
1.2 La historia recreada 29
1.3 Rasgos esenciales 37
1.4 La evolución del concepto de parodia: Un bosquejo histórico 67
1.5 La parodia como factor de evolución literaria en la obra de Valle-Inclán 93
1.6 La novela: historia, parodia y reescritura 98
1.7 El proceso narrativo 132

Capítulo II
Discursividad irónica:
Particularidades del proyecto textual 151
2.1 Estrategias del discurso irónico 151
2.2 Actitud creadora 191
2.3 Técnica estructuradora: El esperpento 216
2.4 Extrañamiento y dialogización 219

Capítulo III
La elaboración del esperpento
en el macrotexto valleinclanesco 264
3.1 Discurso irónico e intertextual 264
3.2 El plan distorsionador del esperpento 299
3.3 Lectura: Dinamismo y recepción 336
3.4 Cultura oficial/Cultura popular 340

Capítulo IV
El discurso subversivo de Valle-Inclán 381
4.1 Sabotajes a los géneros literarios 381
4.2 La pluralidad discursiva 389
4.3 Estructura dramática 410
4.4 Abolición del tiempo 413
4.5 Victimización de los géneros literarios 435

Conclusión 477

Bibliografía 494
Obras de Valle-Inclán consultadas 494
Estudios sobre el autor y sus obras 495
Teoría, historia y crítica literaria:
Teoría teatral y cuestiones afines 503

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Esquema

El objetivo del presente estudio es reconocer las fases que se dan en una lectura de la dimensión paródica e intertextual en la obra de Valle-Inclán. La tesis se apoya sobre una doble propuesta: una visión global de la cuestión y defender su carácter determinante en la poética valleinclanesca, que obligan a reconocer la necesidad de una lectura sociocrítica de tal estrategia: la intertextualización del esperpento[1] como espacio textual en el que se encuentran varios discursos sociales (Bennett y Fairclough entre otros). Nuestro primer intento es responder a la siguiente pregunta: ¿Cómo leer la parodia literaria de la poética del esperpento en el marco interpretativo de una visión institucional de la literatura? Es un proyecto que se inscribe entre la práctica y las formulaciones teóricas.

Así, hemos de analizar la parodia como una estrategia superadora de una dimensión puramente o excesivamente intertextual. Resaltamos su función de instrumento

---

[1]El esperpento no es una poética estética; representa una superación del esteticismo, a través de una determinada utilización de la parodia. La del esperpento es una poética plural, intertextual. Esta visión tiene serias repercusiones para la concepción de la creación artística. Dicha perspectiva ayuda a explicar la dimensión subversiva del esperpento como discurso literario que pretende funcionar de forma diametralmente opuesta a como funcionaba la producción literaria de la época. Su relevancia reside precisamente en la articulación discursiva de una sociedad en crisis, de ahí, las relaciones de mediación entre el esperpento como un gran "macrotexto" y las diversas representaciones "oficiales" de la España contemporánea.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

privilegiado para reflexionar e intervenir sobre el campo literario y relacionamos la poética de la parodia de Valle-Inclán con otras poéticas contemporáneas (Peter Bürger) sobre las vanguardias. Estudiamos la parodia en Valle-Inclán desde las siguientes perspectivas:

a) aportaciones a su estudio desde la poética misma del esperpento

b) especificidad de la parodia valleinclanesca y su relación con poéticas semejantes (James Joyce)

c) el aspecto de la representación (Hayden White; R. Weimann)

d) teoría de la recepción: dimensión social de la recepción en el contexto de la España de Valle.

e) la influencia del 98 en el esperpento (como se ha venido repitiendo) no es una vía de investigación útil para comprenderlo.

f) la crisis de crecimiento desequilibrado; intenta responder a los desafíos sociales de un nuevo espacio público que las diversas fuerzas sociales de la España de principios de siglo reclaman (Habermas).

g) abandono de la ideología esteticista con todas las implicaciones para la concepción del discurso literario.

h) las deficiencias del "realismo" que residen en la configuración de un mundo cerrado (McCabe; Easthope).

i) la consciente y sistemática incorporación de múltiples

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

registros y dialectos sociales, clave para comprender en su complejidad la poética del esperpento (Fairclough; Halliday; Fowler)

j) la dimensión "meta-discursiva", que está presente en todos los esperpentos, y que no es exclusiva del discurso narrativo (Patricia Waugh).

k) la transcodificación génerica como una de las dimensiones fundamentales de la poética del esperpento.

l) la "representación crítica de otros textos".

m) el esperpento como reconocimiento de la existencia de una cierta coherencia estética que permite hablar de una visión única aplicable al macrotexto.

n) metamorfosis: los personajes y sus modalidades discursivas como rasgo diferenciador.

Todo análisis textual debe tener en cuenta los múltiples procesos semióticos-comunicativos por los que pasan el personaje y su ambiente desde su creación hasta su recreación por la experiencia de la lectura, que dependen de la percepción del lector. Este trabajo se ha centrado en esa estrategia textual por los específicoss componentes narrativos de la obra de Valle-Inclán: como el lector, la lectora, el hiperlector, el no-lector, el texto, el apócrifo, la infinitas citas de otros textos, el autor, el falsario, el super-autor, lo sublime, lo grotesco, etc. Tal como Don Ramón plantea su

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

macrotexto nos es posible hacer de él una lectura plurilineal.

La obra de Valle-Inclán se presta a un tipo de investigación innovadora debido a la dicotomía que los críticos han señalado, de forma casi unánime, entre dos fases en la labor de dicho autor: una primera época de "evasión" modernista de toda realidad, y obra posterior que presenta un compromiso caracterizado por ataques abiertos y satíricos contra las figuras políticas y el régimen de la nación. Los críticos también han señalado una segunda dicotomía o contradicción entre la preocupación estética que caracteriza la obra de Valle de principio a fin, y la mirada crítica que el autor dirige hacia el gobierno de su país.

Gran parte de los problemas críticos con los que se enfrenta el estudioso de la obra de Valle-Inclán provienen de dos tendencias. La primera es la propensión a tomar como reflejo exacto de su propia personalidad y intereses políticos tanto a los personajes como a los ambientes en que los sitúa; lo que Theoharis Constantine en Joyce's Ulysses ha denominado " mimetic style"[2]. Se tiende a creer que las preocupaciones

---

[2]Según dicho crítico "The mimetic accuracy of writing displays 'has caused critics to identify Joyce as the one novelist working in English who perfected the realistic prose invented and developed by the French novelists of the nineteenth century, especially Flaubert, Zola, and the Goncourt brothers". En cambio esa estrategia textual desea revolucionar y deshacerse de lo mimético como lo hace también Valle-Inclán. Por ello Theoharis dice: "Joyce's style in Ulysses displays two opposite techniques. One is imagistic precision that creates definite, singular

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estéticas tienen que ser la antítesis de una preocupación con la realidad sociopolítica. Por un lado, algunos han explorado el papel de la ironía y la sátira y han opinado que el humor es simplemente otro elemento del juego estético, un elemento que le aleja aún más de cualquier enlace con la situación histórica. Pero la ironía, que también busca la complicidad del lector como el humor, es un problema demasiado complejo en su dinámica interna como para colocarlo junto a lo cómico, aunque tenga un parentesco real con el. La ironía tiene en la parodia su procedimiento de mayor rendimiento expresivo, pues al poner en contacto la obra con otro texto cuya identidad el lector debe inferir en el tono, o estilo de aquello que lee, plantea un deliberado conflicto entre ambas escrituras, casi siempre con una resolución cómica, y un incremento de sentido,

---

impressions. Joyce uses this technique in descriptions and in dialogue, for conversations and interior monologue. The second, opposite technique is prodigal allusiveness. In this mode Joyce clusters any number of singular impressions and definite meanings around one subject and sets them all competing for primary control over that subject. The first technique fixes a topic in one context; this one surrounds a topic with numerous, variously interdependent contexts. Often they are disturbed in spiralling groups whose elements touch down in the story line at many different places in changing sets. By incremental repetition and variation od multiple contexts above, below, and in between lines, Joyce exceeds the unilinear liomits of the realistic style in Ulysses. The prominence and extent of realism's control varies according to Joyce's symbolic purpose in any given passage, but its essential quality does not. Its scrupulous meanness, its mimetic accuracy, are immutable constants variously exploited throughout the novel. Irreducible facts appear in this imagistic style, but they do not lose their material fixity, no matter how extravagant the formal permutations may be." (1988: 27-31)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a favor del texto parodiante. El choque entre el mundo idealizado del modelo y la prosaica realidad sirve de soporte a la parodia y posee un efecto contundente. No podemos olvidar que este tipo de recursos tiene un ilustre precedente en el famoso capítulo catorce del Ulysses joyceano, donde un asunto trivial-un natalicio-merece del abrumador virtuosismo del autor un recorrido paródico por las fases de la prosa inglesa, en una imitación que no desdeña ni a sus figuras mayores (Burns, Gibbon, Dickens, etc.) ni los registros más coloquiales que el escritor dublinés pudo haber escuchado en el habla de sus contemporáneos. Esa parece ser, en efecto, la doble tendencia más usual en las ironías de técnica paródica: o se trabaja sobre el patrón de un estilo, a veces de un único texto perfectamente reconocible, o bien se imita un registro característico de alguna manifestación verbal, ya no necesariamente literaria. La parodia, como se expondrá en su momento, constituye una de las modalidades más afines y más útiles al recurrente propósito de esta figuración de poner al descubierto la convencionalidad del objeto literario.

Los sociohistoriadores, por su parte, al subestimar el papel de la ironía, han visto como paralelos la ambientación histórica y los anacronismos tan evidentes en su macrotexto. Esta interpretación los llevaría a ver una supuesta nostalgia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en Valle con respecto al pasado español [3] .

Una nueva semiótica literaria [4] nos permite refutar esas limitantes suposiciones y abrirnos a otras perspectivas. Por un lado, hay que explorar el papel de la ironía, la parodia y la sátira pero no simplemente como un juego estético de Valle, sino como discurso[5]. Aunque Bakhtin se refiere a *lenguajes*

---

[3]Un crítico como Ciriaco M. Arroyo, al enjuiciar toda la producción valleinclanesca (v." La lámpara maravillosa y la ecuación estética" en A. N. Zahareas, 443-459), marca dos etapas muy bien definidas, la primera "esteticista" y la segunda "comprometida"; pero hace de la ironía un rasgo privativo de la primera. Según Arroyo, la ironía es sinónimo de insinceridad, de virtuosismo, y no comprende que también puede uno comprometerse sin dejar de guardar una distancia irónica respecto de la realidad. Cardona y Zahareas también afirman que:

> La pretensión de un alejamiento satírico simultáneamente unida a la pretensión de una narración fiel de circunstancias históricas no nos deben confundir: estamos dentro del fenómeno del "descomprometimiento" del artista, *no como hombre, sino como creador;* es el ocaso de la tragedia y de la sátira, es el amanecer de lo grotesco" (67).

[4]Solamente a través de una nueva semiótica de la escena se podrá incidir en el plano social, parece decirnos Valle-Inclán. Al elaborar signos nuevos, el esperpento, puede lograr un nuevo cosmos literario. Por ello una propuesta revolucionaria debe incidir más en la revolución formal que en la de contenidos. Por una razón Ruiz Ramón (1981: 223-224) escribe que la primera y más fuerte impresión que se aloja en el lector de sus textos es la de la búsqueda de un estilo dramático al que sólo pudiera llegarse por la destrucción paródica de los existentes.

[5]El *discurso* es un término que ha cobrado importancia últimamente en los estudios de autores como Foucault, Kristeva, Barthes y Bakhtin. Este último comienza su estudio de la novela precisamente poniendo en duda la unidad básica del lenguaje, sea el del arte o el de la vida cotidiana. Señala que el idioma nacional es unitario sólo en cuanto "abstract grammatical system of normative forms taken in isolation" (Dialogic Imagination, 188). Pero cuando el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

para hablar del fenómeno, nosotros empleamos el término *discurso* en el sentido en que se refiere a grupos sociales que llevan a cabo la práctica social. Por el otro, hay que examinar esa profusión de discursos existentes en cualquier momento histórico que Bakhtin llama *heteroglosia*. En Valle-Inclán la idea de heteroglosia nos proporciona una base sólida desde la cual examinar el discurso dentro del macrotexto. Don Ramón postula una riqueza extraordinaria de discursos que surgen y se cruzan en todos los niveles de la vida social y con relación a una selección amplia de actividades. No se refiere unicamente a la estructura de clases, sino también a los grupos generacionales, campos profesionales, grupos

---

lenguaje se observa dentro de una sociedad con cierto desarrollo histórico, nos damos cuenta de la creación de una serie de esferas lingüísticas distintas y concretas, que reflejan "a multitude of bounded verbal, ideological and social belief systems" (288). Las teorías de Bakhtin tienen sus correspondencias en las obras de otros autores que han estudiado el discurso. Su punto de partida bien puede ser eco de las ideas de otro escritor soviético, V.N. Volosinov, quien escribe que la palabra aislada es totalmente neutral, que puede cobrar cualquier función ideológica al activarse, pero que una vez internalizada y provista de significación ya forma parte de "the unity of verbally constituted consciousness" (Marxism and the Philosophy of Language, trad. Ladislav Matejka y I.R. Titunik (Nueva York: Seminar Press, 1973): 16. Esta unidad surge para Volosinov de los grupos sociales, o más específicamente, de la estructura de clases. En tiempos más recientes Michael Foucault ha hecho referencia a *lenguajes* similares que él denomina *discursos*: " sets of very heterogeneous statements, formulated by the rich and the poor, the learned and the ignorant. Each one has its own form of regularity, likewise its own system of constraints" ("The Order of Discourse", en Untying the Text: A Post-Structuralist Reader. London: Routledge and Kegan Paul, 1981: 72.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

étnicos, e incluso al núcleo familiar, como fuentes posibles de los "socially typifying languages" que denomina Bakhtin. Ese sistema lingüístico, es el que Valle desea destruir, mediante la creación de un lenguaje de ruptura con cuanto suponga el bien decir. Es precisamente mediante este juego de signos contrarios que afirman y al vez niegan, crean y destruyen la misma realidad como el autor va urdiendo una nueva semiótica lingúística. En este sentido es pertinente mencionar dos problemas: el de la interpretación y el de la figuratividad, que me parecen importantes al reflexionar sobre la obra de Valle-Inclán. Se trata de tener en cuenta al sujeto de interacción a través de la cual se construye el sentido de los discursos y de las actividades humanas. Nos referimos a la comunicación como algo sujeto a estrategias de persuasión y manipulación, y configuradora del nivel discursivo, el más inmediato para la lectura, que, según Greimas, se instala en la enunciación y por lo tanto en los juegos intersubjetivos de la lectura que llevan a la construcción de su sentido [6].

Valle-Inclán, a lo largo de su macrotexto, presenta el problema de la "competencia receptiva del lector" y el de la problemática de la legibilidad del mundo, de la lectura humana que él ve sometida a la red socio-cultural. Esa relación cultural del sujeto con el mundo puede leerse en sus textos,

---

[6] La semiótica del texto, (Barcelona: Paidós, 1983).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

donde el contenido se estructura a menudo en correspondencia con el plano de la expresión del mundo y con una sintaxis paralela, a veces como micro-relatos almacenados en la memoria cultural. Lo figurativo, en Valle-Inclán, es el componente discursivo que está organizado tal como se presenta al individuo a través de un filtro cultural y se pone en efecto en la lectura mediante una doble dimensión: la de proporcionar al texto un efecto de realidad (o de no-realidad) que permite estrategias propias de distintos géneros; y la de establecer varias temáticas subyacentes que constituyen la base de una estrategia lectora de identificación del texto. Estos ejercicios son, por lo tanto, las configuraciones discursivas y sus correspondencias temáticas, a veces polémicas o adversativas consisten en persuadir al enunciador al cual corresponderá la interpretación del enunciatario; y, el resultado es el *esperpento*, con su universo de referencia que da lugar, en el texto literario, a juegos complejos que marcan recorridos de lo figurativo a lo temático; el más simple de los cuales es quizás la alegoría, en la que hay una correspondencia entre el significado figurativo y el significado temático, entre lo perceptivo y un valor adjudicado. Es un juego, y también una manipulación-persuasión del autor que dota al lector de ciertas competencias, proponiéndo así un recorrido interpretativo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Ese itinerario o proceso semiótico-comunicativo, presenta tres fases principales: la selección y codificación directa o diferidamente, la reducción de códigos explícita o implícitamente y la amplificación de códigos [7].

Fase 1: *Selección y codificación*: cuando el escritor, basándose en sus propias experiencias físicas e intelectuales, percibe, descodifica y empieza a seleccionar esos signos y personajes con los que irá dando vida al mundo poético. Puede hacerlo a) *directamente*, o sea, sensorialmente va adjudicando a sus personajes y a su mundo, el estado de ańimo, sus emociones, el tiempo, sus interacciones sociales, etc.; o b) *diferidamente*, de una manera más intelectual, experimentando lo que proviene de otros textos suyos o ajenos, y moldeando las personalidades, conductas e ideologías de los personajes.

Fase 2: *Reducción de códigos*, a medida que esos personajes físico-intelectuales y su mundo van adquiriendo vida en la mente del escritor, pero ya codificados visualmente en un texto escrito. Como lectores percibimos a las personas y su mundo de dos maneras: a) *explícitamente*, es decir, a través de las palabras y mediante transcripciones de sonidos, y símbolos de puntuación; b) *implícitamente*, ni siquiera visualmente en el texto, latentes, entre líneas, intelectual

---

[7] F. Poyatos, La comunicación no verbal, I: Cultura, lenguaje y conversación (Madrid: Istmo, 1993).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

y sinestésicamente; esa dimensión oculta que complementa los signos explícitos y enriquecen las sensaciones del lector de acuerdo con su propia sensibilidad.

Fase 3: *Amplificación de códigos*, el último estadio para la recreación por parte del lector; es cuando revivimos el código visual del texto y como testigos transformamos esos signos. Por ello, en la obra de Valle-Inclán el lector es parte esencial del proceso semiótico-comunicativo.

La nueva semiótica no tiene ya como referente la realidad exterior, ya que ésta es sistemáticamente negada, sino la del mismo □enero. Esta concepción del signo lingüístico de ser simultáneamente el mismo y su contrario destruye la relación entre significante y significado, la obra así, se libera de toda carga semántica para quedar abierta y permitir que cada lector o espectador tome del conjunto de signos, metáforas, imágenes y lenguajes que se ofrecen, aquello que desee, a fin de construir con tales materiales, su propio modelo verbal. En esa nueva poética el signo verbal se maneja, no en función de lo que debiera significar, sino como semejanza exclusivamente formal a otro término que le sirve de antecedente modélico; de ahí, surge la parodia valleinclanesca.

La poética valleinclanesca surge de una confrontación dialéctica entre una serie de dicotomías: amor/odio, creación/destrucción, aceptación/rechazo,cultura

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

oficial/cultura popular, que revelan, a su vez, la ambivalencia del autor frente al mismo objeto que intenta destruir. Junto con la destrución de los aspectos formales, la poética valleinclanesca propone la aniquilación de los mitos. Valle busca algo más que la desmitificación de la recreación de mitos pues, por medio de su arte corrosivo ha imaginado su destrucción definitiva. Con dicho fin el autor resucita ciertos modelos: por ejemplo, el de don Juan, para deshacerlos en múltiples copias grotescas. Copiar y destruir reflejan la estrategia paródica del autor, o mejor dicho la antipoética valleinclanesca, al atacar la misma escencia de su macrotexto. Su carácter figurativo de representación de la realidad, más que proponer unas nuevas formas, aspira a la destrucción de la totalidad del artefacto. La palabra, el narrador-actor, los espacios, el tiempo y todo cuanto se conforma al macromundo son vaciados de sus contenidos semánticos. El macrotexto queda así abierto, invitando al lector-espectador a arriesgarse y establecer sus propios códigos de lectura. Se requiere, por lo tanto, de un lector/espectador altamente sofisticado, capaz de entender junto con la actitud ambigua y paradójica del autor, su juego constante de recreación u destrucción, a que somete formas, ritos, ceremonias y todo cuanto configura el corpus.

Es importante descubrir de qué manera aparece esta esfera

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lingüística, y cómo se relaciona con los demás discursos en los distintos géneros[8] y también con los discursos extra-textuales y extra-literarios de la época. Por ello debemos preguntarnos si hay forma de determinar relaciones entre los variados lenguajes. La heteroglosia es la causa de la presencia en el género de la novela de lo que Bakhtin llama *discurso de doble voz*. Por supuesto, se refiere a aquel proceso por el cual un discurso se subvierte desde dentro, y que reconocemos como la *ironía*, concepto que como "discurso" ha llegado a ser primordial centro de preocupación crítica.

La definición más reciente y quizás más acertada de la ironía es la siguiente:

> There seems to be something else that characterizes irony even more particularly, something that makes

---

[8]Una de las primeras operaciones de lectura consiste en clasificar el texto de acuerdo con el género en el que se inscribe para, a continuación, considerarlo en relación con otros textos del mismo tipo. En las obras de Valle-Inclán el género es el eje generador de la parodia y de la transgresión; desorienta al lector-espectador. Según Gérard Genette (1982), Margaret Rose (1993) y Linda Hutcheon(1994), la parodia, dado que es una práctica transtextual, requiere por un lado la presencia de un discurso subversor de tono negativo y, por otro, un discurso de tono positivo. Por ello es necesario tener en cuenta, entonces, tanto la parodia realizada por el autor en el nuevo texto como los recursos y convenciones de los géneros parodiados, puesto que esos proporcionan el contexto para que ocurra dicha parodia. Para que exista la parodia, según Linda Hutcheon, el lector tiene que tener presentes dos órdenes discursivos y ser consciente de que el nuevo discurso está imitando y se está sobreponiendo a otro anterior. Este es el sui generis fenómeno valleinclanesco de subversión genérica pues en su macrotexto los géneros se encuentran estrechamente vinculados.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> it even more distinctively different from other figures of speech, from other rhetorical strategies or structural devices: its "edge." Unlike metaphor or metonymy, irony has an edge; unlike paradox, irony is decidedly edgy. While it may come into being through the semantic playing off of the stated against the unstated, irony is a "weighted" mode of the silent and the unsaid. The tipping of the balance occurs in part through what is implied about the attitude of either the ironist or the interpreter: irony involves the attribution of an evaluative, even judgmental attitude, and this is where the emotive or affective dimension also enters, much to the dismay of most critical discourse and most critics. (Hutcheon, 1995:37)

Al referirnos a este mismo fenómeno en términos de "discurso", podemos decir que la ironía presenta un discurso, o con más exactitud parte de un discurso, lo subvierte y así logra indicar tanto la falsedad de éste como la supremacía de otro, sea o no este segundo discurso identificado con exactitud. Una de las posturas fundamentales que debemos considerar en la estructura de la ironía es la necesidad de interiorizar el discurso que sufrirá el ataque irónico. Desde dentro es el discurso rechazado que corroe la ironía para así revelar todos sus defectos. La ironía de Valle no es un caso de ataques esporádicos y aislados a algún que otro discurso; es un proceso continuo. Su ironía va más allá de lo puramente sociopolítico y, por medio de la heteroglosia, indica una crisis profunda en la sociedad española en general, crisis que comparte con su generación. Los discursos de Don Ramón responden a condiciones reales del diálogo social pues la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lucha de clases, el subconsciente, y la biología humana conformaban una riqueza inédita y al mismo tiempo eran una combinación desconcertante. Es dentro de esos discursos complejos y conflictivos que debemos estudiar su macrotexto, no como espejo de ninguna realidad social, sino más bien como una presentación de su respuesta a algunos de los discursos que deformaban las ideologías de la España pos-98 y pre-Guerra Civil[9].

Las obras de Valle-Inclán forman un mundo personal y único que supera todo tipo de delimitaciones de género como hemos de demostrar en el presente estudio. Esa actitud típicamente valleinclaniana, sistemáticamente deformadora, y que no se confina formalmente al género, o subgénero, sí

---

[9]Valle-Inclán se acerca a los hechos históricos con aparente objetividad. El autor se documenta ampliamente sobre el período haciendo un proceso de selección del material para después darle forma narrativa y presentarlo con la distancia del narrador objetivo. Según Northrop Frye, (Fables of Identity) lo único que distingue un relato histórico de uno ficticio es la forma, pues cuando una historia llega a ser comprensible se vuelve mítica en forma y poética en estructura, explicando así las numerosas coincidencias que existen entre la labor del historiador y la del novelista. Hayden White, (Metahistory) por otro lado, insiste en que la pretendida objetividad con que los historiadores nos presentan una realidad histórica concreta se halla siempre sujeta a la influencia de cuatro tropos fundamentales: la ironía, la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. Esta postura delinea la de Valle-Inclán al penetrar en la historia de España y exponer una visión irónica y totalmente grotesca de ella. Valle pone en entredicho los presupuestos de la historiografía, siempre inclinada por las hazañas de sus protagonistas, para introducir el espíritu del pueblo, víctimas de la corrupción. El autor destroza, al negar todo didactismo, la postura de los historiadores y novelistas históricos del siglo XIX.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

proporciona unidad al macrotexto esperpéntico, independientemente del género empleado. La autorreferencia intertextual es el mecanismo fundamental que Valle utiliza para crear su proyecto literario. Por ello sus episodios y personajes son similares, se repiten y se remodelan de texto en texto; el resultado es esa intertextualidad que hace del proceso un macrotexto. El estudio de los diversos géneros en Valle es, por consiguiente, no sólo muy válido sino sumamente apropiado.

Las obras que se estudiarán simultáneamente desde perspectivas literarias, sociolingüísticas e historiográficas, son: Luces de bohemia (1920), Martes de Carnaval: Los cuernos de don Friolera (1921), Las galas del difunto (1926) y La hija del capitán, por último, Tirano Banderas. El punto de partida de esta tesis es analizar cómo el espacio textual en la obra de Valle, con su significación y sugerencias múltiples, apuntan a una segunda realidad oculta que se da mediante la parodia y que descansa en la subversión; ese espacio textual genera los esperpentos y permite ver cómo el autor lo organiza en cada uno de sus textos. Sabemos que el cosmos literario de Valle está articulado mediante un sistema intersemiótico, pero que las intertextualidades y los lugares comunes ofrecen una perspectiva clave para explicar el carácter cíclico de su obra.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La estructura de las obras de Valle-Inclán es alegórica,[10] pues el espacio textual adquiere una segunda realidad; una estructura paródica que refleja una elaboración más compleja y muy consciente; consciente de que se aparta de los géneros convencionales. Valle descentraliza las intenciones culturales, semánticas y expresivas de un universo ideológico mediante un diálogo de fuerzas sociales. Sus estilizaciones paródicas van de lo genérico a lo particular, a otros lenguajes, así como también al centro mismo del discurso autorial directo: didáctico-moral, sentimental, elegíaco e idílico. Por su estructura lingüística podemos decir que el macrotexto de Valle-Inclán depende en gran medida del dialogismo y la poliglosia. Las formas de composición que permiten organizar sus estrategias textuales son las siguientes:

a) la estilización paródica de la voz de otros;

b) el reprocesamiento cómico-paródico de casi todos los niveles de lenguaje literario;

c) la intertextualidad y la heteroglosia como estrategias

---

[10]Según Quintiliano: "Allegoria, quam inversionem interpretantur, aut aliud verbis aliud sensu ostendit." Así es como se debe interpretar la obra de Valle: su diégesis muestra una faz con las palabras pero otra muy distinta con el significado al que se refiere; su especificidad consiste en ser una narración *transitiva* (Eco, 1984), puesto que establece una correspondencia entre dos mundos, dos niveles, uno literal y el otro moral, político, psicológico y social.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cruciales en la creación de su macrotexto;

d) el texto como actividad social, como discurso subversivo;

El sistema de organización mezcla los esperpentos tanto teatrales como narrativos, proporcionando orden y coherencia al macrotexto. Así se explicará la importancia del espacio textual valleinclanesco y su valor metafórico. El método de estructuración de los esperpentos, el cual está relacionado con el proceso de deformación. La estructura del macrotexto valleinclanesco demuestra cómo el espacio textual (*real*: los lugares determinados geográficos y *simbólicos*: la parodia de ciertos discursos u obras, la violencia,la traición, la lujuria, entre muchas otras características morales) estructura el esperpento y, a su vez, permite una lectura paródica. Debemos mencionar que la perspectiva adoptada por Valle-Inclán, en su macrotexto, es la del segundo parodiador, quien contempla su modelo parodiado tanto con una actitud crítica como de admiración. El objetivo del parodiador no es escribir emulando el estilo de la otra obra, ya que, como afirma Margaret Rose "parody is not necessarily restricted to the imitation of the `form'". La intención de Valle es sólo aplicar una estructura metafórica de ciertas obras o discursos. Es decir, al organizar Valle-Inclán el material de varias de sus obras siguiendo el modelo estructurador de otros textos las convierte automaticamente en su parodia. Esa

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

poética analiza el contexto económico, social y político del país y hace que los sucesos de los textos se conviertan en el espejo de la vida nacional (llegando a conclusiones trágicas) y, esa es la base del proceso de transformación paródica y de esperpentización. Tanto Joyce como Valle quisieron mostrar en sus obras, una admiración por la literatura clásica y, simultáneamente, una ruptura con ella, introduciendo una innovación: elaborar la parodia en la literatura al analizar con ironía el significado universal de una vida muy particular. Ambos poseen los rasgos de un pensamiento utópico: insatisfacción; crítica de su tiempo; originalidad intelectual y fantasía constructiva; confianza; genio; dualismo; actitud subversiva; dialéctica; idealismo; pesimismo existencial y optimismo volitivo; dignidad humana y libertad; racionalidad e irracionalidad;

En toda utopía[11] se esconde necesariamente algo de juego que contiene un lado metafísico y se refiere al concepto

---

[11]Una bibliografía sobre el fenómeno y los problemas de lo utópico, jamás podrá ser completa, pues el concepto de utopía no designa un campo objetivo delimitado, por la amplitud que el tema abarca. Por esta razón se han elegido estudios que sólo parecen estar en una relación muy mediata con la utopía, o bien, que no desarrollan su tema explícitamente bajo el aspecto de lo utópico: Robert J. Adams, "Designs by More and Erasmus for a New Social Order," Studies in Philology 42 (1945); Harold Child, "Some English Utopias. Essays by Diverse Hands," New Series 12 (1933); Edward L. Surtz, "The Defense of Pleasure in More's Utopia," Studies in Philology 46 (1949). Arthur Morgan, Nowhere was somewhere. How History makes Utopias and how Utopias make History (Chapel-Hill, 1946).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mundo. La utopía es un juego en la medida en que crea mundos aparentemente completos y cerrados en sí mismos. La utopía es en potencia revolucionaria y su fuerza reside principalmente en su potencia intelectual, en el poder de sus nuevas ideas. La comprensión intelectual de "lo otro" ha de preceder a un cambio social real pues toda colectividad humana está amenazada de dos males: desahogo económico o grandeza política pagando por ello el precio de la miseria de las masas. La utopía reta al ser humano a encontrar una solución ideal para establecer el mejor orden social, garantizado por relaciones sanas entre las personas, basadas en la tolerancia, cooperación, igualdad y justicia. Podríamos decir que Valle-Inclán se nos presenta como el prototipo del espíritu revolucionario y radical. Destroza la vanidad burguesa y conscientiza al individuo de que el viejo régimen no es sólo insostenible, sino también insoportable. Es un crítico agudo y sagaz que expone a la luz las deficiencias del hombre y la sociedad en que vive para empujarle así a una toma de conciencia y a una responsabilidad inexorable. Y aún va más allá, señala el camino para un nuevo comienzo, para nuevas formas de pensamiento. Valle-Inclán, el eterno interrogador, contesto con un implacable "no" a las exigencias de la praxis política. Es el que intercede y despierta la conciencia de la sociedad ante el caos, y ante todo lo falso y despreciable del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

orden social.

Con fuerza Don Ramón convence al ser humano de que está capacitado y preparado para mejorar creativa e inteligentemente la sociedad. El suyo es el utopismo espiritual de toda esperanza en el progreso social. La utopía ha sido siempre poderoso empuje del progreso, especialmente del progreso social, en virtud de su aguda crítica social, de su planificación constructiva, de sus continuos ataques a todos los síntomas de decadencia social; es la encarnación de la fuerza para aceptar lo que es inalterable, el valor y la lucidez para cambiarlo, y como instrumento de transformación social.

El genio valleinclanesco, y el de los utopistas, lógico, teórico, objetivo y sistemático es diametralmente opuesto al "yo" de los existencialistas. No se detiene delante de lo trágico ni de lo absurdo. Por ello la utopía está muy cerca del arte, de la fantasía y del juego, discurre paralela a la realidad para destacar, de forma caprichosa, el plagio de la realidad. Partiendo de esta definición emerge la parodia, pues actúa como revestimiento simbólico y libre de todas las particularidades del objeto. La actividad de la utopía es, precisamente, una actividad demiúrgica, pues se dirige a un mundo y precisamente por esta razón, es un juego. El utopista actúa como si realmente pudiera crear otro espacio, con sus

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

instituciones, sus artes, su técnica y su religión. Naturalmente, ello no puede hacerlo más que en el campo lúdico.

Decimos que Valle-Inclán es utopista pues desarrolla, con el vigor del pensamiento libre y sin trabas, su experimento mental hasta sus últimas consecuencias y hasta las conclusiones más extremas. Penetra el límite de lo irreal y lo imposible, sobrepasándolos incluso, para dar un último paso de lo sublime a lo grotesco y se expone a la burla del mundo. Valle comprende que todo es fragmentario y relativo, que sólo disponemos de nuestra razón para avanzar entre la maraña de intereses encontrados que es la vida, y, nos demuestra que la ironía es una modalidad fundamental que le autoriza a contemplar y analizar el mundo sin relegarse a condiciones o compromisos, para así descubrir la ilusión que existe acerca del orden universal.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Capítulo I
Valle-Inclán:
Historia y esperpento

1.1 Introducción

Al estudiar la obra de Valle-Inclán es preciso revisar los análisis hasta ahora propuestos sobre el *Esperpento;* concepto y estilo satírico-grotesco de ver y considerar la realidad. La complejidad de su macrotexto requiere una reflexión sobre el esperpento como poética de la parodia en el marco interpretativo de una visión institucional de la literatura. Esa es la mediación entre los determinados ámbitos de la realidad social y su representación en el texto literario. La propuesta de Valle sobre tal confrontación puede resumirse de la siguiente forma:

> Getting outside 'literature', in the first sense, is the process of coming to *see* it, in the second sense, and so to see also the need for more complex and differentiated forms of theoretical analysis and political engagement than those following from positions which, fixed on an essentialist definition of literature, seek either to invert its dominant rhetorics or, *per contra*, to oppose it - monolithically - from a discursively constructed exterior... the past must be regarded as particular socially organised zone of representation existing within the present. If history is to be of any service in the present, then, to recall the respects in which the modes of production of historical truths are similar...it must be capable of reproducing an `actionable'past; statements of past events which function as truths for the conduct of present practices.[1]

---

[1]Tony, Bennett, Outside Literature (London: Routledge, 1990) 277.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La fabulación histórica es uno de los aspectos sobresalientes del macrotexto valleinclanesco. El acercamiento a lo "histórico" presupone aquí la invención de hechos y personajes cuyos límites originarios y devenir arrancan de o manejan lo "veraz". Esta práctica implica, de una forma muy particular, un re-examen de la realidad histórica. Tal indagación es una aventura que Valle-Inclán había emprendido desde sus primeros textos. La composición y la técnica son similares pero obviamente configuran muy distintos discursos, en los cuales se aborda el pasado y, así, el lenguaje va reproduciendo el habla de la época.

Este tipo de reformulación histórica parte de un acercamiento sobre el cual Valle-Inclán aporta una dosis de lenguaje poético que lo distingue, y ofrece un *ceremonial creador* donde la imagen va adelante. "The importance of these narratives is not only that they challenge the dominant metanarrative and the state apparatus that would prohibit or discredit them, but that they also indicate the possibility of another kind of society, another form of social relations" (Carrol 75). Así es como su conocimiento metafórico penetra la historia, la interroga, y nos revela otra. Valle no sólo desea sugerir interpretaciones de la misma, pero también se adelantan dos aspectos importantes: uno, la historia como acontecer político y cultural; dos, la situación del pueblo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dentro de la historia. Sus obras son un tejido de narraciones que relatan lo acontecido de forma diferente y funciona como un intento de suplantación, y, el todo se articula como una realidad distinta. El entramado es muy complejo. No todo lo elaborado por Valle-Inclán es inscripción imaginada. Mucho del material incluido en su obra parte de, o bien, se inspira en sucesos reales. Entre la ficción y la historia hay una correspondencia, aunque no siempre exacta, ni en el tiempo ni en el espacio. Algunos personajes históricos aparecen con otra identidad, a veces son todo lo contrario de lo que en la realidad fueron. En ocasiones, los eventos narrados se asemejan ya no sólo a sucesos históricos ocurridos en España, como se podría probar, sino también al de acontecimientos de otros países.

Estas correspondencias, distorsiones y semejanzas con respecto a la historia conocida tienen una doble funcionalidad. Primero, como técnica del discurso; es decir, la presencia del discurso se impone como acontecimiento. Ello se hace posible no sólo por las distorsiones de la historia, que para el lector informado resultan claras, sino, además, por la presentación como una serie de documentos claves. Desde el comienzo, el discurso se promueve como algo insólito: un descubrimiento que revelará una historia que trató de ser

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

escamoteada. He aquí, pues, una historia disidente, un pasado distinto.

En segundo lugar, el hecho mismo de la existencia de este discurso (de ficción) contrapuesto al pasado histórico implica una nueva forma de examinar lo que conocemos. Por consiguiente, aquí hay una noción histórica impuesta, y en un sentido estricto, al proponérsenos una historia que no fue, hay una reconsideración del pasado histórico. Al respecto, conviene citar ahora al historiador y filósofo francés Jean Chesneaux (1983). Dice:

> "Si el pasado cuenta, es por lo que significa para nosotros. Es el producto de nuestra memoria colectiva, es un tejido fundamental. Ya se trate de lo que se ha sufrido pasivamente,... o de lo que se ha vivido activamente... Pero este pasado, próximo o lejano igualmente, tiene siempre un sentido para nosotros. Nos ayuda a comprender mejor la sociedad en que vivimos hoy, a saber qué defender y qué preservar, a saber también qué derribar y qué destruir. La historia es una relación activa con el pasado (22).

En nuestro estudio, y más específicamente en los textos de Valle, se trata de volver al pasado, naturalmente, por la importancia del presente español. En ese presente existe la urgencia de justificarse, de identificar al país, de tener una postura que clasifique y defina políticamente.

Si la idea de la historia implica un conocimiento del presente, de sus características y peculiaridades, se explica entonces por qué Tirano Banderas se formula como una práctica

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de la escritura que remeda las formas del pasado. Por otro lado, dicha novela también mira de frente a la realidad y su alusión a la historia implica un rechazo de ese pasado que no excluye el recurso de su revisión, como propone Valle-Inclán. Si el conocimiento del pasado nos permite incrementar el control del presente, proponer y organizar otro pasado, puede también implicar querer cambiar el presente, suplir la actualidad con actos distintos, como en las obras de Valle-Inclán, donde la escritura será paródica y la historia quedará distorsionada. Por ello, también, un personaje histórico, como por ejemplo Alejandro Sawa, poeta, novelista y periodista, aparece en Luces de Bohemia quizás sólo con el honor de no ser comprendido a causa de sus convinciones sociales y estéticas.[2] Parodiar la historia es, en este caso, ahondar el pasado y emerger con una imagen distinta. Cambiar la historia es, quizás, buscar su reconquista. La historia que nunca fue, que se opone a la historia oficial, invierte signos y valores, y, así, crea la parodia. En Luces de bohemia al protagonista se le concede una serie de valores opuestos e implícitamente superiores a los de la sociedad circundante, los cuales, quedan ridiculizados por anacrónicos e inadecuados, y, en el reajuste de valores la imagen de Max queda categóricamente

---

[2]John Lyon, Lights of Bohemia (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) 12.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

deformada puesto que es observada dentro de un contexto inadecuado.

1.2 La historia recreada

Este proceso de sustitución de lo histórico implica la valorización de otro pasado que, como forma de lo inexistente, es un reclamo a la imaginación. Proponer otra historia requiere documentos, los que desde las primeras obras de Valle se presentan, como recuerdos, crónicas, retablos, narraciones que se debaten cuya autenticidad se pone en duda. De modo que el pasado que los textos ofrecen responde, más bien, a proposiciones utópicas. De acuerdo a la dialéctica pasado-presente, un pasado otro definiría otra imagen para el presente. El espacio utópico, por ejemplo el de las Sonatas, con su dimensión creativa, positiva, supone un mundo mejor, posiblemente un enfrentamiento a la autoridad, a la mediocridad intelectual, a la esclavitud materialista, entre muchas otras cosas. Sin embargo, el modelo utópico que arraiga en dichas novelas es de un radicalismo tal que el mismo discurso que enuncia la utopía presenta una crítica inmediata. Tomemos otro ejemplo, en los años en que se sitúa la acción de Tirano Banderas muchos de los territorios americanos ya han obtenido, en teoría, la independencia de España. Sin embargo Valle-Inclán nos demuestra que los siglos de influencia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

española en este continente no se pueden borrar con el resultado de una batalla. El escritor lo documenta mostrando el poder que todavía ejercen los españoles en la política y en la economía de Santa Fe de Tierra Firme. Si bien el virrey español ha sido sustituido por un indio, Santos Banderas y el ejército español han tenido que retirarse vencido por una república bananera que aparentemente tiene sus propias leyes, por consiguiente la libertad era sólo una ilusión impracticable.

Para don Ramón, entonces, las circunstancias vividas por el pueblo hispanoamericano adquieren sentido sobre todo en relación con el papel jugado por España en el Nuevo Mundo. El resultado del enfrentamiento del escritor con su vergonzoso pasado se materializa en Tirano Banderas, novela-exégesis de las relaciones históricas mantenidas entre el pueblo español y el americano y, a su vez, una denuncia y una crítica de las mismas instituciones que rigen los destinos individuales. La ciudad de Santa Fe de Tierra Firme sólo se presiente mediante los actos de Tirano Banderas puesto que implican un desafío a los valores vigentes.

El espacio abierto--pasado posible--es una encrucijada que tiene más de ironía que de pasado correctivo. Cabría preguntarse, entonces, si el nivel de reflexión histórica es válido aquí, pues si la propuesta de un pasado alternativo se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

torna utopía estrangulada o ineficaz, el valor que atribuimos a la función dialéctica pasado-presente quedaría mediatizado como explicación de la novela. Tal vez el esclarecimiento de esa dialéctica resida en el presente hispanoamericano, espacio, éste, políticamente indefinido entre sus componentes sociales. Si la novela constituye una propuesta de otro pasado que no llega a comprometer un cambio en el orden social básico, el estado opresivo de los indios se convertirá en pesadilla de la historia y la ciudad será sólo mención o temor, porque el presente no puede contradecir la caracterización de aquella época, así como el pasado tiene que enfrentar la naturaleza del presente. De otro modo, la historia se desenvolvería como un encuentro de posibilidades y no como algo más propio: la comprensión y conocimiento de los factores que crean las relaciones sociales.

Si uno de los móviles de la novela es la urgencia de distinguir la imagen de un mismo período histórico (la época de la historia española y la realidad de la conquista de América), es en realidad porque reflejan los años de opresión padecidos por el pueblo a manos de gobernantes corrompidos, ejemplifican también la degeneración alcanzada en las altas esferas nobles, y son, en síntesis, dos aspectos de un sólo problema: el español. A raíz de ello se puede explicar que el espacio utópico propuesto en Tirano Banderas languidezca, pues

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

no hay un sentido histórico que sostenga genuinamente la voluntad utópica. Por eso, también, la crítica a la propuesta utópica: los actos que la historia registra se hacen borrosos y permiten la parodia.

La obra de Valle-Inclán, con su palabra polisémica y su carácter diseminado, nos lleva a reexaminar las teorías y métodos de análisis. Por su propia condición contestataria de la cultura, permite y facilita la elaboración de nuevos modelos de creatividad, alterando los esquemas tradicionales que implican una necesidad intrínseca de experimentación. La especificidad del signo verbal presupone la autonomia del fenómeno literario y no en función de una literariedad. El macrotexto literario de Valle se interesa por la historia y la sociedad como hechos que el escritor desea reescribir. Así el espacio textual se forma mediante un conjunto de elementos sémicos ambivalentes: a partir de la figuración hiperbolizadora, la heterodoxia lexical, la sintagmática desplazadora, y, en fin, la mecánica retórica del descentramiento, que va de la práctica sinecdótica a la antítesis, de la parodia a la proliferación, de la teatralidad de la escritura a su materialidad inmanentista. Por ello escogemos la parodia como uno de los rasgos más significativos del operativo textual de Valle-Inclán; es uno de los lenguajes de la modernidad, que rompe con el registro convencional,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

invirtiendo el significado de sus elementos. La parodia denuncia y hace evidenciar aquello que el lenguaje normal oculta, por la contradicción y la relativización que se manifiesta en el dialogismo esencial del carnaval, a través de un discurso descentralizado. El autor introduce un significado contradictorio a la palabra de la sociedad, y, por consiguiente crea, lo que Halliday denomina, "anti-languages". A tal propósito es inminente citar dicho autor:

> At certain times and places we come across special forms of languages generated by some kind of anti-society; these we may call "anti-languages." An anti-language serves to create and maintain social structure through conversation, just as an everyday language does; but the social structure is of a particular kind, in which certain elements are strongly foregrounded. This gives to the anti-language a special character in which metaphorical modes of expression are the norm; patterns of this kind appear at all levels, phonological, lexicogrammatical, and semantic. The study of anti-languages offers further insights into the relation between language and social structure, and into the way in which text functions in the realization of social context (1976: 570; 583).

La parodia sólo existe dentro de un sistema que tiende a la maduración, pues es una crítica al propio sistema. A través de ella se crea un distanciamiento en relación a la verdad común y opera como liberadora de la "otra verdad". Con el deseo de deshacer el lugar-común, la parodia enfrenta una multiplicidad de visiones, retoma el lenguaje anterior, de manera invertida, revelando la ideología subyacente, destruye para construir: es la instauración de un lenguaje que se aleja

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de un registro que critica, así el autor configura mejor su propio ideolecto por la diferencia o inversión de significados. En el espacio de una escritura ambivalente, por absorción y reformulación, se situa la parodia; tal escritura finge ser objetiva o real, enmascarando para desenmascarar o corromper lo establecido y así pervertirlo. El interlocutor de Valle es, pues, el propio escritor, en cuanto lector de otro texto. Al ser su interlocutor un texto, el propio no deja de ser un texto que se relee o reescribe.

Nuestro objetivo es esbozar una formalización de la parodia, considerándola como un proceso de significación, no meramente lingüístico, del texto sino en relación con todo tipo de discurso y que haga de su propia producción objeto de indagación. La parodia, en las obras de Valle-Inclán que hemos de analizar, se construye como desmitificadora de un discurso realista que creó la ilusión de referencialidad, la supuesta ligación de la narrativa con la realidad. Su ficción se libera, así, de la pretención de la verdad y, minando la realidad, se acerca a ella, afirmando y definiendo otro tipo de identidad. En el vasto espacio lúdico se enfrentan elementos aparentemente heterogéneos, fragmentos de varios discursos. Así se encuentran en un mismo espacio significante: un juego de falso y verdadero que lleva la máscara. En la transgresión del código preestablecido, que refleja el código

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

social, hay un desdoblamiento de signos: ambivalencia reafirmada por la otra faz. La forma en que esto acontece es mediante la ironía, la parodia, la deformación o transformación a que Valle-Inclán somete la realidad histórica.

Si se toman los dos sentidos de la palabra ficción, podemos decir narración o novela, mientras que en Valle-Inclán resplandece sobre todo el "fictum", la creación como tal; esto es lo sorprendente, las referencias a menudo extremadamente precisas a lo real tienen la función esencial de acentuar aquello que, mediante la creación literaria, están apartandose, es decir, el "terminus a quo" de donde arranca la transfiguración literaria, lo que hace posible el distanciamiento activo. Es lo contrario del realismo y, la realidad es, precisamente, el trampolín que hace posible la irrealidad, por esto su forma concreta es la desrealización. El suyo es un espacio de textualida abierta sobre la textura cultural. Y, por lo tanto, posee una calidad determinativa propia, una combinatoria libérrima, un trazado interdiscursivo, que lo convierte en el modelo latente o en el modelo siempre presente. Escritores como Vallejo, Neruda, Cortázar, Borges, Joyce y Valle-Inclán tienen en común un intertexto que afecta en uno y en otro la dimensión central de su escritura. Es una textura sincrónica hecha de operativos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

formales y de acumulaciones autorreferenciales, de series que intercambian sus signos y funciones para subvertir las representaciones codificadas y abrir un escenario restitutivo del diálogo. Y, no es otro el sentido más profundo de ese sarcasmo que domina las obras de Valle.

El autor necesita las cosas, las personas históricas, los acontecimientos que efectivamente sucedieron, justamente para apartarse de todo ello y "recrearlo". Por esto, el de Valle es un comentario implícito, quiero decir, inexpreso en juicios y opiniones. No hay más que narración, pero en la irónica deformación de ésta consiste precisamente el comentario; podriamos decir que se trata del "comentario intrínseco", del "autocomentario", en que el "texto" se comenta a si propio. Dicho de otro modo, en lugar de describir y contar, Valle-Inclán pretende descubrir, mediante una retorsión, el verdadero sentido de lo narrado. En última instancia no es este el procedimiento: lectura-estudio-recreación (colaboración activa con el autor, que en eso consiste ser buen lector). Quizás en lo más hondo de sí, Valle-Inclán, descubre esa tremenda verdad de que su conciencia de la realidad histórica y social de España era aún más grotesca que sus visiones poéticas. Ese proceso que podemos denominar "arte esperpéntico" es extremadamente complejo y por ello lo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

analizaremos desde el punto de vista de la reconfiguración paródica de la realidad.[3]

1.3 Rasgos esenciales

La recepción del texto paródico exige, como primera estrategia de lectura, privilegiar una especial modalidad retórica, que desempeña, sobre todo, una función crítica intertextual[4]. Implica, por consiguiente, el reconocimiento de los textos que, en el macrotexto valleinclanesco resultan a la vez objetos de crítica y de repetición histórica. Por último, implica la producción que difiere de las modalidades

---

[3]La parodia se define como una imitación caracterizada por la inversión irónica y la paradójica combinación de homenaje y burla irónica del texto parodiado (Hutcheon Theory of Parody 6). El acto de parodiar requiere una función específica: de separación y de contraste y por ello es un concepto importante para el examen de la tradición y la ruptura de ésta. La ironía y la sátira convergen en el dinamismo de la parodia. La distinción entre ironía y sátira reside en la intención del agresor; la sátira contiene un propósito moralizante. La ironía, a pesar de ser un arma incisiva en muchos casos, cumple un propósito de persuasión en la transacción del material narrativo. El placer del lector de la ironía viene precisamente del compromiso del lector atrapado entre la complicidad y el distanciamiento.

[4]Las referencias intertextuales pueden tener dos direcciones: hacia dentro y fuera del texto; la primera sería la referencia anafórica, que dirige la atención en el texto a hechos que han precedido un enunciado en particular; la segunda es la exofórica, cuyas refrencias son externas al texto. La intertextualidad puede tener como la ironía (el lenguaje irónico es simultáneamente exofórico y anafórico), una participación expuesta o encubierta en la estrategia narrativa y, apunta a la participación del lenguaje en una serie de códigos de comunicación. La exposición de un mecanismo intertextual tendrá consecuencias en el discurso irónico y paródico.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

discursivas que repite o re-presenta. La descripción paródica tiene que partir entonces de la lectura de textos en los que reconocemos indicios de la representación crítica de otros cronológicamente anteriores o contemporáneos para que nos orienten sobre su propia ejecución crítica, retórica e intertextual. La reflexión teórica parte, pues de la lectura que exigen los textos que han sido llamados paródicos o que podrían serlo aunque hasta ahora no hayan sido leídos como tales.

Empezamos con dichas generalizaciones, como saldo crítico, sobre determinadas obras de Valle-Inclán prescindiendo, no obstante, del análisis detenido. No se desea ofrecer la prueba de las múltiples incidencias de parodia en una u otra obra, sino examinar el problema que plantea en particular la lectura del texto paródico. Podemos decir entonces que el saldo crítico sólo tiene aquí un valor heurístico: sirve de punto de partida al planteamiento. Debemos preguntarnos ante todo: ¿ en qué consiste un texto paródico?; ¿cuál es su especificidad?

La reflexión teórica sobre la parodia será, sobre todo, el resultado de una lectura cuya única trascendencia sólo podría derivar de la función crítica que se descubre en los textos seleccionados. Al exponer tales advertencias, volvemos a la pregunta inicial sobre la especificidad del texto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

paródico. Derivamos una primera respuesta de la lectura de las Sonatas. La elección resulta ineludible, dado que se trata de textos paródicos, en los cuales el discurso memorialista `teatraliza'; podría decirse, recordando el teatro griego, que `enmascara' al personaje, le quita intimidad. El juego de máscaras, que Valle mantuvo hasta Baza de espadas (1932), si bien otorga a Bradomín una autonomía que le libera del aspecto autorial, repercute en su función de narrador, alienándole el `personaje' Bradomín. Así, cuando se mezcla un recuerdo con otros, se produce la síntesis, y el conjunto estético gana su propia vida orgánica. Desde las primeras obras de Valle-Inclán encontramos capitales ejemplos de este tipo de manipulación literaria. Según Umberto Eco dicho discurso narrativo se concretiza de la siguiente forma: enmascaramiento múltiple, ironía, falta de inocencia, juego intertextual, discurso que nos remite lúdicamente a otros discursos, a otras tradiciones culturales y literarias, texto convertido en medium a través del cual se actualizan otros textos ya pretéritos [5]. En las Sonatas el procedimiento intertextual se observa en varios niveles: tanto el Bradomín personaje como el Bradomín memorialista revelan un mundo de tradición maquiavélica que se utiliza doblemente: mientras el Bradomín personaje, al

---

[5]Umberto Eco, en su Postille a Il nome della Rosa (Milano, Bompiani, 1984); especialmente el cap. 12.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

renunciar a los teoremas de Sade, instrumentaliza la religión, a la que convierte en ornamento de su placer, el Bradomín memorialista la instrumentaliza estéticamente para dar riqueza intertextual a su relato. Lo que en uno es disimulo y fingimiento se convierte en el otro en voluntad de estilo; lo que en el primero es máscara, en el segundo se convierte en juego metadiscursivo. La semántica religiosa, sexual, política, social, es utilizada concientemente y sin inocencia, en la seguridad de que el lector ideal es capaz de descubrir la antífrasis de lo narrado.

Al reducir no sin ironía, en las Sonatas, la necrofilia ambiental y amatoria a puro ornamento, el narrador la convierte en juego intradiscursivo y, si bien Valle nos remite a toda una larga tradición literaria, no lo hace para asumirla, sino para neutralizarla, para provocar una ambigüedad lúdica en el mismo momento narrativo en que la actualiza. Lo mismo sucede a nivel ideológico respecto al tradicionalismo de Bradomín, ya que éste hace alarde de ser su defensor por descubrir en él el "encanto de las grandes catedrales"[6]. Aquí tampoco hay inocencia sino compromiso sociopolítico vitalmente sentido y acompañado de una gran ironía distanciadora. Por eso no se puede hablar de una división en la obra de Valle entre Modernismo, pre-esperpento

---

[6]Sonata de invierno 163.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

y esperpento. Bradomín no es sustancial, sólo produce ilusiones de realidad, de una realidad fenoménica natural y social que ciertamente tendría muy poco encanto sin su comicidad. Por ello el aspecto lúdico en Bradomín radica en la representación dialógica de dos modalidades miméticas incompatibles que hacen posible la aventura: "el sentido común" con el "disparate". Si a ello añadimos la risa que tal contraste produce como resultado de transgresión de las normas prevalecientes y de las caídas en el error, nos aproximamos a la dimensión irónica de la parodia. Lo que a primera vista parecería ser una ridiculización y una acusación de la actitud de Bradomín y de los males que ésta acarrea termina poniendo al descubierto, en virtud de la ejecución paródica, la arbitrariedad represiva del orden normativo que sostiene dicha oposición. El resultado final es inversión crítica.

La libre manipulación literaria[7], en toda la obra de Valle-Inclán ha sido, de un modo u otro, una especie de sabotaje de la literatura convencional, así como de los valores de la sociedad que la engendra. El autor comienza con la técnica del pastiche literario para dirigirse agresivamente a la manipulación de la literatura, principalmente la española, por considerarla un objeto ideal para la parodia

---

[7]Es esa perspectiva parodica que participa de la elaboración del esperpento y el discurso irónico que, además de victimizar todo un cuerpo ideológico, victimiza al lector tradicional.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

satírica por su persistente mediocridad. En otras palabras, la literatura para Valle-Inclán se debe labrar con el propósito de comentar la condición literaria española, subvertir sus tradiciones y convencionalismos y al mismo tiempo como instrumento de crítica social. Para Valle el discurso literario es una forma de conocimiento y crítica de determinadas representaciones (sobre todo las fomentadas y legitimadas por el poder) de la sociedad.

La visión valleinclanesca de la sociedad española de principios de siglo es inseparable de la literatura, como ejemplifica en Luces de bohemia una obra en la que trata la clásica y problemática relación entre `realidad' y `literatura'. Bohemio o no, cegado o no por la sífilis y alcoholizado, el protagonista es un poeta, y lo que es más, un poeta de primera categoría que se encuentra empobrecido, explotado y abusado por la mediocridad abrumadora de su país, patente en la capital nacional. Es la realidad histórica madrileña la que provoca la teoría del esperpento, pero Luces no termina sólo con el golpe teórico que es el esperpento. Se trata de la literatura y de la explotación definitiva del poeta por el novelista por entregas don Latino de Hispalis. Don Latino ha labrado toda su carrera literaria aprovechándose del lenguaje y de las ideas de otros, particularmente de Max Estrella. Pero le queda a don Latino un plagio más que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

perpetrar, el que será definitivo y el más grotesco: confiscar el mismo término "esperpento" y hacerlo suyo. El triunfo del novelista por entregas representa en el mundo de las letras españolas lo que representan la burguesía y la burocracia en el mundo social y político de la nación: la dictadura y el triunfo de la mediocridad. Si los esperpentos son la representación apropiada de la vida y la literatura nacionales don Latino es el reflejo de Max en el espejo cóncavo de España.

La crítica valleinclaniana ha venido considerando el "esperpento" como un proyecto estético pero tal criterio debe ser revisado; el esperpento no es solamente un método fundamentalmente crítico y fustigador contra una determinada sociedad y, por ello," es como un vehículo de creación constante" (Bermejo Marcos 35). Los recursos de "esperpentización", profusamente repetidos en los manuales de literatura, ofrecen una gran variedad: deformación continua y consciente de la realidad; contrastes y reducción al absurdo; neutralización de lo extraordinario; verosimilitud de un mundo irreal; presencia de la muerte; nivelación prosopopéyica: animalización, cosificación, personificación y animación; muñequización; mordacidad sarcástica; libertad de comunicación. Pero el que nosotros hemos singularizado es el de la "intencionalidad crítica": el desenmascarar todo lo que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la representación oficial de la sociedad posee de retórico y hueco. Mijail Bajtín nos dice que cierta carnavalización de la conciencia precede a preparar los grandes cambios[8], y como bien sabemos las obras que forman parte de Martes de carnaval corroboran cabalmente esta afirmación. Mediante sus esperpentos Valle-Inclán celebra el fin de una época y anuncia el cambio que se aproxima. En ellos, la dicotomía muerte-nacimiento, concebida dentro de la concepción carnavalesca, es la muerte de la España oficial y lo que nace es la visión de una España nueva con la vitalidad que ofrecen las reivindicaciones populares.

En la farsa carnavalesca de los esperpentos hay un gran sentido de la actualidad, tras las imágenes más fantásticas o esperpénticas se bosquejan sucesos reales y personajes vivos. Se han escrito miles de páginas sobre la realidad histórico-social de la época y de los esperpentos, sin embargo, la mayoría de ellas desdibujan el hecho fundamental: que la historia social española encuentra su expresión artística en las piezas de Valle-Inclán desde la perspectiva revolucionaria de los oprimidos. La crítica es consecuente al acentuar la vertiente grotesca, donde aparece enmascarada la opresión de clase; pero no valora en toda su

---

[8]Rabelais and His World, Trad. Hélène Iswolsky (Cambridge: MIT P, 1968).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

extensión la tragedia del pueblo, víctima de esa opresión como ejemplifica la escena undécima de Luces de bohemia. En dicha obra Valle-Inclán ofrece el arma de lucha: Max, momentos antes de enunciar su teoría del Esperpento abraza al militante obrero en el calabozo de Gobernación y así promueve la alianza entre las fuerzas del trabajo y de la cultura, que ya, en aquellas fechas, sugiere Valle como opción alternativa al bloque histórico del poder oligárquico en desintegración.[9]

En 1930, año clave por la lucha popular contra la monarquía-dictadura, Valle-Inclán asume su compromiso abiertamente con las siguientes palabras (apenas citadas por la crítica), pero son uno de sus más expresivos testimonios:

> Voy a publicar el próximo mes de marzo Martes de carnaval, que es una obra contra la dictadura y el militarismo. Pensaba publicarla en el mes de mayo, pues entonces, dadas las condiciones climatológicas de Madrid, la Cárcel Modelo, cuyo interior conozco por mis permanencias en ella, está confortable. Sin embargo, a pesar de los fríos reinantes, no retrasaré la salida, porque considero que es el momento apropiado.[10]

Mediante la publicación de tales obras Valle enlaza el escándalo del truculento crimen del capitán Sánchez con el del golpe del general Primo de Rivera, planteando

---

[9]Lara, Tuñón de. Medio siglo de cultura española. Madrid: Tecnos, 1977.

[10]En Francisco Madrid, La vida altiva de Valle-Inclán (Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1943) 73. Efectivamente, la publicación de tales obras le causó una nueva detención.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

esperpénticamente el grado de abyección al que había llegado la España oficial, y, por ese poder casi profético del arte, nos ofrece también el cuadro trágico-grotesco de la dictadura franquista. Es todo ello una síntesis de la peculiar relación entre el devenir histórico y el lenguaje en cuanto signo denotativo de la realidad.

Frente a las innumerables páginas escritas sobre la obra de Valle-Inclán parece sorprendente que no exista un estudio exhaustivo sobre la dimensión paródica de la misma[11]. Es cierto que la cuestión de la parodia aparece aludida en numerosos artículos, pero en la mayoría de los casos tan sólo de soslayo o con respecto a un texto específico. Las contribuciones al estudio de la parodia, carnavalización, ironía y sátira dotadas tanto de rigor metodológico como de un enfoque más amplio son todavía relativamente escasas. De ahí que a lo largo de nuestro trabajo procuraremos demostrar que este aspecto del discurso de Valle-Inclán sí merece una atención crítica más sistemática, sobre todo debido a sus complejas implicaciones estéticas e ideológicas en el marco del discurso literario moderno.

---

[11]Se han escrito una serie de artículos , recogidos en la Bibliografía general de Ramón del Valle Inclán (1995) de Javier Serrano Alonso y Amparo Bolufer, pero no existe un estudio comprensivo de la obra de Valle-Inclán sobre cuestiones teóricas.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El propósito del presente estudio consiste en proporcionar una visión global de la obra valleinclanesca con enfoque particular sobre su dimensión meta-discursiva. La parodia constituye el eje estructurador de nuestro proyecto y el común denominador de las obras que analizaremos. A través de una selección de obras publicadas en momentos distintos, y sin pretender una nómina completa de títulos que sería imposible de abarcar en un trabajo de esta naturaleza, intentaremos demostrar la variedad de la escritura paródica y su carácter nada incidental en la novela y en el teatro de Valle-Inclán.

Obviamente, como cualquier selección, también ésta implica una manipulación inexorable. Junto a las omisiones involuntarias habrá otras deliberadas, que son resultado de algunas de las premisas de nuestro trabajo: la necesidad de explorar distintas tendencias estético-ideológicas (dimensión globalizadora, sintética) junto al objetivo de poner de relieve la originalidad de las soluciones artísticas concretas (dimensión analítica). Siendo nosotros también producto de preocupación por la reflexión meta-discursiva, hemos optado por abrir nuestras consideraciones con lo ineludible, o sea con un capítulo dedicado a la revisión crítica de varias aproximaciones a la parodia (Yuri Tinianov, Víctor Shklovski, Mijail Bajtin, Linda Hutcheon, Margaret Rose, Gérard Genette,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

David Kiremidjian, Claude Bouché, Henryk Markiewicz, Jerzy Ziomek, entre otros), haciendo hincapié en las complicadas relaciones de la parodia con el humor, la ironía, la sátira y el pastiche. También trataremos de poner de relieve el mecanismo de la carnavalización.

Obras como las Sonatas, Luces de bohemia y Tirano Banderas constituyen una ilustración del proceso de la evolución literaria valleinclanesca no sólo para realzar la función de la parodia en la transformación del género en España, sino también para demostrar cómo los contenidos básicos del discurso narrativo han ido formulándose desde las Sonatas hasta intensificarse en Tirano Banderas. A lo largo del capítulo no se subraya solamente el aspecto formal y retórico de la parodia, sino también el proteismo de sus atributos definidores y la necesidad de estudiar sus implicaciones ideológicas en textos concretos.

Los capítulos II-III van a la raíz del problema, o sea están dedicados al escrutinio de las obras ya mencionadas y que son representativas de casos en los cuales el pre-texto sometido a la transgresión paródica está constituído por un corpus de convenciones genéricas (el discurso histórico).

Así, en el capítulo II, tras una breve presentación del concepto del "esperpento" y unas reflexiones sobre el género

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

novelístico y teatral como tales, examinamos la reescritura de la historia española y los modos de su articulación en la especificidad de las diversas obras mencionadas. A la luz de la tradición de la novela y de un cierto tipo de teatro, en relación al sustrato de la realidad española estudiamos la praxis de la sátira paródica y la reescritura de la historia en Tirano Banderas. En la plurivalente autoparodia de Luces de bohemia, así como en Los cuernos de don Friolera y en las Sonatas percibimos un cuestionamiento de la historiografía oficial y una profunda auto-reflexión.

Las obras mencionadas comparten rasgos fundamentales, que son esencialmente auto-referenciales. En el capítulo III -- tras una síntesis teórica del vasto repertorio de la metaficción, se presentan o se agrupan esos textos que deconstruyen la escritura mimética a través de las referencias intertextuales. Este capítulo sirve también para ahondar en los aspectos lúdicos de la escritura paródica y en las distintas dimensiones de lo metaliterario (auto-reflexión, autoconciencia, autoparodia, autorreferencialidad).

A su vez, cada uno de los textos metaliterarios que comparten el espacio va edificando su parodicidad a base de un solo modelo en vez de barajar un sinfín de antecedentes. Las novelas agrupadas nos remiten a sus propios pre-textos con el objetivo de demostrar lo absoleto de algunas formas literarias

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

y señalar la necesidad, de Valle-Inclán, o la posibilidad de reescribirlas de acuerdo con las condiciones históricas del momento, de convertirlas en lo que Roland Barthes denomina "le scriptible"[12]. Las mencionadas obras se caracterizan por un explícito planteo interdiscursivo, una obliteración de lo referencial y el despliegue de un repertorio exhaustivo de artilugios paródicos.

Según Brooks, Valle-Inclán parodia en Los cuernos de don Friolera la generación del 98, porque don Manolito y don Estrafalario son dos intelectuales que "corren España por conocerla, y divagan alguna vez proyectando un libro de dibujos y comentarios" (152). Si en el prólogo prefigura el tema principal de la obra y su forma dramática, Valle-Inclán desarrolla ahora con todas sus posibilidades absurdas y grotescas la tragedia de don Friolera. Están ya presentes los elementos paródicos tomados de Otelo y de El gran galeoto. La sátira literaria[13], de hecho, constituye uno de los mayores rasgos de toda la obra, y por lo tanto merece aquí breve mención. Valle ha utilizado en su caricatura teatral elementos tomados de Shakespeare, Calderón, Echegaray entre otros dramaturgos, y es posible ver en la obra un ataque literario

---

[12] Roland Barthes, S/Z (Paris: Seuil, 1970).

[13]Estrategia narrativa que según Linda Hutcheon "frequently uses parody as a vehicle for ridiculing the vices or follies of humanity, with an eye to their correction" (Theory of Parody 54).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

al teatro nacional y a su modo de tratar el tema arquetípico de los celos y el honor conyugal. No cabe duda de que esta incisiva parodia literaria enriquece de modo con que se lee el esperpento de don Friolera. Sobre todo en los ridículos diálogos entre doña Loreta y Pachequín se ve con qué maestría se burla, cruelmente, Valle-Inclán del sentimentalismo falso y la teatralería declamatoria tan característicos de los dramaturgos y novelistas españoles de fines del siglo. Caricaturiza y remeda con ingenio burlesco los gestos y discursos de los personajes de Echegaray y otros autores de su escuela. Por otro lado, las Sonatas poseen una validez revolucionaria respecto del mundo de entonces. Toda aquella esquisitez, sensualismo y decadentismo eran una insolencia frente al cosmos burgués. Las Sonatas, representan un triple desafio a la Academia, a la burguesía y a la escuela del realismo y determinados principios moralizantes en cuanto instituciones que legitimizaban y canonizaban el buen gusto. Dichas obras representan la superación de la visión idealizada de la realidad. Se utiliza en ellas el espejo de la inversión y es evidente en el prólogo, puesto que Valle-Inclán denomina al Marqués un "Don Juan admirable" pero que contradice el tradicional mito (es feo, católico y sentimental). No es el Don Juan de Tirso pues allí la función degradatoria posee dos posturas: la de la burla utilizada para seducir unicamente por

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el placer sexual y la otra, que trata de deshacer el engaño, tampoco es el Don Juan de Zorilla pues Don Felix es iconoclasta y tradicionalista. El cinismo y el culto al placer del Marqués son la negación de los valores tradicionales por medio de la trivialización. Es esta la parodia intencional, la que desea derribar la autoridad y no puede realizarse al margen de los efectos de la lectura. Por ello el reconocimiento de pasajes completos de Le vergini delle roccie (1895), Sogno d'una mattina d'autunno (1899), Sogno di Primavera (1897) o Il Piacere de D'Annunzio (1889) representa, al mismo tiempo, una lectura crítica y no una mímesis. Valle-Inclán provoca al lector a completar, rectificar, juzgar: participar siempre del discurso paródico. No desea reproducir una acción sino despertar una reacción evaluativa o interpretativa en el lector; ahí la hegemonía de la autorreflexión en su discurso. Los pasos para la reconstrucción del sentido son los siguientes: primero surge el rechazo del significado original, luego se buscan explicaciones o interpretaciones alternas, se decide según el conocimiento o las creencias del autor, y se escoge el nuevo significado o grupo de significados[14]. No se trata de reconocer que un texto remita explícita o implícitamente a otro texto,

---

[14]Wayne Booth. A Rhetoric of Irony. Chicago: U. of Chicago, Press 1974.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ya se trate de una intertextualidad concorde (como la ya mencionada de D'Annunzio) o discorde (como la de Calderón o Echegaray). Se trata sobre todo de un tipo de lectura que responda críticamente al teatro parodiado. En Los cuernos de don Friolera es justamente esa "imitatio depravata" que caricaturiza y desfigura el discurso de otro, se privilegia así la parodia como instrumento crítico y entre esos dos polos de causa y efecto llegamos a las modalidades intertextuales de las relaciones entre textos, el planteamiento explícito o implícito de las relaciones entre un texto y otro, y, los textos representados por una cita más o menos amplia. El rasgo innovador de la dialéctica intertextual reside en su doble diálogo: por un lado refleja la semejanza y disparidad en relación con otros modelos narrativos, por el otro, establece una tajante separación entre determinados paradigmas de discursividad narrativa y su propia concepción del hecho literario. Esta segunda actitud incide en el grado de subversión alcanzado especialmente en la culminación del proceso esperpéntico en Tirano Banderas. Dicha novela se enfrenta al discurso realista y lleva a la exacerbación, postvanguardista, una burla de todo tipo de modelos discursivos totalizantes (realismo, mito, americanismo). La novela no es sólo una síntesis de América y de sus problemas socio-políticos sino también de una vida distorsionada por la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

hipocresía. Por ello Tirano Banderas se presta, perfectamente, al discurso subversivo. Pero para comprender ese proceso desestabilizador en el ambito de la literatura hay que delimitar los rasgos que definen tal tipo de discursividad. F.J. del Prado estudió este aspecto y señala las siguientes fases de una lectura crítica que intente precisar el grado de subversión: sus modos de subversión; la relación entre mímesis y diégesis como resultado del proceso de esa subversión; la respuesta del lector; la funcionalidad de tal subversión; la sociedad con una doble disposición: frente a la discursividad literaria misma y frente al discurso hegemónico. En efecto, el crítico debe evaluar la operatividad de un texto literario sobre el discurso social cuya lógica refuerza o interroga[15]. Valle-Inclán se situa frente al sistema de codificación literaria predominante y ante la norma que le impone la historia literaria para rechazarla como principio de interpretación y someterla a revisión. Así el escritor individualiza ciertas obras y genera un subsistema; la aparición de un nuevo texto produce inestabilidad y un grado de subversión en el sistema literario, por ello debe ser evaluado en función del nivel del cambio que provoca con su presencia en el sistema normativo. La respuesta de Valle a las

---

[15]F.J. del Prado Biezma, Cómo se analiza una novela (Madrid: Alhambra, 1984).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

imposiciones del sistema literario jerarquizado, según un ideario canónico profundamente ideologizado, es la "subversión textual". La obra de Valle-Inclán permite concepciones innovadoras y subversivas del sistema literario como también ofrece una mecánica escritural gnoseológica que sugiere y ofrece nuevos caminos de investigación. El rechazo por parte de Valle de un sistema literario e ideológico excesivamente rígido debe ser analizado desde la perspectiva de la sociocrítica[16]. Recordemos que la suya es una actitud muy consciente de "marginalidad" y por eso podemos hablar de una nueva estrategia discursiva: el esperpento, que como técnica, obviamente desea responder a un cánon y a unas propuestas analíticas excesivamente rígidas.

El presente desea ser un estudio sobre el discurso y la compleja dinámica de los mencionados textos que sirven para comentar la variedad de recursos retóricos empleados por el "parodiante" y el amplio registro de las implicaciones ideológicas de esta práctica. Por otro lado, vamos a interpretar la proliferación de la práctica paródica en términos diacrónicos de la evolución literaria. Las páginas que siguen intentan encarar una diversidad de problemas estéticos e ideológicos a través del prisma de la parodia. Es

---

[16]Marc Angenot y Regine Robin,"The Inscription of Social Discourse in the Literary Text," Sociocriticism 1 (1985): 53-82.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cierto que en años recientes se ha venido estudiando la subliteratura, la metaficción y la reescritura de la historia, pero sin poner de relieve su entrelazamiento con la práctica paródica. A nosotros nos interesa aquí revelar las diversas facetas de esta práctica y plantear la preeminencia de tales operaciones en la obra de Valle-Inclán, no como signo de su epigonía, sino más bien de su innovación. También nos proponemos demostrar con ejemplos concretos que lo que confiere vigencia a este tipo de literatura paródica, aparentemente ensimismada y elitista, es su inserción en el espacio socio-histórico complejo y su capacidad de engarzar lo extraliterario con lo estético en la mejor tradición de un discurso literario que se propone como objetivo el cuestionamiento del poder.

La total libertad narrativa y teatral de Valle-Inclán, que en ningún instante pierde control del proceso textual, permite explicar los mecanismos de desintegración a que somete sus obras y que funcionan como contropartida a medida que el mundo narrativo alcanza un grado mínimo de consistencia. Así, en el discurso valleinclanesco se inserta la crítica social que define su práctica poética. Este triple proceso caracteriza, creo, el macrotexto de Valle-Inclán. Por un lado, la escritura se produce sobre una serie paradigmática, que es un repertorio figurativo. Por otro, se organiza sobre un

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

referente que es eminentemente cultural, esto es, una serie de códigos que sostiene la representación. Por último, se desdobla al modo de un implícito discurso residual, como una hipótesis sobre el lugar del texto entre los textos. De ese peculiar procedimiento sólo nos queda la página, la línea que estamos leyendo y todo lo que hemos leído es des-contado por la nueva página que abrimos.

Si la regla central del espectáculo, de por sí carente de centro, es la duración, ello quiere decir que la lectura, durar intermitente, es el eje de esta escritura descentradora, cuya mayor irreverencia es persistir en el puro presente de sí misma, en su ocurrencia legible, es decir, en negarse a tener pasado, en recusar su etapa leída, su acumulación de tiempo como identidad. Pero aquí hablar de la lectura no es necesariamente privilegiar la parte del lector, ese personaje que, como en las novelas de Italo Calvino, lee una cosa por otra y juega siempre a ganar. Porque si en esas obras de Valle el sujeto es una transformación, una secuencia de máscaras que se consumen en su identidad saturada hasta el tópico y el desuso, el lector no podría ser, simplemente ese sujeto consumidor, más o menos ilustrado, también tópico y muy al uso. Se trata más bien, de la lectura, de esa acción mutua que entre el texto y el lector se produce como una dimensión residual pero configurante del propio relato. Lo importante no

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

es que el lector sea participante, lo decisivo es que el texto produzca una lectura capaz de suscitar a un lector ganado para y por el lenguaje. Esta lectura es aquella que en los libros de Valle se desdobla sobre el texto mismo, como su "mise en abyme" (Dällenbach, 1977) con ironía y sabiduría, abriendo y recortando, cotejando y deduciendo, como un sobreentendido permanente de que el juego de leer se resuelve en la apuesta de escribir.

Al analizar el proceso narrativo valleinclanesco observamos las siguientes características: "la tendencia objeto-sintética" y el fenómeno de la "heterodiscursividad"[17];

---

[17]En 1929 Voloshinov presenta (en Il linguaggio come pratica sociale. Bari: Dedalo, 1980) una clasificación de las tendencias de la percepción del discurso ajeno en el discurso narrativo. Distingue tres tendencias en enunciados de discurso indirecto: la tendencia objeto-analítica, la tendencia verbal-analítica/sintética y la tendencia mixta. De tal tipología nos interesa la segunda al estudiar la obra de Valle-Inclán. Esa tendencia expresa un tipo de discurso en el que los enunciados del autor se mezclan con enunciados claramente orientados por la conciencia del personaje. Las fronteras entre el discurso narrativo y el personal se diluyen y la actitud del autor se caracteriza por los juegos verbales que infiltra en el discurso narrativo y también en los enunciados de sus peronajes. El fenómeno de la heterodiscursividad tiene dos tendencias: el monólogo autónomo (la subversión de las fronteras del discurso con la fusión de diferentes tipos de enunciados) y el discurso disperso y oculto (adopta el punto de vista deíctico del personaje). He aquí un ejemplo de la subversión de las fronteras del discurso en la fusión de diferentes tipos de enunciados en Tirano Banderas:

> La luna, como en todas partes, un halo de versos italianos, ingleses y franceses. Y el carcamal diplomático, sobre la reminiscencia pesimista y sutil de su nostalgia, triangulaba difusos, confusos, plurales pensamientos. ¡Explicaciones! ¿Para qué? Cabezas de berroqueña. (110)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

una subversión irónica y paródica del discurso narrativo; una desintegración textual que obliga a tal proceso (entendido como configuración de un mundo diegético) a recrear, y restablecer la tendencia inicial, sin problematizar la organización total; una fragmentación textual y narrativa que refuerza la consciente dinámica intertextual, asumida por Valle-Inclán como un proceso de descentralización, de multiplicación sémica y discursiva de su macrotexto. Por ello según Wolfgang Iser:

> The act of selection also culls elements from other texts, But the resultant intertextuality should not be thought of in terms of blurring distinctions, let alone transcending the text to which reference has been made. On the contrary, the doubling process becomes even more complex. Whatever the relationship may be like, two different types of discourse are ever present, and their simultaneity triggers a mutual revealing and concealing of their respective contextual references. From this interplay there emerges semantic instability, which is exacerbated by the fact that the two sets of discourse are also contexts for each other, so that each in turn is constantly switching from background to foreground. The one discourse becomes the theme viewed from the standpoint of the other, and vice versa; as a point of intersection its core is virtual, and only when actualized, by the potential recipient, does it explode into its plurivocity (219).

Dentro de este mismo horizonte, Maria Corti también alude a unos textos que poseen un:

> sistema segnico epocale di codificazioni culturali ben note all'emittente e ai destinatari di un messaggio, come dire una loro sintassi; l'importante è rendersi conto che essa non è mai

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> neutrale, è ideologicizzata. La distruzione del grado di segnicità di un'epoca, cioè la desemioticizzazione di un sistema culturale, che conduce necessariamente a un nuovo e diverso tipo de semioticizizazione, quindi di comunicazione. La letteratura appare un luogo dell'incontro o scontro della coscienza individuale e collettiva.[18]

De la misma forma, Valle-Inclán organiza sus obras mediante una serie de textos intertextualizados para destruir las formas convencionales de narrar y, al mismo tiempo, orientar al lector hacia el procedimiento de inmersión textual; tal proceso se desintegra inmediatamente pues los modelos textuales que en principio actúan como puntos de referencia y orientación en la dinámica de la lectura, provocan luego el efecto contrario: desestabilizan el nivel de expectativas que la presencia de tales textos habría proporcionado. El funcionamiento de sus obras consiste en la creación de una antiestructura por medio de la proliferación de imágenes que se destruyen a sí mismas. Valle ha conseguido crear una constelación de imágenes que deben su existencia al movimiento dialéctico; si a una imagen le sigue otra, como en la secuencia cinematográfica, así también la primera condiciona su existir a la necesidad de una última imagen que la va a negar y a borrar. Valle-Inclán parece utilizar la parodia como forma de antinovela no sólo en el sentido de la dialéctica

---

[18]Maria Corti. Principi della comunicazione letteraria. Milano: Bompiani, 33.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cervantina (destruir para crear), sino también como negación total del proceso textual. Riffaterre insiste en la necesaria presencia de un lector textualizado (narratario) como condición necesaria para que se emprenda la codificación implícita en la dinámica intertextual.[19]

La frecuente integración de esos diversos modos de escritura literaria (la incesante aparición de los intra/intertextos) situan la dialéctica valleinclanesca entre idiolecto y sistema literario, y como sabemos, ello sólo es rescatable mediante la dimensión paródica. Esta postura literaria explora su anti-hermética estructura y destruye los siguientes factores dinámicos de la narración: personas y cosas intercambian su individualidad, se desdoblan, se trasmutan, son sospechosos, nada permanece, ni el fin o el desenlace; así, incorporados en un variado juego de intertextualizaciones los textos literarios producen determinados efectos sobre el idiolecto.[20]

---

[19]Michael Riffaterre, "Production du roman: l'intertexte du Lys dans la vallée," Texte 2 (1983): 23-34.

[20]La obra de Valle-Inclán demuestra la veracidad de la siguiente hipótesis de Maria Corti sobre los códigos y registros: "Su un piano generale si può immaginare l'attività linguistica dello scrittore come un temerario gioco d'altalena fra il propio linguaggio individuale o idioletto, la lingua e la lingua letteraria, assorbita dal contesto dell'epoca e dalle letture dei testi del passato. Perchè la lingua letteraria è un sistema connotativo ad accumulazione diacronica: el vocabolo o sintagma o stilema non solo è connotato in sé, ma ha un di più semantico, un *surplus* di significazioni che gli proviene dai precedenti contesti

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El resultado es esa particular textualidad que define la obra de Valle-Inclán, y, que ya se observa desde sus primeras obras, como por ejemplo en Sonata de estío, y más adelante en Tirano Banderas; en ésta última emerge la imaginación del autor que juega aún más libremente al recrear el mundo indígena. La imaginación (que desea combatir el discurso histórico oficial) se propone una operación de rescate, el acceso a un pasado no historiado y, el conocimiento se persigue mediante la libre mezcla de datos verídicos con la fantasía y el mito. "Don Ramón era un don Quijote, ausente de la realidad liviana y huidiza; sus proezas desafiaban la eternidad, y en ellas mismas, en su logro, tenían la recompensa. La vida del gran literato repugnaba toda norma, toda vulgaridad, toda indignidad, y obedecía siempre a los requerimientos de su imaginación. Valle-Inclán ha vivido continuamente de la fantasía, y sólo los que lo han tratado

---

artistici in cui si è attuato. Una forma di accumulazione diacronica sono le codificazioni che si possono distinguere all'interno della lingua letteraria:
1) Codici stilistici in ambito ben delimitato, propri dei vari generi letterari e delle varie epoche, che rappresentano la vitalità spazio-temporale di alcune costanti formali strutturate in rapporto a specifiche tematiche.
2) Sottosistemi formali consolidati o registri o scritture o stili, la cui nascita, vita e morte è condizionata da una dialettica dei fenomeni socioculturali" (83-84).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pueden saber a qué extremos insospechados llega su imaginación extraordinaria"[21].

Estas versiones inventivas del pasado coinciden, en nuestra época, con la línea de pensamiento representada por Roland Barthes, Michel de Certeau y Hayden White, cuyos ensayos cuestionan la tradicional distinción entre discurso histórico y discurso ficticio y afirman la función legítima de la imaginación en la representación del pasado. Este último, en su libro Metahistory, critica la idea de que el "historiador `encuentra' sus historias, mientras el escritor de ficción `inventa' las suyas" (pág. 6). Tal concepto de lo que es el trabajo del historiador no reconoce, según White, hasta qué punto la "invención" también participa en las operaciones del historiador. Más recientemente, en The Content of the Form, el citado estudioso declara que "uno puede producir un discurso imaginario sobre hechos reales, que no será `menos verdadero' por ser imaginario. Esto es también válido para la representación narrativa de la realidad en Valle-Inclán, especialmente cuando, como en los discursos históricos, éstas son representaciones del `pasado humano'. ¿De qué 'otro modo- pregunta retóricamente White- puede un pasado que por definición comprende hechos, procesos,

---

[21]Luis Calvo, ABC, Madrid, 3 de agosto de 1930 en Entrevistas conferencias y cartas. Edición de Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia: Pre-Textos, 1995, 435.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estructuras, etc., no susceptibles de ser percibidos, tener representación en la conciencia o en el discurso, excepto de modo `imaginario'" ? (57). En la representación del pasado americano, la imaginación de Valle-Inclán realiza una operación aún más radical, ya que no es sólo el medio obligado de representación sino que, además, debe fundar la realidad con la que diseña sus representaciones. Dentro de este proyecto, creo, deben inscribirse las búsquedas textuales. Esta es empresa de rescate a la vez que de liberación, ya que la obra de ficción cuestiona la legitimidad de una historia impuesta. Lo que esta indagación novelística pone de manifiesto es que, como White señala en The Content of the Form ,"la `historia' de las culturas `históricas' es al mismo tiempo, por su propia índole de panorama de dominación y expansión, la documentación de la `historia' de las culturas y pueblos supuestamente no-históricos que son las víctimas de este proceso" (56).

Creo que el mayor mérito de la obra de Valle-Inclán radica en que sus textos sugieren interpretaciones como las aquí propuestas sin desviarse hacia el comentario o el ensayo, sino empleando un lenguaje notable por su riqueza estilística y descriptiva. En sus textos, animados por una energía translingüística, utiliza el dispositivo joyceano del juego verbal en textos paranomásticos, constelaciones de sonido que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cuajan como escenas características de la escritura intergenérica: son textos marcados por su resonancia, densos de materia, sensorialidad, y capaces de una comunicación inmediata y festiva. Es la de Valle una obra capaz de confrontar la represión en sus propios términos hablándole al interior mismo de la censura; y en ese nuevo código de presuposiciones y sobreentendidos el público que comparte esas alegorías hace de la lectura un acto político: manifiesta en el texto tramado en la censura la dimensión política de una resistecia.

Por ello, todos los textos de Valle-Inclán son parte de una tradición ya no sólo de las rupturas sino de las reconstrucciones del lector dialógico. En lugar del lector enciclopedista Valle convoca al lector locuaz; aquel que trae consigo la parte del discurso que completa al discurso literario. En este sentido el lenguaje que cambia presupone no sólo otra lectura sino otra sociedad y otra política. A la noción de cambiar la vida (Rimbaud) y la de cambiar el mundo (Marx), sucede la de cambiar el texto; pero en seguida se impone la necesidad de cambiar la lectura para rehacer todo el camino. Ese es el planteamiento explícito de Valle-Inclán. Y es práctica textual ya no especulativa. Es una práctica artística y cultural que rehace los modelos de la tradición y las urgencias de la innovación en nuevas y únicas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

formulaciones de poderosa motivación histórica y de, penetrante persuación crítica y política. Sus obras confrontan el escenario común con sus propias necesidades, lo problematizan y lo parodian; exceden también sus marcos en una postura más crítica, hecha de nuevas urgencias estéticas y emergencias sociales. Desde ellas su arte es la forma activa de una libertad realizada por una entonación inconfundiblemente heterodoxa, relativista y paródica.

Por eso, tal concepción del hecho literario, y más concretamente del discurso narrativo exige una lectura más dinámica. Se debe crear desde una doble perspectiva, conceptual y operativa, una "historia poética", en el sentido que este concepto tiene para Giambattista Vico. Las obras de Valle-Inclán deben ser vistas como búsquedas textuales, que re-inventan un problemático pasado. Ese pasado recreado se despliega en un presente que suplemente y sea suplementado por el futuro. De tal modo la búsqueda encarnada en el texto puede permanecer como deseo no consumado, como nostalgia, o como recuerdo orientado hacia el futuro. De ahí que se manifieste lo que Khadir llama "ucronía" (1986). esto es, una atemporalidad que no se da ontológicamente sino que se va haciendo a través de la subversión y destrucción de la visión utópica. Creemos que este tipo de inestabilidad textual del macrotexto valleinclanesco merece un análisis y una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

reinterpretación crítica que pueda poner de manifiesto esta nueva visión descentralizada de su discursividad narrativa y teatral.

En efecto, "la ucronía," con su convergencia de pasado y futuro, permite que esta operación se realice no sólo para marcar el fin de una visión o postura representada, sino también para desvirtuar la posterior utopía; esta antiutopía, en la que encarna la re-escritura crítica e irreverente de Valle-Inclán, está representada a nivel paródico, intra e intertextualmente.

1.4 La evolución del concepto de parodia: Un bosquejo histórico

El reciente interés de la crítica sobre la parodia, agigantado en los últimos años por la estética "postmoderna", ofrece una prolífica bibliografía.[22] No obstante, los críticos

---

[22]Las bibliografías más completas sobre la parodia se encuentran en los estudios siguientes: "Bibliographie sélective de la critique récente sur la parodie," Etudes Littéraires 19.1 (1986): 153—58; Margaret Rose, Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern (Cambridge: C:U:P: 1993); Linda Hutcheon, A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms (New York-London: Methuen, 1985); Gérard Genette, Palimpsestes: La Littérature au second degré (Paris: Seuil, 1982); Joseph Dane, Parody: Critical Concepts versus Literary Practices: Aristophanes to Sterne (Norman: U. of Oklahoma P, 1988); Claude Bouché, Lautréamont: Du lieu commun á la parodie (Paris: Larousse, 1974). Existe también una interesante publicación brasileña dedicada a la evaluación y aplicación de la teoría de la parodia según Bajtin y los formalistas rusos; cf. Tempo Brasileiro 62 (1980): 5-152, número monográfico coordinado por Emir Rodríguez Monegal.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

señalan la falta de una aproximación exhaustiva a la evolución de la parodia (Clive Thompson) y la imprecisión taxonómica imperante (Joseph A. Dane).[23] Si bien es cierto que el escrutinio de los estudios de varias épocas puede desconcertar a cualquier crítico empeñado en construir una poética general, la lectura diacrónica de estas teorías permite al menos reparar en dos características fundamentales de la parodia: su dinamismo histórico y la plasticidad de su práctica textual.

Ningún ensayo escrito desde una problemática unificadora de la parodia puede ignorar el desarrollo histórico de este concepto. El bosquejo de las teorías que presentamos a continuación no puede ni debe llevarnos a una definición transhistórica o ahistórica de la parodia, sino hacia su acepción postvanguardista. Por otro lado, habrá que recordar que las teorías más congruentes y serias de la parodia se basan en las interpretaciones del arte y de las letras angloamericanas, francesas, alemanas y rusas, por lo cual su aplicación a la escritura hispánica no puede ser automática.

Aunque el escrutinio de la parodia moderna se halla todavía en un plano de tanteos, de las dos líneas interpretativas que parecen aflorar en su estudio optamos por las más restrictiva: no intentaremos ver la parodia como

---

[23]Clive, Thomson, "Problème théoriques de la parodie," Etudes Littéraire 19.1 (1986): 19; Joseph A. Dane, "Parody and Satire: A Theoretical Model," Genre 13.2 (1980): 145-60.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

"summa" de los antecedentes (tal como hace Sanda Golopentia-Eretescu) sino como producto de una evolución peculiar y de un contexto concreto (según proponen--de diferentes maneras--Genette, Hutcheon, Dane, Tuvia Shlonsky, Rose, Kiremidjian).[24] Si nos atenemos a los orígenes del concepto "parodia"--tal como hacen, por ejemplo, Ulrich Weisstein y Markiewicz--veremos que el término aparece tan sólo tangencialmente aludido en la Poética de Aristóteles, en referencia a la obra de Hegemon de Thaso (siglo V/VI a. de J.C.) quien "imitaba" en sus obras a los seres humanos "inferiores". Esta primera acepción de la parodia se basa, como señala Weisstein, en el criterio ético y no estético.[25] En otras fuentes de la antigüedad la parodia designa un tipo de la poesía épica que en vez de ser cantada, según exigía la tradición, fue recitada

---

[24]David Kiremidjian, "The Aesthetics of Parody," Journal of Aesthetics and Art Criticism," A Study of Modern Parody: James Joyce's "Ulysses", Thomas Mann's "Doctor Faustus" (New York: Garland, 1985) 1; Sanda Golopentia-Eretescu, "Grammaire de la parodie," Cahiers de Linguistique Théorique et Appliqué 6 (1969): 167-81; Margaret Rose, Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern. Cambridge: C.U.P. 1993; Tuvia Shlonsky, "Literary Parody: Remarks on Its Method and Function," Proceedings of the IV Congress of the International Comparative Literature Association, ed. Francois Jost, 2 vols. (The Hague: Mouton, 1966): 797-801; Nicholas Cronk, "La Defense du dialogisme: vers une poétique du burlesque," Burlesque et formes parodiqués, ed. Isabelle Landy-Houillon y Maurice Menard (Paris-Seattle-Tuebingen: Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987) 331.

[25]Ulrich Weisstein, "Parody, Travesty and Burlesque: Imitations with Vengeance," Proceedings of the IV Congress 802-11; Henryk Markiewicz, "Parodia i inne gatunki literackie: Problemy terminologiczne,", Nowe przekroje i zblizenia (Warszawa: PIW, 1974) 102-18.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

o "hablada." En Institutio Oratoria de Quintiliano, según denota Rose, se consideran paródicas varias formas de imitación burlesca, a la vez que el efecto cómico llega a ser indisociable de la parodia.

Es necesario destacar, sin embargo, que en los trabajos normativos de la poética y retórica que hemos heredado de la antigüedad no existe una elaboración sistemática de la forma literaria de la parodia. El relativo desinterés de los preceptores antiguos por la parodia deja su huella, por ejemplo, en la Poética d'Aristotele parafrasata e commentata (1586) de Lionardo Salviati, donde la parodia aparece mencionada entre los géneros a los cuales la poética aristotélica no puede ser aplicada. Tal vez el desprecio por la parodia por parte de los clásicos puede explicarse, según sugiere Kiremidjian y Nicholas Cronk, a la luz del mimetismo aristotélico. Si el arte presupone una imitación adecuada de una acción o de la naturaleza, la parodia no puede considerarse como arte, puesto que imita otro artefacto--o sea, palabras en vez de cosas--y, además, a través de su tonalidad burlesca subvierte la propia esencia de la mímesis.

A pesar de haber relegado la parodia al margen del canon estético, no cabe duda de que los clásicos nos han legado el término mismo. A diferencia de tales conceptos de invención moderna como burlesco, el pastiche o el travestimiento --que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

han "contaminado" la acepción moderna de la parodia-- la parodia es una palabra de origen griego antiguo. De ahí que varios críticos contemporáneos intenten esclarecer el sentido del término a través de un *sui generis* "retorno a los orígenes." La explicación etimológica propuesta por Fred W. Householder y Markiewicz y retomada por otros estudiosos percibe en la idea de la parodia el "contra-canto" (pero también "canto al lado de otro canto"). Esta aproximación tiene, por cierto, la ventaja de remontarse a los orígenes del término, trazar su desarrollo (en el estudio de Householder la definiciones enciclopédicas ocupan dos amplias columnas del texto), pero no define los matices y peculiaridades de la parodia actual.[26]

Tanto la admirable bibliografía manejada por Genette en su enciclopédico Palimpsestes como el libro seminal de Bajtín sobre François Rabelais parecen confirmar la conclusión de Markiewicz de que una vasta y heterogénea producción paródica que iba desarrollándose durante la antigüedad grecoromana y a lo largo del Medioevo no fue acompañada por una reflexión teórica paralela que permitiera evaluar en términos de su propio tiempo tales obras paródicas como las comedia de

---

[26]Fred W. Householder, "Parodia," Classical Philology 39.1 (1944): 1-9; Henyk Markiewicz, "On the Definitions of Literary Parody," To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday, 2 vols. 1964.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Aristófanes, la sátira menipea, el diálogo socrático, las parodias latinas de epitafios y testamentos o las innumerables parodias litúrgicas y bíblicas medievales. Señalamos aquí algunos ejemplos de la tradición paródica en la literatura europea solamente para destacar la diversidad de esta corriente. No consideramos necesario, sin embargo, un análisis y registro minucioso de los textos en cuestión, ya que nos parece preferible remitir al lector interesado a libros y artículos enfocados específicamente sobre estos asuntos.[27]

Lo que sí es pertinente para nuestro estudio es el hecho señalado por Dane, de que la labor codificadora y lexicográfica de los preceptores del siglo XVIII determina a veces de manera demasiado rigurosa y hoy en día hasta estereotipada las acepciones modernas de la parodia. Las primeras exégesis sistemáticas de la parodia antigua y el uso del término en las lenguas nacionales (en inglés y en francés)

---

[27]Dane, Parody 3-13. Entre los estudios sobre la parodia antigua, medieval, renacentista y la veta burlesca de los siglos XVII-XVIII se destacan los siguientes: J.G. Riewald, "Parody as Criticism," Neophilologus 50 (1966): 125-48; Sander L. Gilman, The Parodic Sermon in European Perspective: Aspects of Liturgical Parody from the Middle Ages to the Twentieth Century (Wiesbaden: Franz Steiner,1974); O.M. Freidenberg, "The Origin of Parody," Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union, ed. Henryk Baran (White Plains, NY: International Arts and Sciences, 1975); George de Forest Lord, Heroic Mockery: Variations on Epic Themes from Homer to Joyce (Newark: U of Delaware P, 1977).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

aparecieron hacia finales del siglo XVI.[28] Pero fue sobre todo la preceptiva neoclásica la que fijara para las épocas venideras los criterios de la evaluación de la parodia. Tan sólo con la labor de los formalistas rusos empezaron éstos a ser reajustados de acuerdo con una visión más diacrónica que transhistórica de los géneros literarios (particularmente de la novela).

En el siglo XVII el término parodia abarca, según Markiewicz, cuatro significados: el uso cómico de un fragmento de la literatura seria por medio de una recontextualización; la reelaboración de una obra seria con el fin satírico extraliterario; cualquier imitación de un texto preexistente, inclusive sin intención cómica; la reelaboración de un texto serio en otra obra seria, aunque con contenido diferente (Bajtín, 1968:105).[29] No cabe duda, sin embargo, que nuestro entendimiento actual de la parodia ha sido influido de manera decisiva por la abundante práctica paródica propia de la estética neoclásica de los siglos XVII-XVIII: el poema heróico-cómico. Entre los ejemplos más conocidos de esta

---

[28]Claude Abastado, "Situation de la parodie," Cahiers du XX Siècle 6 (1976): 16. Abastado fecha la aparición en francés de la palabra *parodia* en 1614, de *pastiche* en 1677, de *plagio* en 1735; Bernard Beugnot, "L'invention parodique du XVII siècle," Etudes Littéraires 19.1 (1986): 81-94.

[29]Para un estudio de la evolución de la noción teórica de la paródia véase también Y. Ikegami, "A Linguistic Essay on Parody," Linguistics 55 (Diciembre): 13-33.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

reescritura burlesca de la épica clásica pueden mencionarse La secchia rapita de Alessandro Tassoni, Rape of the Lock de Alexander Pope o Le Lutrin de Nicolas Boileau.

La distinción en la poética aristotélica entre arte "alto" y "bajo," "serio" y "no-serio," ha dejado su huella en todas las acepciones de parodia que Markiewicz ha formulado basándose en varios textos heróico-cómicos y burlescos neoclásicos. De manera similar Genette intenta ubicar los poemas heróicos-cómicos franceses dentro del sistema genológico aristotélico: si la tragedia desarrolla una acción alta en el modo dramático y la comedia una acción baja en el mismo modo, la epopeya y la parodia reflejan, según el crítico francés, la acción alta y baja dentro del modo narrativo (17).

Para Weisstein, la noción del rebajamiento del tema sin alteración del estilo puede ser considerada como legado directo de la antigüedad. Pero otros estudiosos enfatizan la ruptura entre la tradición paródica greco-romana y la medieval, lo cual sugiere la imposibilidad de trazar genealogías directas. Tal vez habría que referirse al legado estético esencialmente dualista de la cultura occidental y dentro de ese contexto general ver la bipolaridad de la parodia en cuanto práctica ambivalente, tanto en su

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

encarnación espontánea, popular, carnavalesca (Bajtín), como en su elaboración intelectual.[30]

La noción teórica de la parodia va complicándose a la par con el desarrollo de la literatura moderna. Bajtín encuentra en el Renacimiento la línea divisoria entre la parodia "bivocal" en cuanto práctica creadora de la carnavalización y su subsiguiente degeneración en la parodia en premisas estéticas distintas.[31]

Aunque el juicio valorativo de Bajtín es discutible, la genealogía paródica de la novela establecida por el crítico soviético es muy importante para nuestro trabajo, puesto que ayuda a ver las transformaciones del género novelístico más allá de su forma realista-burguesa favorecida en la teoría de György Lukács. La parodia está vinculada a los orígenes de la novela: el arte de Don Quijote estriba en trascender paródicamente las novelas de caballería. Bajtín ha puesto de relieve que la naturaleza genérica de la novela, en cuanto espacio de entrecruzamiento de varios discursos sociales, favorece la parodia, aunque la mera sobreimposición de dos

---

[30]Rabelais and His World, trad. Hélène Iswolsky (Cambridge: MIT P, 1968); W.T.H. Jackson, The Literature of the Middle Ages (New York: Columbia U, 1960).

[31]Gilman Sander L. The Parodic Sermon in European Perspective: Aspects of Liturgical Parody from the Middle Ages to the Twentieth Century (Weisbaden: Franz Steiner, 1974) 2.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

discursos ideológicos no es suficiente para que la novela sea paródica.

La presencia de la práctica paródica a lo largo de la tradición literaria europea era verdaderamente ubicua, según demuestran Claude Abastado, Markiewicz, Genette y Andrés Sánchez Robayna. Dane señala, sin embargo, que esta parodicidad ha sido codificada en forma mucho más esquemática, unívoca y rígida de lo que parece sugerir la heterogeneidad de su praxis.[32] La difusión a partir del siglo XVII de tales términos modernos como el poema heróico-cómico, lo burlesco alto y bajo, el pastiche y el travestimiento, no trajo una separación neta entre las formas vecinas de la parodia sino, al contrario, exacerbó la confusión taxonómica ya existente, sobre todo cuando se intentó aplicar esta terminología -- basada en la práctica pre-novelesca-- a un género tan declaradamente antinormativo e inherentemente paródico como la novela.

Pero inclusive en el marco de la preceptiva neoclásica reina una confusión. Markiewicz coteja las interpretaciones de lo burlesco, heróico-cómico, y paródico desde Nicolas Boileau, a través de Friedrich Schlegel, hasta Henri Bergson y demuestra que el consenso no existía. El cuadro comparativo

---

[32]Andrés Sánchez Robayna, "Petrarquismo y parodia," Diálogos 18.108 (1982): 63.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

del crítico polaco --que abarca varios siglos-- es una muestra elocuente de que no podemos asumir una univocidad semántica de la palabra "parodia" ni proponer sus definiciones transhistóricas. Por ello debemos convencernos de que la parodia tiende a registros muy variados y cada intento de esclarecer su especificidad tendrá que partir de un texto concreto.

El tentativo del mismo Markiewicz de proporcionar un sistema de clasificación está limitada a las formas paródicas de la época en la cual el sentido de decoro podía servir todavía como punto de referencia (siglos XVII-XVIII). Muy arraigada en la tradición clásica de separación estricta entre los estilos, su sistematización está fundada en la noción de lo cómico en cuanto resultado de la discrepancia entre la forma "alta" y el contenido "bajo." Por nuestra parte tenemos que recordar que en el siglo XX la práctica literaria ha recolocado la parodia en un nuevo marco ideológico caracterizado por la disolución de normas estéticas clásicas y, en particular, por la eliminación del concepto de decoro.

Si bien la noción de lo cómico en cuanto sinónimo de una acción "baja" había dejado una huella peyorativa hasta en la acepción contemporánea de la parodia, el aspecto negativo de la misma se vio reforzado aún más en la época que valoraba la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

originalidad y la invención creativa por encima de la destreza en la reelaboración de modelos preexistentes. Así pues, del romanticismo, con su hincapié en la inspiración y en el genio individual, hemos heredado la consolidación del concepto del autor y de la "propiedad" literaria, junto a la idea negativa de la parodia en cuanto forma aberrante y parasítica.[33] Por otro lado, la asociación de la parodia con la incongruencia cómica se vio reforzada en la influyente línea del pensamiento alemán y francés, desde Immanuel Kant hasta Arthur Schopenhauer y Bergson. Según anota Sander L. Gilman, la noción de la incongruencia era esencial para la explicación de lo cómico en la teoría estética de Kant y para la teoría bergsoniana de la risa y de lo caricaturesco (1).[34] No cabe duda de que las repercusiones de estos planteamientos estéticos en la configuración de la parodia moderna siguen siendo significativas.

La reivindicación de la parodia en cuanto artificio retórico empezó, según Abastado y Hutcheon, en el último tercio del siglo XIX, a la par con el ocaso de la estética

---

[33]Sobre la naturaleza parasítica de la parodia véase Israel Davidson, Parody in Jewish Literature (New York: AMS, 1966) 17.

[34]La idea de la incongruencia en cuanto *conditio sine que non* de la comicidad está desarrollada también por Hans Robert Jauss, "On Why the Comic Hero Amuses," Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics (Minneapolis: U of Minnesota P, 1982) 189-220.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

romántica y el creciente interés, que hoy llamaríamos metaliterario, por el aspecto intencional de la creación artística. Según Abastado en esta época el interés por la parodia ya no se limita a los capítulos de anécdotas literarias; empieza a estudiarse su historia, su evolución, su retórica; las preocupaciones éticas quedan suplantadas por una reflexión política sobre su poder subversivo" (14). La parodia iba despojándose de su sentido negativo gradualmente, tanto gracias a las reevaluaciones críticas como debido a la proliferación de las prácticas paródicas del siglo XIX que Judith Priestman ha denominado "edad de la parodia" (1980). [35] Más tarde, la consagración de la parodia iba a cumplirse a la par con la canonización de la escritura intertextual propulsada por la vanguardia (Marcel Proust, T.S. Eliot, James Joyce, Ezra Pound) y llevada a sus últimas consecuencias en la época contemporánea. No obstante, el cambio más sustancial que parece haberse cumplido en la crítica contemporánea consiste en el abandono de una actitud negativa que acostumbraba relegar la parodia a las esferas marginales, subliterarias o derivativas de la creación artística.[36] Este cambio se debe a la actual canonización y su incorporación a la novela.

---

[35]Vease también Octave Delepierre, La Parodie chez les Grecs, chez les Romains, et chez les Modernes (London: N. Trübner, 1970).

[36]Murray K. Morton, "A Paradise of Parodies," Satire Newsletter 9 (1971): 35.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Debemos recordar que la novela ha sido reconsiderada por los formalistas rusos precisamente a la luz de su inherente parodicidad. Debido a la tardía traducción de los trabajos de Tinianov, Shklovski y Bajtín al francés e inglés (los años sesenta-setenta), los formalistas rusos siguen siendo muy influyentes en la configuración de las teorías actuales de la novela y de la parodia.[37]

Según Shklovski, la parodia es un recurso esencial para la defamiliarización (*ostranen'*e) de formas artísticas petrificadas. Al deformar las normas literarias, la parodia rompe con la automatización de la percepción, pone al descubierto los recursos ya familiares y, por consiguiente, hace posible la recreación de una forma gastada. En la labor crítica de Tinianov la parodia ocupa un lugar de fundamental importancia. Mientras que su interpretación de la parodia se parece a la de Shklovski --en cuanto recurso de defamiliarización debido a la incongruencia entre dos planos-- Tinianov coincide con Bajtín en diferenciar la estilización de la parodia y en otorgar a esta última un papel destacado

---

[37]Ladislav Matejka, Krystyna Pomorska, eds., Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views (Cambridge y London: MIT P, 1971) 105-10; Yuri Tinianov, "Destruction, parodie," Change 2 (1969): 67-76; Peter Steiner, Russian Formalism: A Metapoetics, (Ithaca-London: Cornell UP, 1984), 117-20- Para ver el concepto de *ostranen'e* véase Víctor Shklovski, "Art as Technique," Russian Formalist Criticism, tra. Leo T. Lemon y Marion J. Reis (Lincoln: U of Nebraska P, 1965) 11-12.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

también en el nivel diacrónico. La parodia, según dichos críticos, invierte la "dirección" general de su pre-texto, mientras que la estilización trata de preservar lo que los formalistas llaman la dominante. La parodia es, según Tinianov, una fuerza motriz y sumamente positiva de la evolución literaria entendida como un proceso de la canonización de formas marginales y de la marginación de normas canónicas. Esta ponderación del significado de la parodia ha sido debatida recientemente por el destacado teórico de la escuela semiótica soviética, Yuri Lotman, quien reconoce el papel de la parodia en cuanto "laboratorio de formas nuevas," pero apunta hacia su existencia amorfa en el espacio entre el texto y el lector, o sea en la esfera no controlada directamente por el autor. La aplicación mecánica de las teorías formalistas sobre la parodia a la literatura más reciente ha sido criticada, a su vez, por Margaret Rose quien advierte, por ejemplo, que mientras las ideas de Shklovski sobre la discontinuidad e intertextualidad han sido generadas por sus lecturas de Cervantes y Laurence Sterne, los teóricos post-estructuralistas de la parodia han cometido un error al haber convertido estas características en atributos ahistóricos de toda producción literaria.[38]

---

[38]"Parody and Post-Structuralist Criticism," Jahrbuch für Internationale Germanistik 28.1 (1986): 97.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El cuestionamiento de la capacidad representativa del lenguaje, propio del pensamiento moderno y, en particular, postvanguardista, ha reforzado la inclinación a interpretar el acto de escribir como inexorablemente paródico. Estrechamente relacionada con el punto anterior es la suposición de que la parodia tiende a manifestarse en épocas de transición. Kiremidjian concluye que los momentos de inestabilidad y cambio inminente resultan propicios para el ejercicio de la parodia en cuanto práctica metaliteraria, intratextual, y como una operación extraliteraria, subordinada a fines satíricos-críticos (234-35). La proliferación de obras paródicas está vinculada a la etapa de exuberancia manierista del arte, a este momento peculiar que Barthes describe metafóricamente con la imagen de un fósforo que lanza una llama más poderosa justamente antes de extinguirse.[39]

La literatura y el arte contemporáneos parecen situarse en este espacio ambiguo entre el ocaso de una estética y el posible surgimiento de otra, por lo menos tal es la impresión en la segunda mitad del siglo XX. Comenta al respecto Kiremidjian: "La presencia generalizadora de la parodia sugiere...que su función en el desarrollo de los modos de expresión en los últimos cien años ha sido orgánica" (231).

---

[39]Le Degré Zéro de l'écriture (Paris: Seuil, 1972) 31.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La presentación de la evolución histórica del concepto de parodia que acabamos de ofrecer ha tenido por objeto demostrar la necesidad de definirlo en su doble dinamismo --diacrónico y sincrónico. La parodia en la literatura contemporánea es producto de una reelaboración de la tradición paródica occidental (lo diacrónico) de acuerdo con los impulsos configurados de un *hic et nunc* complejo.

La evocación de este contexto es necesaria para que la parodia, en cuanto término dinámico y ambiguo, en vez de ser una fuerza conceptual restrictiva sirva como una pista interpretativa para obras concretas. La misma complejidad epistemológica, estructural y funcional del término parece sugerir una gama muy amplia de opciones críticas.

La parodia se define como una figura retórica o tropo literario que ridiculiza ciertos temas o ideas (Ziomek, Genette). Algunas aproximaciones genológicas procuran describirla por oposición al pastiche, pero no logran establecer líneas de demarcación claras ni convincentes (Abastado, Bouché).[40] En las teorías recientes, marcadas por la influencia de la estética de la recepción y de la fenomenología, se prefiere ver en la parodia una

---

[40]Lionel Duisit, Satire, parodie, calembour: Esquisse d'une théorie des modes dévalués (Saratoga: Anma,1978); Ziva Ben-Porat, "Ideology, Genre and Serious Parody," Proceedings of the X Congress of the International Comparative Literature Association, 3 vols. (New York, Garland, 1985) 2: 380-87.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ejemplificación del proceso de "relectura competente," pero también aquí los investigadores coinciden en subrayar la naturaleza esquiva, ambivalente y protéica del concepto (Hutcheon, Dane). Conscientes de la heterogénea herencia semántica que se le da a la parodia (su "arqueología" dice Rose) los críticos pretenden redefinirla en términos de la literatura moderna, sobre todo partiendo de textos concretos (Kiremidjian, Rose, Hutcheon, Genette, Deguy), otorgándoles cierta homogeneidad, consistente en destacar el carácter metaliterario, intertextual, de la parodia.

Según Gonzalo Navajas, la parodia es una forma de intertextualidad especialmente sugestiva, hiperbólica, que requiere una lectura doble: por un lado, una lectura horizontal evocadora del modelo y, por el otro, una interpretación imaginativa que se aparta del original. Genette y Deguy conciben la parodia como "el segundo grado de la literatura," puesto que funciona a base de la literatura misma, en cuanto sistema modelizador secundario.[41] A pesar de compartir la noción de intertextualidad, los estudiosos ven en la parodia tanto una reelaboración de todo un acervo literario

---

[41]Michel Deguy, "L'imitation ou illumination de l'imitation: Remarques sur la parodie," Le signe á la porte, ed. Groupar 1-11; Gonzalo Navajas, Mímesis y cultura en la ficción: teoría de la novela (London: Tamesis, 1986) 76.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

preexistente (Rose) como una estructura esencialmente bi-textual, dialógica, evocadora de un texto concreto (Hutcheon).

Hemos venido señalando un elemento conexo al tema de nuestro estudio: la parodia se manifiesta a la par del desarrollo de la literatura postvanguardista y, más específicamente, del macrotexto valleinclanesco. En los últimos años el avance espectacular de procedimientos paródicos tiene repercusiones muy serias en la configuración de la sensibilidad actual. Este consenso crítico puede ser ilustrado por la siguiente opinión de Linda Hutcheon:

> I see parody as operating as a method of inscribing continuity while permitting critical distance. It can, indeed, function as a conservative force in both retaining and mocking other aesthetic forms; but it is also capable of transformative power in creating new syntheses (20).

Varios críticos, para rendir la idea de la ficción actual en cuanto metáfora de su proceso narrativo, han inventado conceptos que encarnan el peculiar y a veces exacerbado ensimismamiento de la literatura postmoderna. Así pues, Raymond Federman ha acuñado el término *surfiction*, mientras que Rose ha optado por la noción metaficción, ya popularizada por Robert Scholes.[42] Tanto Federman como Rose prestan especial atención a la parodia como práctica indisociable de

---

[42]Raymond Federman, ed., Surfiction: Fiction Now...and Tomorrow (Chicago: Swallow, 1981); Robert Scholes, Fabulation and Metafiction (Urbana: U of Illinois P, 1978).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

toda escritura auto-reflexiva. Rose entiende la parodia como una cita crítica del lenguaje literario pre-formado cuyo efecto es cómico y que, en su forma general, es un `espejo' metaficticio con respecto al proceso de composición y recepción de textos literarios. En la tesis de Margaret Rose la parodia es un recurso crítico/cómico que sirve para poner en tela de juicio la escritura mimética. El efecto constructivo de la parodia es doble: en el nivel inmediato permite problematizar el proceso de la recepción de un texto a través de la desautomatización, mientras que en la dimensión diacrónica promueve el cambio epistemológico (Foucault) y la evolución literaria (Tinianov).

Por otro lado, A Theory of Parody de Hutcheon entabla una polémica con esta visión de la parodia, aunque no para rechazar las premisas de Rose, sino más bien para relativizarlas. Hutcheon cuestiona la presentación de la parodia como sinónimo de la auto-reflexión (en Rose, Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern, 1993), a la vez que demuestra la disociación de la parodia moderna del efecto cómico. Sobre dicho aspecto Hutcheon está de acuerdo con los planteamientos de Rosemary Freeman y Erich Heller.[43] Hutcheon

---

[43]Rosemary Freeman, "Parody as a Literary Form: George Herbert and Wilfred Owen, " Essays in Criticism 13 (1963): 307-22; Erich Heller, "Parody, Tragic and Comic: Mann's Doctor Faustus and Felix Krull," Sewanee Review 66 (1968): 519-46.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

parte de la noción de la intertextualidad[44] (vía Julia Kristeva) para acuñar su propia definición de la parodia: la parodia moderna es, en sus palabras, una imitación "con diferencia crítica" de un discurso preexistente. La presencia de la distancia irónica es una *conditio sine qua non* para activar la competencia del lector y, en el nivel pragmático, producir toda una gama de efectos: desde una degradación cómica, a través de la transformación lúdica del original, hasta su recreación respetuosa.[45]

Hutcheon intenta también una aproximación comprensiva a los términos habitualmente empleados como sinónimos de la parodia. Mientras que el pastiche, la alusión, la cita y la imitación difieren de la parodia por ser más imitativos que irónicos, sostiene Hutcheon, la ironía y la sátira guardan con la parodia una relación mucho más compleja. Por cierto, la autora reconoce la frecuente simbiosis o coexistencia de la ironía, la sátira y la parodia, pero logra establecer también ciertos deslindes. Su esquema guarda algunos paralelos con la clasificación de Dane: los dos apuntan que el blanco de la

---

[44]Hay tres tipos de intertextualidad que tendrán especial importancia para este estudio ya que funcionan como parte de la estrategia paródica. Estas son el caso de la intertextualidad expuesta, la utilización de textos no literarios y la victimización de arquetipos por medio de la autoconsciencia: empatía y distanciamiento.

[45]Wladimir Krysinski, " The Dialectical and Intertextual Function of Irony," Canadian Review of Comparative Literature (1985): 1-11.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

parodia es "intertextual," o sea una forma ya modelada (*intramural*), mientra que la sátira se dirige hacia una realidad extraliteraria (*extramural*). La parodia puede ser cómica, pero la sátira lo es siempre. La parodia se sirve de la ironía, en tanto que la sátira favorece la exageración caricaturesca para realzar su mensaje crítico-moralizador (25).

La sátira y la parodia son, según Hutcheon, *géneros literarios* cuya proximidad, o inclusive confluencia, se basa, en primer lugar, en el hecho de que ambos pueden valerse del *recurso retórico* de la ironía para conseguir una impresión subjetiva requerida (ethos) paródica o satírica. Con tales reflexiones Hutcheon llega a matizar algunas distinciones demasiado tajantes que reducen la sátira a una lección moral y la parodia a un juego gratuito.[46] Por otro lado, en el esquema de Hutcheon se reconoce que el acercamiento y contagio recíproco entre los dos géneros (parodia-sátira) pueden rendir formas intermedias, que conforme a su intención llegan a bifurcarse en la sátira paródica y la parodia satírica (63).

Basado en el criterio de la "intencionalidad," el modelo de Hutcheon puede ser fácilmente sometido a una crítica igual

---

[46]Según Vladimir Nabokov, "Satire is a lesson, and parody is a game." Cito por el epígrafe de Daniel J. Ramsom, Poets at Play: Irony and Parody in the Harley Lyrics (Norman: Pilgrim Books, 1985).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a la que ejerce Gilman, cuando cuestiona todas las interpretaciones subjetivistas de la parodia y aboga por el abandono completo de los criterios que sirven para juzgar los objetivos de la parodia (3). No obstante, Hutcheon sí cumple con otras sugerencias de Gilman, aunque tan sólo tangencialmente y al margen de su enfoque "pragmático": enfatiza la descripción de la forma paródica (lo estructural) y hace hincapié en las permutaciones históricas de la misma (lo socio-histórico).

El planteamiento de Linda Hutcheon pone de relieve la potencial riqueza de las prácticas textuales de la parodia en la literatura y el arte. El material analizado por Hutcheon es muy amplio. En su libro A Theory of Parody, la parodia está ejemplificada no sólo en la literatura sino también en otros campos y, así Hutcheon lleva a cabo de manera admirable la tarea de conciliar un estudio "intratextual" de las estrategias retóricas de la parodia (ironía, comicidad, exageración) mediante un análisis de sus efectos "pragmáticos" (auto-reflexión, transgresión crítica o creativa del modelo, sátira, subversión ideológica). Es importante mencionar que la parodia puede ofrecer varios significados que deben desentrañarse por medio de una explicación de sus procedimientos y sus efectos.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La mayoría de las elaboraciones recientes sobre la parodia conllevan también una huella relativista de su propio momento histórico: no se comprometen a crear corrientes y tendencias, ni pretenden ser definitivas o concluyentes. Muchos estudios autolimitan la aplicabilidad de su modelo teórico a una época específica, una obra o un autor. Así pues, Hutcheon y Kiremidjian enfocan sus respectivos estudios en la etapa postvanguardista (postmoderna), Rose extrae la gran parte de sus ejemplos del siglo XIX, Genette analiza la literatura francesa de los siglos XVII-XIX. Bouché dedica su monografía a la obra de Lautréamont, mientras que Gary Saul Morson consagra la suya a la narrativa de Dostoievski.

No es nuestro objetivo ofrecer un modelo comprensivo de la parodia. Tampoco pretendemos haber expuesto de manera exhaustiva las teorías ya existentes. No obstante, una lección que se desprende de todos los textos teóricos aquí citados es la necesidad de poner a prueba las premisas teóricas en la lectura de textos concretos. Hemos intentado, pues, centrarnos en las aportaciones de relieve a la teoría de la parodicidad literaria moderna y postmoderna con el objetivo de encontrar una orientación crítica en nuestras aproximaciones a varias obras de Valle-Inclán. En la parte analítica de nuestro estudio intentaremos captar las estrategias de la parodia en la producción del efecto estético y significado ideológico, su

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

función en la recepción de la "arqueología" literaria y su papel en la activación del lector.

La deuda contraída con todos los estudios teóricos citados será evidente, pero en particular con la influencia inspiradora de Margaret Rose y también con la propuesta metodológica de Hutcheon, cuyo valor radica en percibir la dimensión estructural del discurso en relación a la producción semántica. Tal aproximación lleva implícito un manejo relativamente flexible de las teorías de la parodia, a la vez que permite dar la preponderancia a la especificidad estética de textos concretos y a su significado ideológico. Así pues, las premisas generales que irán guiando nuestra lectura valleinclanesca de novelas y obras teatrales pueden recapitularse de la siguiente forma:

a) la clasificación de una discurso como paródico se basará en el reconocimiento de la presencia permanente, no incidental, de un pre-texto (texto originador) dentro del texto estudiado;

b) el pre-texto puede aparecer en forma de varias obras de un solo autor, como un conjunto de convenciones, una obra concreta, una amplia nómina de obras de varios autores;[47]

---

[47]Para Householder, la parodia imita a un autor o una obra concreta; otros críticos sostienen que se puede parodiar una convención, un género, etc. Cf. Jonathan Culler. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. London: Routledge, 1975.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

c) aceptamos que la relación paródica entre el texto y el pre-texto se caracteriza por una distancia irónica que puede ser matizada a través de una variedad de recursos y producir toda una gama de impresiones subjetivas: desde un *ethos* extratextual, satírico, despreciativo o litigante, a través de los diferentes matices de lo lúdico y humorístico, hasta el tono serio y respetuoso; asimismo, coincidimos con la idea heredada de los formalistas rusos y compartida hoy por la mayoría de los críticos (Hutcheon, Izaak Passi, Glowinski) de que la parodia evoca los pre-textos no en el sentido de una repetición "parasítica" más bien como transgresión "constructiva", una técnica que describe el proceso textual valleinclanesco como se ejemplificará más adelante;

d) nuestro estudio consistirá en analizar los recursos paródicos de obras concretas e inferir sus implicaciones ideológicas, o sea intentaremos conciliar dos aproximaciones que Thompson llama, respectivamente, la estructural y la semántica; en otras palabras, nos adheriremos a la idea de que hablar de la parodia significa hablar del sentido y de su producción.

e) más que un género literario, la parodia al igual que la sátira, será concebida como uno de los modelos literarios (el modo satírico, picaresco, cómico, histórico, sentimental, trágico y de "romance") que llegan a entrecruzarse dentro del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

complejo universo novelesco, según nos ha enseñado Scholes en su modificación del esquema de Northrop Frye;[48]

f) finalmente, vamos a tener presente tanto el dinamismo histórico del género novelístico (Bajtín), como la idea de Paul St. Pierre de que la parodia es una práctica en la cual la historia está explícitamente inscrita.[49]

1.5 La parodia como factor de evolución literaria en la obra de Valle-Inclán

En las reflexiones sobre la parodia hemos venido recalcando el carácter dinámico de la misma en cuanto factor fundamental de la evolución literaria, citando las ideas de Tinianov y Bajtín. Hemos dicho también que el pensamiento crítico sobre la obra de Valle-Inclán carece de un elaboración propia y comprensiva de la parodia, por lo cual las teorías existentes al respecto (anglosajonas y francesas en su mayoría) pueden servir solamente como sugerencias interpretativas de prácticas textuales concretas y no como una formulación global de una poética.

De lo dicho hasta ahora se deduce la necesidad de estudiar las novelas y ciertas obras teatrales de Valle no como proyecto autonomos y aislados sino en relación a sus

---

[48]Robert Scholes, "Metafiction," Iowa Review 1 (1970): 100-15.

[49]Paul St. Pierre, "Watt: Le sens de la parodie," Le Signe à la porte ed. Groupar 30.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

antecedentes. Si bien no aspiramos a trazar una genealogía de su obra, sí nos parece oportuno situarla en un contexto que permita evaluar su poética en términos de la continuidad y la ruptura si la hay, de la canonización de lo marginal y la marginalización del canon.

En nuestra definición de la novela veremos que la transgresión de la fórmula realista, efectuada a través de diversas estrategias narrativas, es el signo distintivo de la estética que predomina en la narrativa de Valle-Inclán. La vitalidad de sus novelas puede explicarse en términos de la inherente plasticidad del género novelesco, de su capacidad de abarcar a la vez la tradición, "la memoria del género," según la fórmula de Bajtín y "la renovación desafiante" (1984, 106). En palabras de Carlos Fuentes: "Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo." A esta evaluación el escritor mexicano agrega el siguiente juicio que Valle ya en su época había propuesto: "nuestra Modernidad no ha tenido forma más expresiva que la novela, para mostrar tanto su proximidad a la historia, su confirmación de la experiencia personal y su rebelión contra todo lo que limita, encadena y entorpece" (25).

Este elemento de subversión introducido en la poética del género ya en sus orígenes carnavalescos (la sátira menipea,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Cervantes, Rabelais), intuída por algunos estudiosos (Bajtín), e ignorada por otros (Lukács), resulta esencial para el desarrollo de su parodicidad. Para dar un ejemplo más inmediato y claro recordemos que en el siglo veinte el agotamiento de la fórmula novelesca tradicional irá consumándose precisamente a través de una cadena de parodias del modelo realista. La semilla subversiva de la parodia irá creciendo para alcanzar su apogeo en la novela postvanguardista. Quizás Pierre Menard, con su tarea imposible de reescribir el Quijote en el año 1939, ejemplifique mejor que todas las teorías el concepto de la escritura de Valle-Inclán en cuanto relectura de textos anteriores en función de un momento histórico dado.

Sería posible sugerir que en Valle-Inclán tales relecturas del canon novelístico mimético, inexorablemente paródicas, se efectúan ya a partir de sus primeros escritos. A tal propósito es atinente citar a Rodríguez Monegal, pues traza la tradición de la risa en la literatura latinoamericana, viendo la parodia como una de sus manifestaciones: "La risa está presente en nuestra literatura desde sus orígenes como arma del oprimido para parodiar y destruir la solemnidad de sus opresores" (3).

A nuestro modo de ver, la transformación del canon novelístico y teatral en la obra de Valle-Inclán no es

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

solamente fruto de un cambio de conciencia de ese hombre "moderno" sino una reacción paródica frente a los modelos canonizados. La transgresión paródica del modelo mimético aparece en su narrativa en forma sumamente vistosa, casi siempre acompañada de una burla irreverente y enmarcada por un comentario metaliterario que no deja lugar a dudas en cuanto a la intención del autor. La auto-reflexión literaria desplaza la referencialidad de la novela realista y, coadyuvada por el humor, crea una distancia necesaria para la desautomatización de los procedimientos narrativos convencionales. El discurso vanguardista de Valle es paralelo al de la literatura angloamericana (Joyce, Virginia Woolf, Pound, T.S. Eliot); es, pues, una respuesta estética frente a la realidad que de pronto comienza a disgregarse y desvanecerse, o, se vuelve amenazante, inconsistente o irrisoria. La literatura que traducía la autoconciencia de su creador en un diálogo intertextual con la fórmula realista se mantuvo durante años al margen del canon mimético. La exploración de espacios alternativos en el contexto de la literatura española, (el ámbito urbano cosmopolita o del mismo dominio lingüístico), y la vuelta del espejo stendhaliano hacia la literatura misma abrieron incontables posibilidades para incorporar en el texto las preguntas sobre su índole literaria y socavar la seriedad de la literatura anterior o contemporánea.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La actitud del lector español, inclusive el más culto, frente a la dimensión lúdica valleinclanesca ha sido el aspecto más lento del cambio del horizonte de expectativas. Nos parece muy iluminador el comentario de Cortázar (1969) sobre el legado estético del autor de "la teoría humorística":

> Cuando mis cronopios hicieron una de las suyas en Corrientes y esmeralda, huna heminente intelectual hexclamó: "!Qué lástima, pensar que era un escritor tan serio!" Sólo se acepta el humor en su jaulita y ojo con trinar mientras suena la sinfónica porque lo dejamos sin alpiste para que aprenda (34).

Valle-Inclán, al igual que Cortázar y Borges, es, sin duda, el precursor más inmediato e importante del uso de la parodia y del apócrifo por una intervención en un mundo pre-existente y la transcripción-subversión-inversión del pre-texto. El escritor español ha convertido la literatura en un ejercicio esencialmente irónico, un reflejo paródico de estilos e ideas de otros, que ha llegado a transformarse en una técnica literaria incomparable: el esperpento. Ya hemos dicho que no sólo es hora de intentar una interpretación que englobe el problema de la parodia en las obras de Valle, sino también de plantearlo en relación a la evolución estética y al cambio socio-histórico. Aunque vamos a dedicarnos al escrutinio de estrategias paródicas en los textos, a su vez procuraremos ver los mecanismos de la parodia en función del contexto. Por último, vamos a tener presente la idea de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Bajtín, recogida por Thomspon, de que la parodia se transforma constantemente en respuesta a las condiciones históricas cambiantes en un incesante esfuerzo de modificar las formas literarias que han sido monologizadas (39).

1.6 La novela: Historia, parodia y reescritura

La peculiar relación entre el devenir histórico y la novela es una de las constantes comentadas en las teorías de la narrativa. Según Bajtín, en el espacio lingüístico de la novela llegan a cruzarse los distintos discursos del momento histórico. Debido a esta *heteroglossia* inherente, sigue Bajtín, la novela conlleva posibilidades críticas que sobrepasan las de la épica --que describe un mundo coherente basado en la ideología incuestionable del pasado-- y las de la poesía, ensimismada y centrada en lo auto-referencial.[50] En efecto, Bajtín trabaja con dos conceptos: el de ideologema y el de evaluación social, que le permiten captar el carácter activo de la práctica literaria respecto de las ideologías y de la lengua. Incluido en el texto como contenido, conserva su carácter social (en su especificación ética, filosófica, política, etc.) incorporando, al mismo tiempo, una función estructural textual.

---

[50] Michael Holquist, ed., The Dialogic Imagination: Four Essays by Mikhail M. Bakhtin, (Austin: U of Texas P, 1981) 6-15.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La trayectoria de la novela confirma no solamente la capacidad del género para abarcar la experiencia individual y colectiva, la dimensión sincrónica y diacrónica, lo imaginario y lo empírico, sino también su sorprendente plasticidad que le permite tejer la fibra de lo real en una gran variedad de diseños. Según Lukács, el lenguaje de la ironía constituye un rasgo esencial de la novela que puede mediar entre el deseo y la experiencia, entre lo ideal y lo real[51].

Basándose en las obras decimonónicas europeas, Lukács interpreta la novela como "una narración irónica de una búsqueda demoníaca de valores auténticos por un héroe problemático en una sociedad degradada" (Angenot 30). Las implicaciones ideológicas de esta definición son muy significativas, puesto que sugieren una homología entre el texto y el contexto y permiten ver la novela como un discurso referencial que plantea un problema del individuo frente al mundo social concreto.

La historia, en cuanto recuento de acontecimientos realmente ocurridos, se impone a la *fabula* --entendida por Cicero como una narración falsa e inverosímil-- y eclipsa *ad argumentúm*, interpretada como acción ficticia. Sin entrar en las complejas relaciones entre la historia y la ficción -- propias de cualquier discurso, hasta del más objetivo recuento

---

[51] Georg Lukács. "Theory of the Novel," MLN 81 (1986): 527-35.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

historiográfico-- podemos concluir que la novela realista del siglo pasado en vez de problematizar la relación entre ficción y la realidad a la manera cervantina, presupone la equivalencia entre el signo y su reflejo, entre las palabras y las cosas, tratando de lograr su propósito a través de lo que Philippe Hamon denomina "procedimientos de desambiguación" (Hamon 411).

Mientras que los primeros modelos de la novela histórica se asentaban --como la novela de Alessandro Manzoni-- sobre la distinción aristotélica entre lo poético y lo histórico, las recientes reflexiones han cedido el paso a la aseveración de que toda escritura, también la historiográfica, se basa en una manipulación del referente (Hayden White) y que el hecho histórico es sobre todo un hecho discursivo que más que reflejar, significa (Barthes, Paul de Man). La transformación de la historia en el discurso está vista con frecuencia como producto de la operación ideológica, y el texto aparece situado en el entrecruzamiento de la ideología dominante, la ideología estética y la ideología autorial.[52]

---

[52] La distinción entre varios tipos de ideología es de Terry Eagleton, Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory, (London: Humanities, 1976) 72-80. Sobre el discurso histórico, véase: Hayden White, Metahistory, (Baltimore: John Hopkins UP, 1973); Paul de Man, Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism, (New York: Oxford UP, 1971).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Teniendo en cuenta la dinámica complejidad del sistema literario, podemos volver ahora al eje estructurador de nuestro estudio y pasar a analizar en ciertas obras de Valle-Inclán estos proyectos de la reescritura de la historia que recurren al artificio compositivo de la parodia. Como hemos dicho anteriormente, la potencialidad crítico-defamiliarizadora de la parodia en cuanto absorción y reminiscencia de otros textos, permite analizarla como algo más que un brillante artilugio intertextual. La parodia es un vehículo ideológicamente significativo, que bien puede ser empleado para reevaluar el pasado y entablar una polémica reactualizadora con discursos preexistentes (los textos revisionistas, reivindicadores), o bien puede servirse de su propia característica de arma de doble filo para autocuestionar las premisas del discurso mismo (los autodesmitificadores, autoparódicos).

Los textos analizados a continuación representan tan sólo un fragmento del vastísimo *corpus* valleinclanesco: las Sonatas (1902-1905) y Tirano Banderas (1926). La selección ha sido subordinada, por una parte, a los criterios generales ya expuestos en la introducción (marco cronológico del presente estudio, representatividad, originalidad y valor estético de los textos, escasa elaboración crítica de los mismos específicamente sobre las significaciones extratextuales) y,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

por la otra, a la presencia de la parodia, en cuanto imagen verbal de otro texto, a lo largo de la novela. La lectura en clave paródica es posible solamente cuando:

> "a través de la obra, se transparenta un segundo plano, el parodiado; cuanto más restringido, limitado, definido, es este segundo plano, más todos los detalles de la obra tienen un doble esfumado y pueden ser interpretados desde una visión doble; y tanto más fuerte es entonces la parodicidad" (Altamirano y Sarlo 42).

Podemos dar por sentado que la potencialidad defamiliarizadora de la parodia encaja bien con los propósitos de la novela valleinclanesca. Hayden White afirma que los historiadores intentan re-familiarizarnos con los acontecimientos olvidados por una negligencia o una represión, mientras que los novelistas persiguen una desautomatización de lo aceptado y de lo familiar. Los mismos escritores prefieren destacar este carácter "subversivo" de la novelística en cuanto opuesto a la conformidad de la historiografía oficial. Valle-Inclán siempre mantuvo ese interés por lo popular y tradicional, y, prefería oír cuentos de sabor histórico; le tenía un gran respeto y solía decir que poseía el alma atormentada por algunas de las más famosas mujeres de la Historia.[53]

---

[53] En "Prefacio" a Ramón del Valle-Inclán, Corte de amor, (Madrid, Espasa-Calpe, 1960) 10-11.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Las Sonatas transcurren en un ámbito cargado de historia pasada, y el aislamiento y la antigüedad del lugar evocan una atmósfera intemporal en la que el presente se borra a favor de un pretérito casi medieval. Las obras de Valle-Inclán poseen la más importante radiografía histórico-social, ingrediente fundamental de su macrotexto; la originalísima carga crítica, su amarga visión de la realidad, puede quedar ofuscada por esa externa belleza de las Sonatas pero sólo el lector poco perspicaz deja de penetrar en el meollo crítico. Valle fue uno de los primeros escritores que exigió la colaboración aguda de sus lectores, a los que no deja de hacer cómplices ya desde sus primerísimas obras, colaboración de la que hablaría después Julio Cortázar en Rayuela. Es el de Valle su profundísimo e irreverente sentido del humor, una penetrante mirada que todo lo ve en su ridícula y pretenciosa pequeñez. Especialmente esa burla del mito del don Juan, tan determinante en la imagen social del hombre y, del cual las Sonatas son una magistral parodia.

Si, como explican Genette, Rose y Hutcheon, la parodia es una práctica transtextual y si dicho término significa etimológicamente "deformar," "cantar de lado a lado con otra voz u otro tono"[54] entonces, las Sonatas, al ser una parodia,

---

[54] Parody is intended to have higher semantic authority and the decoder is always sure of which voice he or she is expected to agree with. Admittedly, as a form of criticism, parody has the

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

requieren la presencia, manifiesta o secreta de otros textos o discursos relacionados. Por un lado tiene que haber un discurso subversor de tono negativo como el de James Joyce en el Ulysses y, por otro, un discurso subvertido de tono positivo, es decir, una visión grandiosa de la historia. Entre las dos aproximaciones Valle a la historia, la primera es seria y de tono épico y la segunda viene a ser la negación paródica de la primera. Por ello la visión esperpéntica de la historia tiene sus raíces en material propio ya publicado o en textos ajenos, o, de temas y figuras literarias que forman parte de la tradición literaria española. De esta manera, aunque las creaciones de Valle nos dan una visión grandiosa de la historia de España, una visión "de rodillas" de muchos aspectos de la historia de su pueblo (hasta la conquista de América y la presencia de los españoles en el Nuevo Mundo es glorificada mediante las experiencias del joven Bradomín en la Sonata de estío), no por ello serán desechadas a la hora de elaborar los sucesivos esperpentos. Todo lo contrario. Como la parodia resulta ser, de acuerdo con Hutcheon, una repetición marcada por una distancia crítica, las obras de la primera época aparecen aludidas y comentadas implícitamente en los esperpentos. Por esto, el Madrid degenerado que ciertos textos

---

advantage of being both a re-creation and a creation, making criticism into a kind of active exploration of form (Hutcheon: 1985, 50-51).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

presentan constituye una especie de inversión irónica de aquellas obras tempranas, la contraparte negativa de aquella Galicia rural, idílica, medieval que servía de escenario para presentar a unos personajes perfectamente acordes con este entorno.

Valle-Inclán es, sin duda alguna, uno de los escritores españoles más innovadores del siglo XX debido, en gran parte, a las grandes novedades que introduce en los géneros tradicionales, especialmente en lo que se refiere a la novela y al drama. Dichas innovaciones obedecen por una parte a un deseo de sacar la literatura española del estancamiento en el que se encontraba, y, por otra, respondía a un afán de rebeldía contra todo lo establecido. Valle se niega a aceptar las tradiciones literarias impuestas y los convencionalismos, optando por crear su propio género de inigualable originalidad y calidad artística: el esperpento. En esa nueva poética la parodia asume un rol estratégico puesto que "el esperpento" conjuga, inevitablemente, el pasado-presente literario y la consiguiente imposibilidad de un "retorno nostálgico"; el esperpento, en tal caso puede ser sinónimo de "intertextualidad", "dialogismo" o "carnavalización"; y representa el descontento y el disgusto por la farsa del pueblo español.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Tanto la narrativa como el teatro de Valle-Inclán están concebidos con un espíritu subversivo, orientados hacia una actitud inconformista y paródica que se alza contra las normas lingüísticas dictadas por la Real Academia Española, los valores tradicionales de la Iglesia Católica y el Gobierno, hasta la literatura oficial y los mitos consagrados por ésta.

En su macrotexto literario Valle-Inclán ofrece ya lo que medio siglo después había de ser denominado como "intertextualidad" por Julia Kristeva, [55] entre otros. Si los estudiosos de dicha modalidad discursiva sostienen que el texto es un mosaico de citas anónimas y que los escritores toman la creación literaria que está a disposición y les invita a la elaboración, Valle dirá, de forma parecida, que el proceso creativo es siempre el mismo y lo único que varía es la forma de combinarlo; que la originalidad total no existe porque todo autor está obligado a trabajar con ella; que el carácter distintivo y único de una obra dependerá del acierto con el que el autor logre combinar su producción textual; y que toda obra se constituye en germen de otra. Tales afirmaciones, por parte del autor, no sólo muestran que era muy consciente del proceso de creación de su propia obra sino que tenía ideas bien definidas sobre la estética y otros aspectos relacionados con la escritura. Sus ideas en materia

---

[55] Recherches pour une sémanalyse. Paris: Seuil, 1969, 255.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de técnica, estética y estructura novelesca corren paralelas, e incluso se adelantan en ocasiones, a las de muchos escritores contemporáneos europeos y latinoamericanos. Recordemos que James Joyce también hace uso extenso de la literatura en el Ulysses, incorporando discusiones referidas a ella o parodiando los distintos estilos presentes en la literatura escrita en inglés.

Al hacer esos comentarios referidos a los procesos creativos y a las bases estéticas y técnicas que rigen la construcción de sus obras, Valle destruye la ilusión de realidad y pone al descubierto la artificialidad de todo discurso. La diferencia en las intenciones ideológicas entre las dos formas discursivas (novela e historiografía) no tiene que ser abismal, puesto que en ambos casos es posible una revisión y desmitificación. Pero la novela y la historiografía sí difieren por una matización propia de las funciones del discurso. A pesar de la inevitable elaboración literaria de los hechos (la *historia* transformada en el *discurso*), en la novela la dimensión estética está realzada por la preeminencia de la función poética del lenguaje, mientras que en la obra historiográfica prevalece la función comunicativa y la dimensión cognoscitiva del texto.[56]

---

[56] El concepto de la función poética es de Roman Jakobson. Sobre la vacilación entre las varias funciones del lenguaje véase Jan Mukarovsky, Escritos de estética y semiótica del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Si bien es cierto que Valle emprende su proyecto de reescritura histórica a partir de una extensa documentación, la vacilación entre el predominio de la función poética o comunicativa no aflora con frecuencia. Habrá que recordar, que a diferencia de una obra historiográfica, la dimensión estética de la novela histórica constituye un elemento esencial de la experiencia del lector, a la vez que las estrategias narrativas empleadas para apresar la materia histórica determinan la configuración del significado ideológico del texto. Son fases o tendencias que ponen de manifiesto un principio activo y dialógico entre los enunciados referidos, el diálogo y los enunciados narrativos. Por eso, para nuestra aportación, dichas tendencias son una cuestión importante pues nos permite leer los estratos históricos de la relación del *Yo* con el *otro*, en una fase histórica determinada. Esta relación nos viene dada por la posición ideológica que el autor toma ante el mundo y queda impresa en las características de la reproducción del discurso ajeno en el discurso literario. La novela[57], mejor que ningún

---

arte, (Barcelona: Gustavo Gili, 1977) 51.

[57] En efecto, las novelas de Valle-Inclán resultan ser el paradigma más completo de la "tendencia verbal-sintética", uno de los polos de la "heterodiscursividad". El fenómeno de la heterodiscursividad es un estilo que implica el acto revolucionario de la subversión (violación de los límites de las ideologías represivas: develar lo que las cristalizaciones ideológicas ocultan; desobedecer el código social impuesto por un orden punitivo y censorio; desatender la razón del Estado;

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

otro género, puede expresar el papel del *otro* en su sociedad, esto es, el tipo de relación básica que el *Yo* establece con el mundo en unas condiciones ideológico-sociales determinadas. A través de la enunciación relatada del discurso ajeno la relación *Yo/Otro* expresa la íntima libertad del artista, que, precisamente porque se aleja de cualquier postura ideológica canonizada, puede percibir relaciones sociales que pasan desapercibidas y sólo son captadas por la sensibilidad artística, como el análisis ideológico-moral de la sociedad, especialmente en las obras de Valle-Inclán.

Las Sonatas señalan su propia constitución paródica desde su título mismo y no por mero "escapismo esteticista", sino para hacer presente su total rechazo, y su radical desacuerdo con los mediocres años en que le tocó vivir al autor; años de la "restauración" en que se llevaba a cabo una profunda transformación en la arcaica y estática sociedad española, casi medieval en muchos aspectos. Eran estos momentos nuevos y el espíritu burgués, que según Valle, pretendían deshacer el sistema social al que se aferraba y llevaba muy dentro. Parecía aferrarse al viejo sistema porque en el nuevo no alcanzabá a ver mejora. La utilización de tiempos pasados,

---

rebasar lo permisible; transgredir lo decible). Voloshinov realiza (en Il linguaggio come pratica sociale. Traducción italiana, Bari: Dedalo, 1980.) tal clasificación de las tendencias de la percepción del discurso ajeno en el discurso narrativo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

incluso mundos lejanos-- Italia, México -- no impide que al leer atentamente las *Sonatas* tengamos una imagen bastante precisa del espíritu del momento en que escribe el autor caracterizado por la aparición o consolidación de determinados colectivos: una nueva burguesía, burócratas, unaa pretensiosa clase media; todos ellos, según Valle-Inclán, incapaces de una auténtica grandeza espiritual, y representativa de una evidente degeneración de una sociedad en decadencia. En la *Sonata de invierno* ya vemos cómo un fraile guerrillero denunciaba los terribles intereses y ganancia de un grupo social, mientras los infelices soldados mueren inútilmente, manipulados por jefes y políticos intrigantes:

> Un fraile subió al púlpito y predicó la guerra santa,... . Yo sentíame conmovido. Aquellas palabras ásperas, firmes, me causaban impresión indefinible: Tenían una sonoridad antigua. Sin comprenderlas, yo las sentía leales, veraces, adustas, severas... . El viejo guerrillero me miró con risueña sorpresa. (182-3).[58]

> El fraile vino hacia mí, cogiéndose con las dos manos la cabeza temblona, como si se temiese verla rodar de los hombros: ¡Los viejos que anduvimos en la otra guerra y vemos ésta, sentimos vergüenza, verdadera vergüenza!... En la guerra son necesarios esos bandidos. ¡Pero claro, como ésta no es guerra sino una farsa de masones! (191)

---

[58] Todas las citas se tomarán de Obras completas. Madrid: Plenitud, 1954.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Juanito Ventolera, el don Juan degradado, de Marqués a soldado, dirá lo mismo 21 años más tarde en *Las galas del difunto* hablando de las guerras coloniales:

> Allí solamente se busca el gasto de municiones. Es una cochina vergüenza aquella guerra. El soldado, si supiese su obligación y no fuese un paria, debería tirar sobre sus jefes... . La guerra es un negocio de galones. El soldado sólo sabe morir (965).

Por ello ya encontramos el gérmen del esperpento en esas novelas cortas, y la única diferencia es el tono con que se dicen las cosas; en su segunda etapa del esperpento todo será más directo, desgarrado y amargo pero la intención denunciatoria es idéntica. Esa decadencia nacional es todavía más dolorosamente mostrada cuando Bradomín, nieto de conquistadores, héroe moderno, va a "perderse en la vastedad del viejo Imperio Azteca" en *Sonata de estío*. Valle hace resaltar su desmesurada ridiculez ante la sensual Niña Chole; a los hechos gloriosos de Cortés y los verdaderos conquistadores se oponen las hazañas y conquistas sexuales de Bradomín, pero dado el ardor amoroso de la Niña Chole, ella es la que lo escoge y así el sin par "conquistador" es el conquistado. He aquí un ejemplo de cómo nos ofrece sus juicios Valle-Inclán, casi en silencio y por irónico contraste.[59] Esta

---

[59] La fiera arorgancia con que llevó su mano al corazón me hizo sonreir, porque el viejo soldado de Don Carlos, con su atezada estampa y el chambergo arremangado sobre la frente, y los ojos sombríos, y el machete al costado, lo mismo parecía un hidalgo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

es la degradación que ha llegado a lo español cuando Valle escribe las *Sonatas* y está explícitamente presentada mediante comparaciones entre Bradomín y ciertos personajes históricos (Hernán Cortés=Juan de Guzmán) y, también con ecos nietzscheanos tal vez aprendidos de Gabriele D'Annunzio. Las novelas, permeadas de humor e ironía, logran esbozar una vía para superar la intrascendencia de un mero juego intertextual. El autor trata su pre-texto precisamente como *pretexto* para una especulación metaliteraria y metahistórica. Valle-Inclán integra los impulsos oposicionales de la parodia: no solamente ofrece una inversión de la perspectiva historiográfica, sino que llega a invertir el mismo proceso histórico.

Riffaterre pone de manifiesto la necesaria presencia de un lector textualizado (narratario) como condición fundamental

---

que un bandolero.
-Sépalo vuecencia: Desde que llegué a esta tierra tengo un pensamiento. Sépalo Vuecencia: Quiero hacer emperador a Don Carlos V. Volví a preguntarle con una punta de burla: ¿Pero ese Imperio, cómo se lo daremos?
-Volviéndole estas Indias. Más difícil cosa fue ganarlas en los tiempos antiguos de Hernán Cortés. Yo tengo el libro de esa Historia (115-116)

Pobre Niña Chole, después de haber pecado tanto, aún no sabía que el supremo deleite sólo se encuentra tras los abandonos crueles, en las reconciliaciones cobardes. A mí me estaba reservada la gloria de enseñárselo. Yo, que en el fondo de aquellos ojos creía ver siempre el enigma oscuro de su traición, no podía ignorar cuánto cuesta acercarse a los altares de Venus Turbulenta. Desde entonces compadezco a los desgraciados que, engañados por una mujer, se consumen sin volver a besarla. Para ellos será eternamente un misterio la exaltación gloriosa de la carne (117).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

para que se active la codificación implícita en la dinámica intertextual.[60] Por ello, en la narrativa de Valle observamos la postura de un lector textualizado; un narratario empujado a advertir indicios que frenan o desintegran la imagen narrativa en la lectura. Al igual que Borges, don Ramón anula todo intento de unificar y proyectar una imagen permanente y consecuente del narratario. De todos modos, en un momento dado el lector competente comprende sus novelas en todas sus dimensiones léxicas, sintácticas, narrativas, textuales y semánticas. Así, con sus personajes, espacios y tiempos se repiten moldeando la capacidad receptiva del lector. Dicha repetición de los mecanismos mencionados se propone igualar los efectos surgidos a raíz de la desintegración textual, que sella, a su vez, el tipo de recepción de tal narrativa.

La idea de un receptor que participa activamente en las múltiples potencialidades del texto, especialmente a partir de los estudios de la recepción literaria de Umberto Eco, enlaza la visión coparticipadora del lector con una concepción del texto como "opera aperta." Umberto Eco pone de relieve en Opera aperta (1993) los límites de la discursividad de todo texto, sea o no literario. Pero veamos cual es su definición:

> "Opera aperta come proposta di un "campo" di possibilità interpretative, come configurazione di

---

[60] Michael Riffaterre, "Production du roman: l'intertexte du Lys dans la vallée," Texte 2 (1983): 23-24.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> stimoli dotati di una sostanziale indeterminatezza, cosí che il fruitore sia indotto a una serie di "letture" sempre variabili; struttura, infine, come "costellazione" di elementi che si prestano a diverse relazioni reciproche. Di qui prendono origine due problemi, implicati non solo da una poetica dell'Informale, ma da ogni poetica dell'opera aperta: 1) le ragioni storiche, il *background* culturale di una simile decisione formativa, la visione del mondo che essa comporta; 2) le possibilità di "lettura" di tali opere, le condizioni comunicative a cui sono sottomesse, le garanzie di un rapporto di comunicazione che non degeneri nel caos, la tensione tra una massa di informazione messa intenzionalmente a disposizione del fruitore e un minimo di comprensione garantita; 3) la adeguazione tra volontà del figuratore e la risposta del consumatore" (154; 158).

Ese doble conflicto entre la apertura textual y su control interno, como explica el semiólogo italiano, es una constante en el proceso de la escritura, y, sobre todo en la literaria de Valle-Inclán. Uno de sus rasgos determinantes es la "apertura"; apertura que requiere un lector dinámico, capaz de descodificar la ya fragmentada estructura narrativa. Valle situa sus novelas en relación con un grupo de `prototextos', textos canónicos de los cuales se siente heredero y a los que afilia su propia producción literaria. [61]

---

[61] Edward Said (1975; 1983) estudia el problema de la "filiación" artística en dos estudios sumamente importantes para delucidar los procesos de formulación y reformulación de la tradición canónica.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En este sentido, la narrativa de Valle-Inclán[62] desequilibra la aparente identificación entre las voces narrativas y sus narratarios; siendo tan presente dicha identificación en el nivel narrativo se desintegra en el nivel del proceso textual que el autor implícito o el narrador extradiegético controlan. Ello se verá en el análisis de las diversas posturas de Bradomín en las Sonatas, o en el de los múltiples narradores que crean la polifonía en Tirano Banderas. Como todo texto en el que funciona la fantasía, el grado de desviación o subversión discursiva es ideológicamente ambigüo. A tal propósito Marc Angenot (1985) señala las posibles vias de textualización de las leyes que rigen la discursividad social predominante:

> La sociocritique peut chercher à rendre compte de la socialité du texte sous deux points de vue: en tant que le texte contribue à produire un imaginaire social, à offrir aux groupes sociaux des figures d'identification, à fixer des représentations du monde qui ont une fonction sociale. L'autre point de vue, génétique, consiste à se demander comment la "socialité" vient au

---

[62] Debemos situar la narrativa de Valle dentro de esa tendencia a la diversidad de la novela moderna por su flexibilización extrema de los límites formales del género, que, cada vez más, son vistos por los novelistas como un modelo al que no hay que atenerse con la rigidez que tuvo el pasado con los géneros. Es importante recordar que los primeros textos "puros" de este tipo aparecieron con los simbolistas y en el periodo post-simbolista inmediato, en una época en la que las fronteras entre los géneros tradicionales eran más libremente traspasadas y más deliberadamente borradas que en los periodos anteriores; cuando confluyen poesía y prosa (el caso de los poemas en prosa y de la novela lírica), o drama y poesía (el teatro épico temprano y la novela dialogada).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> texte. Par de multiples facons, sans doute; celle que nous voulons privilégier ici est ce que nous appellerons l'inscription du discours social (53).

Si la discursividad imaginativa de Valle-Inclán genera un alto grado de subversión, al situarse en un espacio utópico[63], desde el que ofrece una lectura "anticanónica," al mismo tiempo no se complace por la discursividad social hegemónica, la cuestiona y por ello presenta una modalidad textual alternativa: la modalidad creativa como marco textual entre dos tipos básicos de códigos: 1) los que pertenecen en parte al lenguaje como instrumento de comunicación, y al sistema específico de comunicación literaria; 2) los que son producidos por el texto mismo. La identificación de dichos códigos, que constituyen el "ideolecto", mediante el cual se recrea la imagen global de la producción de Valle, se configura como consecuencia de la dinámica macrotextual. Las modalidades discursivas son las siguientes: dinámica intertextual; modelación del proceso textual; grado de filiación de los códigos textuales en relación con los pre-textuales y la dimensión de subversión textual, en la cual se incluye la parodia, la sátira y la ironía.[64]

---

[63]Irène Bessière, Le récit fantastique, (Paris: Librairie Larousse, 1974); Rosemary Jackson, Fantasy: The Literature of Subversion, (London: Methuen, 1981).

[64] La ironía es un recurso retórico que descansa en el principio de la contradicción y además corresponde a una visión del mundo particularmente desencantada. La ironía permite, y hasta cierto punto obliga, a aludir a otros

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La narrativa de Valle-Inclán[65] se define por la dialéctica entre su propio registro y el lenguaje literario. Su concepción del hecho literario genera un nuevo ideolecto constituido por la estructura lingüística básica y la

---

aspectos de la ficción como la intertextualidad, la recepción del texto y la naturaleza dialogal del discurso. La ironía en el siglo XX se ha interpretado como una reacción a la condición social y filosófica del ser contemporáneo. Según Henri Lefebvre:

La ironía refuta las pretensiones de autenticidad, en primer lugar, la del poder (modo falso por esencia de relaciones y de existencia), la de las representaciones que pretenden ser vivas, fuentes o esencias de la vida, las de las estructuras establecidas o instituidas (semejantes a huesos que se proclaman órganos). ¿Dónde se encuentra la autenticidad? La ironía no dice que sabe, y no lo sabe. Sabe solamente arrancar la máscara de la autenticidad de lo no auténtico (Introducción a la modernidad. Madrid: Tecnos, 1971: 49).

Para clasificar los diversos tipos de ironía Norman Knox propone cuatro parámetros de variación en la percepción de esta incongruencia en el destino de la víctima: 1) campo de observación desde donde es captada la ironía; 2) grado de conflicto entre apariencia y realidad; 3) estructura dramática que contiene tres roles: víctima, audiencia, autor; 4) aspecto filosófico emocional. De estos parámetros resultan los siguientes tipos de ironía: los que son posibles en un mundo percibido como "armónico" (la cómica y la trágica), los que son posibles en un mundo hostil a los valores humanos (la satírica y la nihilista) y la ironía paradójica donde todo es inmutable ("On the Classification of Ironie." Modern Philology 70 (1972): 53-62).

[65] Valle-Inclán disuelve los límites entre los géneros para así poder rebelarse contra los límites impuestos y reacciona combinando rasgos de todos los géneros. Su discurso literario puede ser caracterizado, siguiendo a Bajtín (Problems of Dostoevsky's Poetics 1984) por tres aspectos: la representación de la actualidad viva, que no mitifica el pasado; su fundamento consciente en la experiencia y en la libre creación; y la multiplicidad deliberada de estilos y la diversidad de voces. Esa multiplicidad y diversidad produce la mezcla de lo sublime y lo trivial, de lo serio y lo cómico, y, sobre todo, el amplio uso de géneros: citas paródicas, refranes, dialectos y argots.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

consciente intencionalidad literaria. De tal forma introduce, mediante la intertextualidad, textos literarios que producen el efecto de desintegración textual sobre el ideolecto. Valle es un escritor que se caracteriza por esa dialéctica entre lenguaje ordinario y registro literario. Y no podríamos mejor decir que de dicha combinación de registros Valle-Inclán crea un nuevo ideolecto: el "antilenguaje". Pues al igual que ellos, el "antilenguaje" se caracteriza por sistemas de codificación social y, que según las propuestas teóricas de la sociocrítica, el escritor inscribe en sus textos diversas fórmulas discursivas determinadas social y lingüísticamente.

El macrotexto valleinclanesco permite la siguiente hipótesis de Halliday (1976) sobre los códigos y diversos registros que a su vez crean, como hemos pensado, ese ideolecto propio, el *antilenguaje* de Valle-Inclán:

> An anti-language is the means of realization of a subjective reality: not merely expressing it, but actively creating and maintaining it. In this respect, it is just another language. But the reality is a counter-reality, and this has certain special implications. It implies the foregrounding of the social structure and social hierarchy. It implies a preoccupation with the definition and defense of identity through the ritual functioning of the social hierarchy. It implies a special conception of information and of knowledge. This is where the secrecy comes in: the language is secret because the reality is secret. Again there is a counterpart in individual verbal behavior, in the techniques of information control practiced by individuals having something to hide, which they do not want divulged. And it implies that social meanings will be seen as oppositions: values will

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> be defined by what they are not, like time and space in the Looking-Glass world (where one lives backwards, and things get further away the more one walks toward them) (576).

Valle-Inclán somete su escritura a un constante juego de espejos y de ahí surgen tensiones entre distintos modos de codificación y registros. La dimensión paródica es una de las claves que proponemos para la comprensión de la dinámica textual de su narrativa. Esa doble presencia discursiva, asume la dimensión subversiva, se puede explicar con un concepto muy apropiado como el de "counter-reality" de Halliday (1976):

> The subjective reality that is realized by the anti-language is a conscious counter-reality, not just a subcultural variant of, or angle on, a reality that is accepted by all. The obliqueness of meaning and form that makes them so effective as bearers of an alternative reality also makes them inherently comic--so reflecting another aspect of the same reality, as seen by its speakers. A work of literature is its author's contribution to the reality-generating conversation of society--irrespective of whether it offers an alternative reality or reinforces the received model--and its language reflects this status that it has in the sociosemiotic scheme (582-3).

El concepto de "counter-reality" nos parece sumamente apropiado para tratar de definir el tipo de transgresión literaria que Valle utiliza en su narrativa como paradigma discursivo. Dicha transgresión, que no permite la coherencia textual a causa de la subversión de los códigos predominantes,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

surge mediante la sátira y la parodia.[66] La dimensión paródica en sus novelas se funda en tres procedimientos fundamentales: la inversión defamiliarizadora de la perspectiva, la intertextualidad y las meditaciones metadiscursivas. Si bien las estrategias mencionadas parecen ser suficiente para lograr presentar la amena narratividad valleinclanesca, también cabe ofrecer una clara distinción sobre la eclipsada diferenciación entre la sátira y la parodia; una de las más sugestivas definiciones al respecto la ofrece Michael Issacharof:

> It is self-evident that since both parody and satire are *critical* modes, neither can be entirely neutral ideologically. Satire is, by definition, necessarily committed. Yet, parody, after all, is used to unleash barbs at the literary canon of its time, often in order to dethrone bourgeois forms of literature. Ideologically, then, as we noted earlier, satire corresponds to the ideology *in* the text whereas parody is related more especially to the ideology *of* the text. We can conclude from the preceding comments that the focus of satire is extratextual, whereas that of parody is

---

[66] En un comentario sobre los aspectos ideológicos de la parodia, Ziva Ben-Porat (1985) establece varias categorías a las cuales debemos remitirnos para ahondar en el sentido pragmático de la parodia tanto en las novelas de Valle-Inclán como en las demás obras de teatro que comentaremos. Ben-Porat distingue tres modalidades de parodia, según el tipo de relación entre el parodiante y el parodiado: 1) parodia cómica en cuanto alteración del modelo, pero sin trasgresión de sus principios ideológicos (por ejemplo la práctica carnavalizadora que invierte las jerarquías, pero tan sólo temporalmente y en unas circunstancias aceptadas por el sistema dominante); 2) la parodia directamente satírica que emplea un pre-texto para criticar la realidad extratextual e --igual que en el caso anterior-- comparte con su pre-texto el código ideológico; 3) la parodia indirectamente satírica y la parodia seria que se dan solamente cuando los códigos ideológicos del texto y de su protomodelo son diferentes.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> intertextual(i.e. specific hypotexts). Satire is more explicit in its social and ideological commitment than parody, which tends to be more "literary", inward-looking, self-reflexive (211).

A partir del concepto de género literario como espacio privilegiado en el que el texto individual entra en un complejo sistema de relaciones con otros textos, es preciso mencionar que Valle-Inclán establece un diálogo con los sistemas de codificación en la expresión novelística, diálogo, permeado de tensiones entre el texto individual y el discurso frente al que se instaura como subversión. La novela es el espacio privilegiado de los códigos: ilustra su infracción pero también los límites de la transgresión, que son los del lenguaje. Y, en fin, un narrador que asume la voz del sentido común, supone un lector equivalente: entre la felicidad y la desdicha, ese lector se mira en el espejo del lenguaje para confirmar su identidad. El lenguaje no busca reemplazar o reformular la realidad que designa sino que demuestra cómo es capaz de representar y desrepresentar varias realidades. El lenguaje, así, es un modelo operativo, y sus transformaciones un juego y una indagación que cuentan con el lector para su aventura innovadora. Si Tolstoy confiaba en la legibilidad del texto, y por tanto en la transparencia del lenguaje, Valle esperaba por los lectores del futuro para la ilegibilidad de la empresa enciclopédica, escrita sobre un mundo. Si la novela

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

es el espacio construido por unas lecturas, es también el espacio desconstruido por otras.

En la narrativa valleinclanesca el común carácter autorreferencial irónico, la inteligencia crítica de la ficción, y las operaciones paródicas de la escritura, para mencionar sólo tres rasgos dominantes, ilustran esa continuidad innovativa en su macrotexto. Desde las Sonatas se observa su obstinado anticonformismo: guerra al *establishment*. Este tipo de crítica, en efecto, cuestiona en primer término la noción totalizante de la obra, incluso la de una obra fragmentaria o discontinua, y la sustituye por la obra diferida, comentada y anotada. Las dos características que Frederic Jameson [67] menciona que la transformación de la realidad en imágenes, la fragmentación del tiempo en series de presentes--son constitutivas de la poética esperpéntica de Valle, disuelve no sólo de los códigos sino la misma noción del código. No menos persuasiva es su crítica de los roles del lector y del autor. Borges, al igual que Valle, imaginó la empresa narrativa de Pierre Menard, y sugiere que el cambio literario radica en la lectura, y que un nuevo Quijote no requiere ya del genio, del sujeto heroico de la letra, sino de

---

[67] "The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate," New German Critique 33 (1984): 53-65; "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism," New Left Review 146 (1984): 53-92.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la interpretación en la que el mundo es otro por medio de la lectura. Una cita puede encarnar como una imagen esas novelas paródicas, las Sonatas, es una cita de la tradición epifánica, simultaneísta, en el espacio del cambio que abre la crítica. El tiempo para Bradomín puede anotarse en presentes perpetuados, pero ello no suscita necesariamente, como plantea Jameson, la desaparición del sentido histórico. Por ello las articulaciones no están en la lógica histórica sino en la forma exploratoria de la fragmentación, en el relativismo de las formas. Es decir el sentido histórico está en la puesta en crisis de la lógica discursiva.[68]

Si Valle-Inclán iniciaba la crítica de la noción del género, [69] al escribir entre uno y otro, en el margen de la

---

[68] Un excelente compendio crítico sobre el carácter del arte postmoderno es el editado por Hal Foster, The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture. En el prefacio, Foster se pregunta: "¿Cómo exceder lo moderno? ¿Cómo podemos romper con un programa que hace un valor de la crisis, o avanzar más allá de la era del Progreso, o transgredir la ideología de lo transgresivo?" Y responde: "El proyecto postmodernista [alegórico, contingente, frente al modernista, que es único, simbólico y visionario] es desconstruir el modernismo para abrirlo, reescribirlo; abrir sus sistemas cerrados a la heterogeneidad de los textos, reescribirlo en sus técnicas universales en términos de contradicciones--confrontar sus narrativas magistrales con el `discurso de los otros" (traducción mia, VII).

[69] Valle-Inclán se ocupa de difuminar la frontera de los géneros; ello explica la literaturización de su teatro que responde a la misma tendencia de teatralizar el discurso en sus novelas; el narrador comenta a través de los elementos narrativos, manipula poética y paródicamente el lenguaje de la novela. De esta forma también se exponen otros comentarios que en voz de personajes esperpentizados resaltan por ser incongruentes con la caracterización del portavoz. Por

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tradición sobreescrita, sus obras convierten la práctica de la autorreferencialidad en una textualidad abierta hacia la historia, las culturas y las lenguas, hacia lo otro y los otros; ese lector, y actor, de tales textos se encuentra sin otro centro que su lectura, cuyo escenario es la historicidad de lo nuevo. Y, por lo mismo, Valle-Inclán extrema su exploración no del género solamente sino de la escritura, de su textualidad, su puesta en página, su conversión oral, travestismo y plurilingüismo. Esto equivale a explorar las posibilidades anticanónicas de la novela. Carlos fuentes, que ha escrito una brillante disquisición sobre Cervantes y Joyce, plantea en Una familia lejana (1980) una peculiar alegorización postmoderna de la función narrativa, de gran importancia para nuestro estudio: la novela es dictada al escritor (otro lector) por los personajes (narradores), y la crisis de identidad de éstos pone en crisis la representación,

---

ejemplo, en la novela Tirano Banderas el Coronelito expresa numerosos juicios que contrastan con sus actos y con la caracterización. La descripción del Coronelito de "ojoschispones", de inflados "rubicundos cachetes" y "amplia sonrisa de ídolo glotón, pancista y borracho" precede la siguiente invención suya:

> -¡Filomeno, la seguidad ciudadana es puro relajo! Don Roque Cepeda tarde verá el sol, si una orden le asume en Santa Mónica: Tiene las simpatías populares, pero insuficietemente trabajados los cuarteles, y con meros indios votantes no sacará triunfante su candidatura revolucionaria para la Presidencia de la República. Yo hacía política revolucionaria y he sido descubierto, y, antes de ser tronado, me arranco la máscara (Madrid: Espasa-Calpe, 1975: 131).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

usurpada por las voces que la reescriben a través del doble, la sustitución y el mito del yo como Adonis restituido. En esa compleja trama de espejos el sujeto es un "espejismo", otra propiedad del lenguaje. Un registro a su vez despojado por la alegoría de su pérdida de origen (de verosímil) y de presencia (del hablante). Esta crítica radical del sujeto -- característica del arte postmoderno-- empieza con las paradojas de Borges, pero Valle-Inclán ya lo había intuido en su juego de espejos. Richard Rotert[70] ejemplifica dicha idea cuando nos habla de Max Estrella y dice:

> The concave mirrors of a well-known landmark serve as a felicitous means of symbolizing the parallel between chaotic reality and its representation in art. In short, for Valle the deformation was necessary to mimic the state of the world as it was. This brings us to Max's concave mirror (the mirror being the quintessential symbol of mimetic art) reveals not the surface or superficial appearances of the art object, but rather its essential condition. So if we are to speak of mimesis, it can only be in the sense of imitation of essences, if not appearances (39).

En las Sonatas el cuestionamiento del sujeto se produce como el desdoblamiento de la función narrativa, que se diversifica; pero también como la ocupación del espacio históricamente central (escenario burgués); ocupación que efectúan las voces, la grafía y los cuerpos de las otras, sin

---

[70] "Monster in the Mirror." Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo 17.2 (Fall 1991): 39-42.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

otra historia que su lengua de exilio, ilegible y amenazante. Una lengua subvertora del mundo institucionalizado ya no sólo por el viejo realismo burgués, sino ahora por el modernismo que ha sido coaptado por el mercado, por la novedad de la mercancía que sustituye al valor de lo nuevo. En las Sonatas y en Tirano Banderas los personajes hablan un español plurilingüe. En dichas novelas, la representación es una alegoría problematizadora: una proyección bacanal en un caso, apocalíptica en el otro; espacios ocupados por los desheredados del medio ambiente. Esta antiestética libérrima es una actividad postmoderna, imaginativa y política, no sólo de la resistencia sino de respuesta; de una respuesta planteada desde la periferia. Tanto los protagonistas como los discursos aparecen subvertidos por el humor, y así mismo, tanto la puesta en crisis del rol articulador del sujeto (que proveía de identidad compensatoria al lector complaciente) como la apelación a la actividad del lector, para que opere las transformaciones del objeto textual (al modo de un significante que produce nuevos significados estéticos), son respuestas de la práctica textual de Valle al cánon y la autoridad académica en su carácter falso, ideológico o represivo.

Pero, por otro lado, el macrotexto valleinclanesco es también una respuesta a la dominante política conservadora. La

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fuerza implosiva del pastiche relativizador, del kitsch popular, así como la oralidad inmediatista y la sensorialidad libre, son parte de esta respuesta anti-institucional y, por eso, otra vez anti-literaria. En este sentido, Valle-Inclán plantea, a propósito de la novela, la heterogeneidad y la de la diferencia, de esos "otros" que subvierten la identidad del sujeto y la autoridad de los discursos. Por ello, la narrativa valleinclanesca, contradice la tradición, la medida y la mesura, con la desmedida y la desmesura, con su economía de derroche y su urgencia de certidumbre, que recusa *le mot juste* y el buen sentido.

Valle Inclán, al igual que Julio Cortázar en Rayuela, pone en crisis el cánon desde la necesidad crítica de lo nuevo. Paul de Man (Blindness and Insight 1983) sostiene, con razón, que toda verdadera crítica ocurre en el momento de crisis; pero esa equivalencia de crisis y crítica en pos de la forma libre de un saber más genuino, puede ser desencadenada, precisamente, por la empresa subvertora de un texto. Porque en las obras no sólo se trata de restablecer una comunidad crítica con el lector sino de la necesidad de exceder las autonomías modernistas de la obra y el consiguiente rol oficiante del artista, demiurgo solitario de su obra pero también autoridad de la palabra pública. Las obras de Valle nacen de ese subtexto español sobre las responsabilidades del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

arte y del artista, y su calidad innovativa puede ser hoy vista como una de las mejores realizaciones políticas del imaginario español. Así, en esa nueva lengua que suscita las nuevas ética y estética, la coincidencia del arte y de la vida, Valle-Inclán nos propone un paradigma nuevo: el texto del cambio, donde no hay representación definitiva, ni autoría segura ni solución unitaria última; donde todo queda por hacerse, abierto siempre al cambio y, por ello, inagotable.[71]

Lo advirtió Roland Barthes como si fuese una némesis de Max Estrella:

> Lo nuevo no es una moda, es un valor, sobre el cual se funda toda crítica: nuestra valoración del mundo no depende más, al menos directamente, como en Nietzsche, de la oposición entre lo noble y lo bajo, sino de la oposición entre lo Viejo y lo Nuevo... Para escapar de la alienación de la sociedad presente, sólo hay un camino: escapar hacia adelante. [72]

> -Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.
> -La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.
> -Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España (939).

---

[71] Charles Russell ha intentado distinguir las operaciones de vanguardia frente a la escritura postmoderna en su The Avant-Garde Today. An International Anthology, (University of Illinois Press, 1981).

[72] Le Plaisir du texte. Paris: Seuil, 1973: 40.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Por otra parte, si la acentuación en las Sonatas, del dispositivo joyceano del juego verbal, son textos marcados por su resonancia, densos de materia y sensorialidad, y capaces de una comunicación inmediata y festiva, también en sus obras posteriores Valle-Inclán ha explorado el mismo carácter permutativo, lúdico e irónico de una escritura libre de estilos, objetiva, y sin embargo lírica, que aguarda al lector con su inteligente complicidad operacional. Esta objetividad del texto, que ya había practicado Valle, es también una necesidad de hoy: buscar un medio menos connotado por los valores añadidos del mercado, más libre de la domesticación que imponen los públicos y sus preferencias. Las exigencias de la formalidad objetiva, el rigor de la complejidad textual, la búsqueda de una lectura problematizadora son alternativas que siguen los nuevos escritores. En ese sentido, es interesante observar que un escritor tan importante como Valle-Inclán no haya hecho concesiones al éxito. Sus obras siguen fórmulas distintas, y su proceso textual es un ejercicio exhuberante, un *tour de force* formal pero también un poderoso alegato político contra los discursos del Estado y sus secuaces de turno.

Este tipo de objetividad ha sido explorada por Octavio Paz en su poesía madura, de formulación barroca, basada en la nominación antitética y la forma contrapuntística. La búsqueda

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de inmediatez, de encarnación del instante, que esa poetica manifiesta, excede el programa que fue para Paz, para Cortázar y, creo, también para Valle, la base de sus indagaciones. No hay que olvidar que si José Ortega y Gasset fue uno de los primeros en advertir la "deshumanización del arte", un rasgo moderno, Octavio Paz, a quien Habermas ha llamado "un compañero de viaje de la modernidad", ha sido hoy de los primeros en trazar el linaje poético y crítico de la modernidad, pero Valle-Inclán ya, en su época, señalaba los procesos del cambio estético.

En aquel espacio valleinclanesco se observaba el texto postmoderno de las ilustraciones tópicas, en esa intemperie de la identidad y en esa agonía irónica de la conciencia del sujeto. Allí se produce la dicción de Valle, su anotación cambiante, sin otras articulaciones que la pluralidad alusiva: como en Santa Fe de Tierra Firme por ejemplo, el coloquio oblicuo, o el paisaje humano esquizoide, en Martes de carnaval, de una fragmentación indiferenciada. Su obra, con nuevos extravíos y perplejidad, es prueba de que sin las esperanzas de la modernización, el texto ofrece el malestar extremo, deshecho, en un desgarramiento del lenguaje; es, en esta instancia de la negatividad, una metáfora de los desastres. Para Valle-Inclán, como Joyce, entre otros, la escritura nace como una reformulación de la catástrofe socio-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

política, del desastre y la historia del propio país, y donde se requiere dar forma a una palabra de la crisis. Segre (1985) explica y sitúa la dimensión histórica en el proceso textual de la obra literaria de la siguiente forma:

> Al insertar el texto en un acto de comunicación, se evidencian automáticamente sus lazos de unión con la cultura y se reivindica una perspectiva histórica (143).

Valle-Inclán se propone una nueva versión del género propiamente dicho, a través de la sinrazón. En sus textos el escritor ya no es el héroe de la subjetividad epifánica, sino el antihéroe del coloquio marginal, despojado y guiñolesco, sin otra función social que el escarnio y el humor crítico. Busca la coincidencia de arte y vida ya no en la literatura sino fuera de ella, en su replanteamiento escéptico y en su denuncia irónica. Como escribe Charles Newman (1985), el postmodernismo es un ataque a la atomizada, pasiva e indiferente cultura de masas y, por eso, entiende al público como a un "enemigo cultural", todo lo contrario de quienes asumen su público como un mandato.[73] Por ello, la obra de Valle es capaz de confrontar la represión en sus propios términos en el interior mismo de la censura; y en ese nuevo código de presuposiciones y sobreentendidos el público que

---

[73] Un buen recuento expositivo de opciones y posiciones es el trabajo de Gerhard Hoffman, Alfred Hornung y Rüdiger Kunow, "Modern, Postmodern and Contemporary as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature," American Studies 1 (1977): 19-46.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

comparte esas alegorías hace de la lectura un acto político: manifiesta en el texto tramado en la censura la dimensión política de una resistencia. En este sentido, el lenguaje que cambia presupone no sólo otra lectura sino otra sociedad y otra política. A las propuestas de cambiar la existencia (Rimbaud) y la de cambiar lo social (Marx), le sucede la de cambiar el discurso (Valle-Inclán); pero en seguida se impone la necesidad de cambiar la lectura para rehacer todo el camino. Ese es el planteamiento explícito de dicho autor.

1.7 El proceso narrativo

El juego de voces narrativas, que permite hablar de novelas 'polidiegéticas', describe la polifónica estructura de cada uno de los segmentos de las novelas de Valle-Inclán; así intercala distintos registros discursivos y modalidades textuales controladas por la "voz textual", la del autor implícito. La novela es el género en el que el escritor se apropia explícita e implícitamente de un conjunto de voces ajenas. Entre la narración y el discurso personal se crea una distancia que media entre el momento de la narración y el instante vivido, al que nos acercamos cada vez que el personaje obtiene la palabra. El personaje de la ficción tiene dos formas de expresarse: la voz y el pensamiento. En un trabajo dedicado a fundamentar epistemológicamente la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

diferencia entre "discurso y pensamiento representados", A. Banfield (1981) introduce la oposición entre *conciencia reflexiva* y *conciencia no-reflexiva*. Podría decirse que todos los fenómenos ubicables en el ámbito de la conciencia reflexiva se manifiestan en forma de discursos del personaje que el narrador puede referir de variadas maneras: desde la "cita literal" o, lo que es lo mismo, de lo pensado a la "voz interior." En cambio, todo lo ubicable en el ámbito de la conciencia no-reflexiva se manifiesta exclusivamente en la forma del discurso del narrador, pues lo que el personaje ve no va acompañado de palabras: la ficción quiere que en este caso se respete el fenómeno de la no-verbalización. Otra de las más importantes contribuciones de Bal es la transferencia de la idea de *niveles narrativos*. Bal es más consecuente y estricta que Genette (1972), se remonta a la propuesta de mantener estricta separación en la *voz* y la *focalización*, categorías que, en su formulación más simplificada, se resumen respectivamente a través de las preguntas "Quién habla?" y "Quién ve o vive los sucesos?".) en la separación: considera que hay *incrustación* (i. e., cambio de nivel) toda vez que una fuente de discurso cede la palabra a otra y toda vez que un focalizador cede la visión a otro. Existe una incrustación si el yo que recuerda, por ejemplo momentos del pasado, reconstruye una experiencia vivida, y presenta esos recuerdos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de un modo que corresponda a su conciencia de ayer y no a la actual; debe ser una actividad interpretativa, evaluadora, diferente de la del focalizador primario. Así, por ejemplo, en el siguiente pasaje de *Sonata de otoño* se puede distinguir claramente la visión de un focalizador primario objetivo que registra las experiencias externas e internas de una mujer enamorada, enferma y que a raíz de ello desea estar con el hombre amado; es la visión del personaje, que vive buena parte de los sucesos sin capacidad de identificarse con la naturaleza y funciones de personas y objetos:

> Y mis ojos reían sobre sus ojos, y mi boca reía sobre su boca. Las babuchas turcas cayeron de sus pies, sin dejarla posar en el suelo, la llevé hasta la cama, donde la deposité amorosamente. Ella entonces ya se sometía feliz. Sus ojos brillaban, y sobre la piel blanca de las mejillas se pintaban dos hojas de rosa. *Aparto mis manos dulcemente, y un poco confusa empezó a desabrocharse la túnica blanca y monacal, que se deslizó a lo largo del cuerpo pálido y estremecido. Abrí las sábanas y refugióse entre ellas. Entonces comenzó a sollozar, y me senté a la cabecera. Aparentó dormirse, y me acosté.* (25) (Subrayado añadido)

El cambio de nivel, o bien, la actividad focalizadora incrustada aparece mediante la presencia de modales epistémicos y/o valorativos o expresiones equivalentes que verbalizan la actitud de distanciamiento del focalizador primario en relación con el producto de la actividad perceptiva del focalizador secundario. Así, en el siguiente pasaje de *Sonata de otoño* resulta evidente que el focalizador

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

extra- y heterodiegético, que presenta su pasado junto a Concha, lo hace con la minucia objetiva de una cámara cinematográfica, le cede la visión pero dejando reiteradas señales de que lo que él ve es el resultado de su estado anímico y de su fantasía desbordada:

> En aquellas estancias nuestros pasos resonaban como en las iglesias desiertas, exhalábase del fondo silencioso y oscuro, el perfume lejano de otras vidas. Solamente en un salón que tenía de corcho el estrado, nuestras pisadas no despertaron rumor alguno: *Parecían pisadas de fantasmas, tácitas y sin eco. En el fondo de los espejos el salón se prolongaba hasta el ensueño como en un lago encantado,* y los personajes de los retratos, *aquellos avellanados mayorazgos parecían vivir en una paz secular* (35).

Un ejemplo aún más drástico de separación entre el nivel de focalización englobante y el nivel englobado, así como de distanciamiento irónico-crítico del focalizador primario frente a lo que perciben, interpretan y presentan como auténticos personajes focalizados por él, es un curioso pasaje de *Sonata de invierno* (86-87), en el que alternan contrapuntísticamente dos visiones opuestas: fría, objetiva totalizante la una, comprometida y limitada la otra. En él un focalizador y un narrador extra- y heterodiegéticos confluyentes en una misma entidad anónima e impersonal, cercana a la omnisciencia, ceden primero la visión --mas no la voz-- a un focalizador intra- y homodiegético de caracter colectivo, las mujeres, que no identifican al protagonista (un

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fanático don Juan, el Marqués de Bradomín) sino que se revelan a través de su recuerdos:

> Yo sentía una angustia desesperada y sorda enfrente de aquel mudo y frío fantasma de la muerte que segaba los sueños en los jardines de mi alma. ¡Los hermosos sueños que encanta el amor! (86)

El discurso indirecto libre se infiltra de pronto en los mecanismos de la percepción representada, como muy frecuentemente suele ser el caso, "¿Volvería a encontrar otra pálida princesa, de tristes ojos encantados, que me admirase siempre magnífico? (86), expresión correspondiente a la evaluación de la percepción, i. e., al trabajo de la conciencia reflexiva del don Juan en torno a lo que está viviendo con dificultad. Enseguida, el narrador-focalizador retorna a la representación de la percepción ajena y anticipa el previsible discurso jactancioso del Marqués acerca de esa percepción:

> Fue mi paso por la vida como potente florecimiento de todas las pasiones: Uno a uno, mis días se caldeaban en la gran hoguera del amor. (86)

para desenmascarar de inmediato la falsedad de tal discurso e implícitamente el falseamiento de la percepción al acotar:

> Hoy, después de haber despertado amores muy grandes, vivo en la más adusta soledad del alma [...]. (87)

A partir de este punto, el narrador-focalizador primario impone su propia visión y valoración correctivas en un estilo narrativo autoritario:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> No se llega a viejo sin haber aprendido que las lágrimas, los remordimientos y la sangre, alargan el placer de los amores cuando vierten sobre ellos su esencia afrodita: Numen sagrado que exalta la lujuria madre de la divina tristeza y madre del mundo. (87)

A la luz de las reflexiones precedentes cabe mencionar el relato autobiográfico contemplado por Genette, cuando el narrador-focalizador extra- y autodiegético prescinde de todo su saber actual y se limita a presentar la cosmovisión propia de su yo en estadios anteriores de su desarrollo psíquico; puede decirse, por tanto, que el yo adulto (el Marqués de Bradomín) focaliza la conciencia del yo infantil o adolescente, el que a su vez focaliza ciertos objetos de acuerdo con sus aptitudes del momento.

Un caso especialmente digno de atención es el monólogo interior, pues éste representaría, según Genette, la forma más estricta de "focalización interna". Es un discurso en presente y en primera persona, ya que él excluye el indirecto libre como vehículo inmediato del flujo de conciencia. Tal discurso no sería "relato" o "historia" sino un "hablar" interior, de verbalización de percepciones, sentimientos, pensamientos actuales mezclados con recuerdos, fantasías pasadas o presentes, etc., con una organización sintáctica suficientemente incoherente y fragmentaria como para sugerir la simultaneidad y las complejas interacciones de procesos que se desarrollan en distintos estratos de la conciencia. Otro

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ejemplo es Tirano Banderas, por el desorden en que nos llega el discurso y por la dificultad para determinar los niveles con precisión. El tiempo de la *histoire* no corresponde con el tiempo del *récit;* desde el punto de vista estructural la simultaneidad se produce entre una escena novelada y otra que se desarrolla tácitamente durante una elipsis: así, la parte V, por ejemplo, empieza donde termina la III, con la llegada de los presos al fuerte de Santa Mónica. Entre la salida del burdel y la entrada a la prisión ha habido una elipsis temporal; es precisamente durante ésta cuando huye el Coronelito de la Gándara hasta llegar a casa de Zacarías, llegada que presenciamos en la parte IV. Sucesivamente, la acción de la IV parte se desarrolla paralela a las secciones V, VI y VII. La simultaneidad ocurre entre capítulos, entre voces que se funden en la misma escena logrando así, un efecto contrapuntístico; otras veces el simultaneísmo se logra simplemente mediante una serie de descripciones donde se enumeran las acciones de cada personaje, quizás para representar todo el sentido de confusión y de caos presente en el escenario. Por ello se enumeran una serie de elementos dispares dentro del párrafo descriptivo. Veamos un ejemplo:

> El patrón, con sólo cincuenta hombres, caminó por marismas y manglares hasta dar vista a un palibote abordado para la descarga en el muelle de un aserradero. Filomeno ordenó al piloto que pusiese velas al viento para recalcar en Punta Serpientes. El sarillo luminoso de un faro giraba en el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> horizonte. Embarcada la gente, zarpó el pailebote con silenciosa maniobra. 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, fuente de ceceles. Repartidos en ranchos los hombres de la partida, tiraban del naipe: Aceitosos farolillos discernían los rumbos de juguetas por escotillones y sollados (6).

Es éste uno de los párrafos claves porque sintetiza en un espacio textual muy reducido los rasgos primordiales de la estrategia valleinclanesca, y, al mismo tiempo ejemplifica uno de los procesos narrativos más frecuentes: crear secuencias temporales simultáneas que compensan la imposibilidad del narrador de estar en diversos lugares a la vez; el segundo objetivo es el de condensar una cantidad exorbitante de acontecimientos narrados en un espacio temporal muy reducido, cuyo efecto es la distorsión del acto comunicativo, condición esencial del proceso narrativo. Otro aspecto que distorsiona ese proceso es la distancia irrecuperable entre el tiempo de la "historia" contada y el tiempo del acto narrativo mismo, situación que permite la ironía y la parodia de una forma muy especial; el narrador se desdobla en el momento del acto narrativo y asume una distancia que le ofrece la posibilidad de un espacio autorial y en el que obliga al lector a ser copartícipe; un ejemplo:

> Y en la sombra del foque abría su lírico floripondio de ceceles el negro catedrático:
> Navega velelo mío

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sin temol,
que ni enemigo navío
Ni tolmenta, ni bonanza,
A tolcel tu lumbo alcanza,
Ni a sujetal tu valol. (6)

En dicho marco narrativo el intertexto, fácilmente identificado por un lector competente, es rápidamente reconocido: La "Canción del pirata" de Espronceda y toda una tradición romántica que Valle-Inclán desea parodiar. Más allá de este valor específico que la reflexión valleinclanesca revela al lector, la elección de la persona gramatical influye de modo decisivo en el tipo de relación que se establece entre el narrador-sujeto de la enunciación y los sujetos de sus enunciados narrativos. Veamos algunas posibles combinaciones y los respectivos efectos de distanciamiento o aproximación:

A) Cuando el autor opta por un narrador homo- o autodiegético, éste a su vez puede optar, para referirse a sí mismo, por cualquiera de las tres personas, ya sea en forma exclusiva, ya sea alternándolas:

1) El narrador se refiere a sí mismo en la primera persona. Es el caso más frecuente en el relato autobiográfico.

2) El narrador se refiere a sí mismo en la segunda persona, lo que la convención literaria y las reglas de verosimilitud más elementales exigen que se entienda como "discurso interior" en forma de pseudo-diálogo consigo mismo. Un célebre ejemplo de tal situación, muy frecuente ya en los diversos géneros de la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

literatura clásica griega y latina, son las Sonatas que comienzan precisamente con una autoapelación. Dichas novelas ilustran con excepcional nitidez las variaciones de distancia entre el sujeto de la enunciación y los sujetos de sus enunciados. El personaje central, identificándose protagonista-narrador-autor, tras la incertidumbre inicial sobre el modo de contar, que es, en definitiva, una incertidumbre sobre el modo de referirse a sí mismo en tanto protagonista del suceso imposible, utiliza la primera persona del singular para autoaludirse tanto en su calidad de narrador como en su condición de personaje central de la historia narrada.

Como narrador:

> Los dos clérigos, sentados delante del brasero, callaban cautamente. El uno extendía las manos temblonas sobre el rescoldo, y el otro hojeaba su breviario. El sacristán entornaba los párpados. El sacristán entornaba los párpados dispuesto a seguir el ejemplo del gato que dormitaba en su sotana. (*Sonata de invierno*, 94)

Como personaje:

> Yo callé compadecido de aquel pobre exclaustrado que prefería la Historia a la Leyenda, y se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello que mi invención. (95)

Tal identidad narrativa estrictamente individual aúna al narrador autodiegético y quizás al "fotógrafo", dos roles correspondientes en la primera persona; en las relaciones de los personajes es donde se plantea la conflictividad social.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

B) Cuando el autor opta por un narrador heterodiegético, todo enunciado directamente emanado de él que contenga un *yo* remite, a través de esta forma, al propio narrador en su calidad de tal. Queda excluido el uso de la primera persona para aludir a uno de los personajes del mundo narrado. En este caso, *yo* sólo puede aparecer en un hiponivel discursivo, cuando el narrador cede la palabra al personaje y éste se refiere a sí mismo. A continuación las distintas posibilidades:

1) El narrador se refiere a todos sus personajes (principales o laterales) con el pronombre de tercera persona (o por sus nombres o frases nominales identificatorias).

2) El narrador se refiere a un solo personaje, el protagonista, con la segunda persona y a los demás con la tercera.

3) El narrador se refiere a más de un personaje con la segunda persona, por lo cual se ve forzado a emplear vocativos para evitar confusiones o, se introduce una variante familiar (tú) y una de cortesía (usted). Valle-Inclán introduce también una función propiamente narrativa y los personajes suelen dar la explicación necesaria sobre ellos mismos cuando los acontecimientos no se viven en escena.

Uno de los resultados de la observación del grupo A (narrador presente en la historia) es que la distancia es nula

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

con el uso de la primera persona, se instaura con la aparición de la segunda y alcanza su grado máximo cuando se emplea la tercera. El distanciamiento del sujeto hablante respecto de sí mismo como tema de su enunciado implica una tendencia a la desintegración del yo en roles que: 1), pueden mantener un débil nexo identificatorio a través de la relación autodialógica o, 2), que acentúan la división "esquizoide" entre un yo observador y un yo observado.

Por el contrario en el grupo B, el hecho mismo de que el narrador esté ausente de la historia descarta la posibilidad de un grado cero de distancia (entendido como el establecimiento de una relación de identidad entre roles diferentes entre el uso de una misma forma personal deíctica). Dentro de este grado la distancia no debe ser concebida en términos de mayor o menor alienación del sujeto hablante, sino como resultado de la constelación constituida por dicho sujeto (yo implícito) y los sujetos de sus enunciados en su carácter de participantes (tú, usted, vosotros) o no-participantes (él, ellos) de la comunicación.

Textos como la novela Tirano Banderas, constituida casi exclusivamente por el diálogo ininterrumpido de ciertos personajes a la manera de un libreto teatral, integrado por fragmentos alternados de soliloquios de varios personajes, no precedidos de anuncio o aclaración alguna, dan la sensación de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que la historia se cuenta sola, sin ninguna instancia mediadora. Sin embargo, no parece descarrilado preguntarse quién pone título, quién reparte los discursos, quién los ordena, quién los separa con signos gráficos. Uno se siente tentado a identificar esta instancia con el autor, pero ello sólo sería válido a condición de que no se establezca la ecuación autor = sujeto biográfico. Independientemente de los nombres que se adopten para designarla: "autor implícito", "autor abstracto", "sujeto del escrito", etc., se debería entender como la construcción teórica que resulta de la existencia de "alguien" que organiza la polifonía del relato literario, incluida la voz del narrador extradieguético cuando ella está presente.

Los casos del relato "sin narrador" a la manera del "discurso inmediato" del que habla Genette, serían, en consecuencia, interpretables como relatos sin un narrador extradieguético introductor de los discursos "externos" o "internos" de los personajes. Su punto de partida es la distinción platónica entre *diéguesis* y *mímesis*, la cual guarda estrecha relación con las dos técnicas narrativas que en la crítica anglo-americana reciben los nombres de "telling and showing"[74]. En su modelo narratológico Genette rechaza una

---

[74] Norman Friedmann, "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept," en la obra de Robert Murray, The Novel. Modern Essays in Criticism, (New Jersey: Prentice-Hall,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

oposición polar entre un "puro decir" y un "puro mostrar" y propone reconocer una gradación entre distintas formas de crear la ilusión directa a través del decir. Para ello distingue el "relato de sucesos" del "relato de palabras". En el primer caso la mínima distancia, entendida como la forma capaz de crear la mayor ilusión de mímesis, estaría dada por un máximo de información y un mínimo de informador. En el caso del "relato de palabras", la mínima distancia estaría representada por el discurso directo, que él llama "imitado", y en lo dicho es consciente de su propia contradicción.

Al respecto es necesario aclarar que si bien el discurso directo de la ficción representa un caso muy distinto del de la cita literal, no se le puede considerar "perfecta imitación" en el sentido propiamente aristotélico, la representación del posible discurso, de algo que una persona pudo haber dicho, no puede ser "imitación" de un objeto particular y concreto. Ello implica que a pesar de que no haya en la ficción un "original" que el discurso directo repita a la letra, la convención literario-ficcional (de Aristóteles en adelante) no admite que tal tipo de discurso sea recepcionado como un texto independiente de otro.

Al hablar de literalidad en relación con un texto literario ficcional es evidente que no se trata de la

---

1969) 147.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

"reproducción" (en sentido estricto) de un discurso efectivamente dicho, sino de un modo particular de presentación de un discurso ficticio dentro del discurso igualmente ficticio de otro hablante. En ello lo que hace posible la existencia de variedades que como el "discurso directo despersonalizado"[75] implican la contradicción de presentar una aversión conceptualizada de discurso ajeno atribuyéndola de modo inmediato a la fuente lingüística original. Al proceder así, el hablante adopta el comportamiento verbal de quien *re-produce,* de quien sólo da su voz cuando en verdad *produce* un discurso cuyo contenido es ajeno pero cuya textura verbal es propia. Por eso podemos decir que la literalidad del discurso directo, abarca una amplia gama de posibilidades de reproducción (o pseudo-reproducción): puede implicar la necesidad de respetar cuidadosamente el verosímil lingüístico o, por el contrario, puede limitarse al aspecto puramente formal de la atribución del discurso a un afuente lingüística distinta de la primaria. Un interesante ejemplo del carácter convencional, variable y a veces sólo formal de la propuesta de literalidad en el entramado discursivo de la novela, se halla en el siguiente pasaje de Tirano Banderas:

---

[75] Voloshinov, V. N., El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, (Buenos Aires: Hachette, 1976) 148.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> ¿Venís vos a la sombra por incidencia justificada, o por espiar lo que se conversa? Eso, amigo, es bueno ponerlo en claro. Recorra las cuadras y vea si encuentra algún fiador. ¿No dice que es estudiante? Pues aquí no faltan universitarios. Si quiere tener amigos en esta mazamorra, busque modo de justificarse. Los revolucionarios platónicos merecen poca confianza. (89)

En este texto el narrador del relato del autor tematiza el recurso que él mismo emplea, para referir la réplica de su demanda de ser un verdadero revolucionario, dejando en claro que con el discurso directo no está refiriendo sus palabras exactas, sino su postura ideológica en relación con el tema y que se trata, por ello mismo, de un modo succinto de narrar un diálogo reiterado con distintas variaciones en distintas oportunidades.

Otro ejemplo todavía más radical de la posibilidad de que la propuesta de cita literal aparezca por quien se presenta en un comienzo como mero reproductor es el siguiente pasaje de Sonata de invierno, en el que el narrador, autodieguético como en el caso anterior, tras referir en forma de discurso directo una interminable serie de reprobaciones y reproches dirigidos a la sociedad española por ser su característica y hábito la mentira, acota de inmediato:

> ¡Oh, alda y riente mentira, cuándo será que los hombres se convenzan de la necesidad de tu triunfo! ¿Cuándo aprenderán que las almas donde sólo existe la luz de la verdad, son almas tristes, torturadas, adustas, que hablan en el silencio con la muerte, y tienden sobre la vida una capa de ceniza? ¡Y vosotras resecas Tebaidas, históricas ciudades

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> llenas de soledad y de silencio que parecéis muertas bajo la voz de las campanas, no la dejéis huir, como tantas cosas, por la rota muralla! Ella es el galanteo en las rejas, y el lustre en los carcomidos escudones, y los espejos en el río que pasa turbio bajo la arcada romana de los puentes: Ella, como la confesión consuela a las dolidas las hace florecer, las vuelve la Gracia. ¡Ciudad que es también un don del cielo! ... ¡Viejo pueblo del sol y de los toros, así conserves por los siglos de los siglos, tu genio mentiroso,hiperbólico, jacaresco, y por los siglos te aduermas al son de la guitarra, consolado de tus grandes dolores, perdidas para siempre la sopa de los conventos y las Indias! (32-33)

El texto no sólo es interesante por poner en evidencia el carácter retórico del modo de presentación del propio discurso y por desenmascarar su condición de pseudo-cita como una forma de meta- ficción, sino, además, por tematizar en términos del verosímil lingüístico las relaciones entre procesos emotivos y su verbalización.

Al reflexionar sobre el problema de la literalidad y de la verosimilitud lingüística en relación con determinadas formas de referir discursos debemos ingresar en el ámbito de la *voz* y examinar lo que acontece con las formas de discurso. Si se parte de las complejas dinámicas interrelaciones entre el discurso que refiere y el discurso referido y se acepta, con Voloshinov (1976) que existen dos tendencias básicas: la una a marcar claras fronteras entre ambos y la otra a difuminar los límites por infiltración progresiva de uno cualquiera de los dos sobre el otro.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El relato "sin narrador" o "discurso inmediato", que para Genette representa la mínima distancia entre el universo ficcional y el lector, representa lo opuesto para Susana Reisz ("Semiótica del discurso referido", 1984), es decir, se denota la máxima distancia entre el narrador y lo narrado. Según la propuesta de Susana Reisz, ello se expresa precisamente en la ausencia fenoménica del narrador introductor del discurso del personaje.

En general, para operar con el discurso literario se necesitan dos categorías, de naturaleza distinta: las *categorías compositivas* y las *categorías arquitectónicas*. Este fenómeno de una combinación de dos tipos de categorías, que conforma el entramado del discurso artístico-literario ha sido observado, con distintos planteamientos, por Bajtín y por Martínez-Bonati[76].

Martínez-Bonati plantea que toda obra artística vive una tensión entre lo eterno y lo perecedero. Esta tensión es el fruto de una combinación de códigos tradicionales, que aseguran la inteligibilidad de la obra, y de códigos nuevos, que actualizan históricamente la creación artística y aseguran la regeneración de la agudeza del receptor. Para Bajtín las categorías arquitectónicas son categorías formales, esto es,

---

[76] The Dialogic Imagination. Austin: University of Texas Press, 1981 y La estructura de la obra literaria. Barcelona: Ariel, 1983.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

propiamente estéticas y, por tanto, privativas de los géneros artísticos, mientras que las categorías compositivas son categorías del material, en este caso, verbal, que constituye cada uno de los géneros del discurso. Y con esta distinción vamos a operar.

En la esfera de las técnicas reproductoras del discurso ajeno las categorías compositivas están representadas por las diversas tipologías que hemos visto en los ejemplos ya mencionados, según las diversas obras de Valle-Inclán, y que van desde el discurso directo/discurso indirecto/discurso indirecto libre hasta las más sofisticadas y recientes. Para esponer las categorías compositivas que expresan el discurso literario se han rechazado las concepciones gramaticales, basadas en la oposición lengua/discurso, y también las concepciones miméticas porque se apoyan en criterios gramaticales, porque no permiten más que establecer una gradación: más mimético, menos mimético, y, por último, porque se apoyan en un criterio de mímesis discutible y, sobre todo, ahistórico [77].

---

[77] El criterio de mímesis resulta discutible y revisable, como han expuesto Sternberg, M. ("Proteus in Quotation-Land", Poetics Today, 3:2, 1982, 107-156; "Polylingualism as reality and translation as mimesis", Poetics Today, 2:4, 1981, 221-237 y Reisz, Susana. "Voces y conciencias modelizantes en el relato literario ficcional" en aa. vv. La crisis de la literariedad. Madrid: Taurus, 1987.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Capítulo II
Discursividad irónica:
Particularidades del proyecto textual

2.1 Estrategias del discurso irónico

La estrecha relación entre la estructura y el contenido lleva a plantear otra relación: la del texto consigo mismo. Hemos reiterado en la producción literaria de Valle la relevancia de su dirección metadiscursiva. Se trata de obras que examinan, valoran, marcan o expresan el contenido literario del texto, su género o su propia estructura, como si se miraran frente al espejo, el espejo cóncavo que da lugar a la forma estética del esperpento: otra visión y lectura de la historia española.

Si los textos muestran un comportamiento espectacular es porque manifiestan otro de los rasgos de la escritura de Valle-Inclán: la ambigüedad de los géneros. Sus marcas discursivas pertenecen a la semiótica del teatro o del cine y a medida que la representación avanza, el texto va ocultando las marcas de teatralidad (acotaciones y guiones) y el personaje asume la totalidad del espacio de la enunciación, hasta que nuevamente al final recobramos la distancia y la conciencia del espectáculo.[1]

Valle-Inclán utiliza un lenguaje que define su obra. En ella explota al máximo los recursos de la etapa anterior y

---

[1] Robert Lima, Valle-Inclán: The Theatre of his life. Missouri: Univ. of Missouri Press, 1988.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

asume plenamente la postura ideológico-artística que lo diferencia de sus contemporáneos. En La lámpara maravillosa nos dice que "las palabras son siempre una creación de multitudes. Alumbran en la hora que se hacen necesarias como verbos de amor y comunicación entre los hombres [...] El poeta debe buscar en sí la impresión de ser mudo, de no poder decir lo que guarda en el arcano, y luchar por decirlo y no satisfacerse nunca [...] Cada lengua contiene el pasado de su gente."[2] Dicha postura aparece expuesta en su macrotexto, en el que precisa de una reflexión no ficticia para expresar su propia poética. Los principios que guían tal reflexión se refieren al papel y función del escritor en la sociedad, a las relaciones de esa propuesta con la tradición y el contexto literario, a las relaciones con el público, la realidad social en general y la cultura en particular. Valle-Inclán asume un papel de intermediario entre la realidad y el público. Un intermediario que incita a la investigación de la realidad y ayuda a una toma de conciencia en el proceso de liberación individual y colectivo. Su contribución, sin embargo, es la de un político, y al mismo tiempo la de un artista; se trata de un compromiso con la excelencia. El escritor rechaza la literatura de consignas: hueca, demagógica, de fácil

---

[2] "El anillo de Giges" en La lámpara maravillosa. Madrid: Espasa-Calpe, 1974: 11-30.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

descodificación, que no induce al lector a la reflexión porque se ha construido como *palabra autoritaria*.

Su propuesta literaria es, entonces, la de un *arte corrosivo* que utiliza como fundamento el humor e induzca a una reflexión crítica de la realidad. La ironía, la sátira, la esperpentización son recursos para destruir los mitos y las máscaras producidos por la ideología dominante. El vehículo de expresión de la propuesta es la lengua, que a su vez privilegia la expresión oral. Las formas que la anticultura emplea frente a las formas de expresión dominantes desestiman, así, la oposición lengua-dialecto y elevan la manera de hablar a lengua de cultura. Valle recrea y reelabora el habla de la calle y hace penetrar en el discurso literario las formas vulgares, ordinarias y soeces que considera expresión de resistencia frente a la violencia del contexto cultural y social. Se trata, pues, del momento en que el humor y la oralidad vuelven el mundo del revés y la literatura se centra en la agresión, en la degradación del sistema político-social, en la burla y la crítica que se nos propone desde la perspectiva de la risa. De esta manera, al asumir artísticamente el habla de la *gente profana*, Valle-Inclán define su poética y su posición de ruptura dentro de la literatura española.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El dialogismo no es exclusivo de la novela, es parte esencial del discurso expositivo no sólo por su forma conversacional sino por el uso de la primera persona plural que integra al sujeto expositor y a los lectores como miembros cómplices de una comunidad cultural.[3] En su teatro ocurre lo mismo. No olvidemos que el diálogo se traslada fuera de la escena y el público pasa a ser actor. En este sentido, el público-personaje es obligado, a través del espejo, a traspasar las fronteras de la realidad y la ficción. Así, se obliga al público a participar de otra manera: a la manera del distanciamiento crítico según lo propone Brecht.[4]

En el nivel léxico-semántico vemos que Valle-Inclán agrupa signos lingüísticos procedentes del léxico de otros países latinoamericanos y de diversas clases sociales. La enumeración léxica tiene varias funciones: romper el localismo de manera que el acto comunicativo sea efectivo en otros lugares de habla hispana; ampliar el número de lectores; situar el texto como parte de un contexto más amplio y definir la identidad cultural dentro de el. En sus textos la tendencia a la parodia y a la mezcla de géneros es muy marcada. Valle desvanece las fronteras entre los géneros y evidencia una

---

[3] M. Bajtin. Estética de la creación verbal. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI, 1982: 333.

[4] Angel Berenguer. Teoría y crítica del teatro. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1991.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fuerte tendencia a la indefinición y el sincretismo: mezcla elementos dramáticos y narrativos; líricos y prosaicos; ensayísticos y narrativos. El deseo de abolir las fronteras entre los géneros expresa una actitud crítica y vanguardista por parte del escritor. La parodia constituye un acercamiento crítico.

Finalmente, debemos señalar que las macroestructuras que organizan los textos son el esperpento y la parodia. La ironía nos obliga a descodificar sus manifestaciones y a entenderlas como problemas que inciden en nuestra vida individual y colectiva. La crítica leerá sus textos transgresores[5] de distintas maneras, los verá como textos de ruptura que proponen nuevas expresiones dentro de la literatura española o como textos incómodos, aunque indiferenciados de la tradición, que la institución literaria intentará asimilar a sus discursos dominantes[6]. Toda expresión de ruptura sufre el acoso de lo establecido. Pero el proceso de aceptación y de integración de lo nuevo a la tradición ocurre paulatinamente.

---

[5] Valle-Inclán anuncia una ruptura con la tradición literaria española. Sus textos transgreden las reglas y el orden establecidos por el discurso literario dominante (Echegaray, Galdós). La realidad que recogen sus textos se ve como un mundo al revés, por medio del uso del humor y la ironía. Se trata de una forma de transgresión simbólica de lo que debería ocurrir en la realidad.

[6] El macrotexto de Valle-Inclán podría tomarse como contra-literatura, por su oposición al discurso dominante.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Al representar el sistema de poder y el papel de las clases sociales, Valle establece una entramada red de relaciones que determina las situaciones narrativas. La violencia de ese estado de cosas afecta tanto a los individuos como a la sociedad en general y ejerce una función distorsionante. En el nivel de la estructura narrativa, el texto se fragmenta, y se desarticula, asociándose a las frases que se contraponen al que les sigue. El humor debe desenmascarar la violencia y las diversas formas en que se transforma y oculta. Por medio del humor logra el distanciamiento crítico y reflexivo que induce al lector a mirar con ojos ajenos esa realidad cotidiana que se ha transformado en costumbre. En este sentido, la obra de Valle-Inclán se apoya en una reflexión alucinada de una sociedad española en proceso de descomposición; la deforma y humilla a través de un lente que es a la vez cruel y amoroso. Por eso dice:

> Para mí, la sensibilidad de un pueblo se refleja y se mide en cómo reacciona ante los hechos. Ver cómo la sensibilidad española reaccionó ante los hechos de aquel período tan interesante que va desde la revolución, en el año 68, hasta la muerte de Alfonso XII ne le 83, es lo que me propongo en la nueva novela... El Quijote es un admirable ejemplo de la reacción del pueblo, de la gente, ante un hecho, ante las divinas locuras del "Señor de los Tristes": es una reacción de burla y de desdén, de engaño y de risa. Es una reacción de pícaros. Apenas hay, en las páginas del libro, una comprensión, una ternura para el idealismo del caballero. España no es un páis de quijotes, porque

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> don Quijote fue derrotado. No puede ser ese país porque en él --sobre su tierra, entre sus gentes-- no logró ser planta el anhelo de justicia y de amor que hubo en el hidalgo de La Mancha. No, el español no es Don Quijote, ni siquiera Sancho, que alguna vez sabe tener para los sueños y las aventuras de su señor una amorosa piedad.[7]

Tendríamos que decir que la recuperación del escritor ocurre en un nivel reflexivo y en el nivel de la lengua: manejo del lenguaje, recursos retóricos, la palabra misma como violencia, una serie de imágenes que se retuercen mediante la unión entre la forma y el contenido. En este aspecto Valle-Inclán rescata su concepción de lo grotesco y lo cruel; en el regusto narrativo por la miseria extrema que condena a la animalización y que tiene su modelo precedente e ilustre en el tremendismo y feísmo, propuestos por la novela picaresca; la crueldad literaria cumple generalmente el deseo de una reparación del estado de crueldad descrito: en lo horrible, en lo repugnante se concibe la necesidad de su remedio o alteración social.

A partir de este momento, el examen de la realidad cobra caracteres violentos: el humor corrosivo ataca la violencia del contexto con la palabra y la de la imagen. La fuerza de su mensaje ideológico estriba en las relaciones personales. En este sentido, el macrotexto de Valle parece advertirnos sobre los peligros de vivir una existencia enajenada, sin cuestionar

---

[7] Javier y Joaquín del Valle-Inclán, op. cit., 296.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

los mensajes de aquellas clases que ostentan el poder de una sociedad. Paralelamente a la imagen de la dictadura, el texto construye una imagen de los oprimidos: exalta la alegría y la fuerza vital del pueblo pese a la explotación, la miseria, el hambre y la represión en que vive. Los personajes conservan un especial sentido del humor, que es símbolo de su espíritu de resistencia.

El macrotexto de Valle enfatiza el desprecio por la dictadura. La violencia y la tiranía degrada a las personas, transforma a los sujetos en animales, en objetos deshumanizados, que quedan a disposición del antojo del tirano y de sus fuerzas represivas. El símil irá construyendo una imagen de la dictadura e irá otorgándole una estructura al texto, como por ejemplo, en Tirano Banderas. El lector también se transforma en personaje y establece una identificación con el texto; el interés en sostener la atención sobre lo que se dice -o uno mismo dice-, y se interpreta como cuento o ficción es lo que Rifaterre ha llamado *ficcionalidad declarada*.[8] Este

---

[8] El concepto de *ficción* de Valle-Inclán le ofrece una posición más flexible en cuanto a las necesidades del discurso y, le permite ese nuevo elemento: las valoraciones sociales supuestas (Voloshinov, (1930) Il linguaggio come pratica sociale. Trad. 1980). La obra literaria resulta un potente condensador de valoraciones sociales no expresadas. Todas sus palabras están impregnadas en ellas y son estas valoraciones las que caracterizan la forma artística valleinclaniana en cuanto expresión. La elección del tipo de valoración influye en lo que dice la fabulación. Cada epíteto, cada metáfora representa también una valoración del héroe. Por eso la creación es el producto de la interacción

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

proceso de identificación y distancia crítica (rechazo de la identificación) debe mostrarnos la posición del narrador-protagonista (tanto personaje como lector [9]), sus puntos de

---

de valoraciones entre autor, interlocutor y héroe. Por sorprendente que resulte esta categoría de las *valoraciones sociales supuestas*, sorprendente por su aspecto ajeno a la lingüística tradicional, no está desprovista de una lógica lingüística. La argumentación del lingüista ruso es la siguiente: el contexto extraverbal de toda enunciación en la vida cotidiana se compone de tres elementos: a) el horizonte espacial común a los hablantes; b) el conocimiento común de la situación; y c) la valoración común de la situación lingüística. A través de las relaciones entre los tres componentes fundamentales se generan los parámetros del hecho literario en cuanto fenómeno social.

> Signs pointing to the fictionality of fiction are many and well known. The list is extensive: author's intrusions; multiple narrators; humorous narrative that acts as a representation of the author or of a narrator or that suggests an outsider's viewpoint without fully intruding; metalanguage glossing narrative language; generic markers in the titles and subtitles, in prefaces, and in postfaces; emblematic names for characters and places; incompatibilities between narrative voice and viewpoint and characters' voices and viewpoints; incompatibilities between viewpoint and verosimilitude, especially omniscient narrative; signs modifying the narrative's pace and altering the sequences of events...; mimetic excesses, such as unlikely recordings of unimportant speech or thought (unimportant but suggestive of actual happenings, of a live presence, creating atmosphere or characterizing persons); and, finally, diegetic overskill, such as the representation of ostensibly insignificant details, the very insignificance of which is significant in a story as a feature of realism. Fictional Truth (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990) 29-30.

[9] En Tirano Banderas la empatía, el distanciamiento, la mecánica misma de la lectura están inmersos en un discurso irónico, donde el plan de lectura y la victimización misma no están diáfanamente trazados desde la apertura de la narración sino que se desenvuelven en la suma de los trazos narrativos, acompañada por una constante ambigüedad. Carlos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

vista ante los acontecimientos. Al mismo tiempo, debe situarnos fuera como observadores, como lectores capaces de comprender los textos, su ficcionalidad y juzgar objetivamente los hechos narrativos aún cuando en la identificación quedemos estremecidos por la violencia. El paso del mimetismo a la búsqueda de una escritura se produce como ruptura, como una forma de oposición y diferenciación. Se mantiene, sin embargo, un diálogo implícito, sobreentendido y crítico con los modelos dominantes. Sabemos que en toda reacción o rompimiento se presupone la existencia de lo que se niega. La ruptura es relativa y dialéctica pues no sólo entabla un diálogo crítico sino que recupera otras formas y modelos de la tradición literaria, no con intención de imitarlos sino de buscar afinidades que puedan ser asimiladas a lo que se propone como nuevo y diferente. La aproximación hacia otros elementos de la tradición literaria se realiza con actitud distanciada y

---

Fuentes observa que la introducción del elemento de la ambigüedad de manera significativa coincide con la novela de la revolución mexicana: "Porque en la dinámica revolucionaria los héroes pueden ser villanos y los villanos pueden ser héroes" y se rompe con la ficción del populismo romántico, la fatalidad de la naturaleza impenetrable y el arquetipo del cacique bananero, para revelarlos como realidades transitorias y estáticas." (95) Esta literatura es la que problematiza la visión heróica y literaria del devenir social y donde "la certeza heróica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica." La nueva novela hispanoamericana. Mexico: Joaquín Mortiz, 1980:15.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

crítica porque el artista va en busca de la singularidad y de una escritura propia y distinta.

Uno de los rasgos fundamentales de la ruptura es haber escogido el camino del humor como interpretación de la realidad. La nueva visión provoca una mirada burlesca hacia la realidad española matizando por medio de la risa aquello que se había concebido como profundamente trágico y serio. La realidad comienza a perder su héroes, al mismo tiempo que una picaresca empieza a ocupar el espacio nacional transformándolo en un mundo antiheroico. A partir de esta posición, penetra en la escritura la tradición humorístico-literaria y la cultura popular de la risa. Valle utiliza diversos acercamientos humorísticos, desde el humor tragicómico y absurdo hasta el humor negro y el grotesco. Los procedimientos típicos son la ironía, la parodia y la intertextualidad. La posición humorística tiene un efecto profundo sobre la escritura. Como en la comedia medieval, tal y como era concebida en las lenguas vulgares, se trata no sólo de personajes ordinarios sino del uso del habla popular. Además, los textos cómicos poseen estructuras complicadas e ingeniosas que muestran la artificiosidad de las conductas de los personajes y del discurso literario. En este sentido, la escritura se barroquiza y plebeyiza, lo soez hace entrada no sólo como expresión idiomática de los personajes sino como discurso del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

narrador. La lengua se vuelve agresiva y violenta y se destaca por su marcada oralidad. La oralidad es también una consecuencia del humor; como en la comedia del arte, lo verbal es lo esencial, igualmente lo es la parodia de lo institucional y sus discursos. Lo cómico incide también en la concepción del realismo.

Una de las aportaciones del macrotexto valleinclanesco es haber rescatado la risa como instrumento de reflexión y de análisis. Las etapas de su producción narrativa nos permiten identificar: los tres rasgos escriturales del macrotexto de Valle-Inclán: uno que se relaciona con las experimentación de las estructuras narrativas, otro que se refiere a la experimentación con el lenguaje y finalmente, un nivel que se relaciona con el aspecto ideológico literario.

En el nivel de la *experimentación con las estructuras narrativas* observamos el paso de una organización tradicional (principio, desarrollo, desenlace) hacia una estructura más abierta y libre que permite una mayor ambigüedad de la línea narrativa y mayor suspenso. Una de las consecuencias de la adopción de este tipo de estructura es la fragmentación del material narrativo que rompe con un orden más o menos lineal y progresivo. La fragmentación es también el resultado de la interferencia en el discurso de otros medios como el cine, la televisión, la radio y el uso frecuente del monólogo interior.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Estas formas están fundadas en la fragmentación ya sea por haberse estructurado como secuencias y capítulos o porque el libre fluir del pensamiento es asociativo y no un concepto del texto como espacio de juego con el lector. La obra se concibe como una especie de rompecabezas que hay que ordenar y reorganizar e incluso, reconstruir algunas piezas que faltan y sin las cuales no podríamos dar con la clave del texto. Esta concepción exige, por tanto, un lector activo que se integre a la relación dialógica que la narración propone. La fragmentación ocurre también porque el discurso narrativo no sólo está construido por el discurso del narrador y de los personajes sino que está interceptado por los discursos de poder y por intertextualidades pertenecientes a la cultura popular y a la escrita. La presencia de las intertextualidades genera una fragmentación, pues interrumpe la línea discursiva con la aparición del texto extranjero. La consecuencia inmediata es el distanciamiento crítico, ya que el discurso mismo nos obliga a detenernos y a examinarlo de manera que reconozcamos la presencia y la procedencia de la intertextualidad. A través del fragmentarismo y de la intertextualidad, Valle parece reiterar las dos ideas centrales: que la literatura está construida a partir de múltiples elementos del conjunto social y de las relaciones de poder que la atraviesan, y que la cultura y la realidad no son

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fenómenos monolíticos sino fenómenos diversos, fraccionarios, contradictorios y simultáneos. En este sentido, la mezcla de elementos y de formas dispares en su literatura es expresión de su visión de la realidad.

La experimentación con las estructuras narrativas también se manifiesta por medio del uso de la parodia y del sincretismo. Los textos se difuminan por la incorporación de otros tipos de discursos y de géneros; ya sea por medio de la parodia, por la intertextualidad[10] o por el uso de estructuras formales tomadas de otros géneros. De esta manera, Valle produce textos indefinidos que participan de múltiples rasgos: cuentos narrativo-poéticos; narrativo-dramáticos; soliloquios, monólogos y parodias de todo tipo. Valle crea imagenes visuales con la palabra; por esta razón muchos de sus textos

---

[10] Las principales estrategias narrativas que aquí se discuten son: el distanciamiento, la metaficción, la ruptura de convenciones del género y la intertextualidad. La manipulación de la expresión cobra tanta relevancia que acerca la novela a la poesía, género de proyecto personal, tradicionalmente concebido como un espacio de intimidad e introspección. Y es aquí, en la cualidad introspectiva que adquiere el género que interviene la autoconsciencia del texto y una de sus formas aquí más estudiadas: la intertextualidad. Según Culler, en la lectura se ubica la obra en un espacio discursivo, se relaciona con otros textos y códigos que ocupan ese mismo espacio. La escritura también es una actividad similar que supone una ubicación en un espacio discursivo. "Presupposition and Intertextuality." Modern Language Notes 91 (1976:1380-96). Ambas entonces, escritura y lectura, son ejercicios intertextuales.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

podrían adaptarse al medio cinematográfico[11]. Así, la palabra enunciada en voz alta, como en la radio o en el teatro, no puede desligarse del fenómeno de oralidad que se produce en su obra. El carácter fragmentario de su macrotexto, la repetición de enunciados o de párrafos para establecer enlaces o retomar lo que se dijo y se ha dislocado de la línea narrativa, recuerdan las estrategias de los episodios de la radio.

En el nivel de la *experimentación con el lenguaje* observamos que Valle le otorga a la lengua un papel de protagonista. El rasgo sobresaliente de este nivel es la oralidad del discurso literario. La oralidad se manifiesta de dos maneras: la que se produce como reelaboración del habla popular y la que exige la lectura de los textos en voz alta. En el primer caso, se incorporan expresiones lingüísticas del sociolecto de las clases subordinadas tanto como expresión de

---

[11]La crítica ha mostrado en varias ocasiones la profunda vinculación que la obra de Valle-Inclán posee con el cine, especialmente Luces de bohemia, obra en la cual se observa una estructura formal compleja y casi imposible de realizar en el teatro por el uso de metáforas visuales, por la yuxtaposición de escenas temporalmente simultáneas y una amplia receptividad a las interpolaciones, todo lo cual fue descubrimiento personal del lenguaje del cine.
Véanse, entre otros, los siguientes artículos de Rafael Osuna, "El cine en el teatro último de Valle-Inclán", Cuadernos Americanos 222 (1979), 177-184; "La figura humana en Las galas del difunto de Valle-Inclán", Journal of Spanish Studies 8 (1980), 103-116; "Un guión cinematográfico de Valle-Inclán: Luces de bohemia", Bulletin of Hispanic Studies 59 (1982), 120-128; y "Corporalidad y cinematografía en Luces de bohemia", Explicación de textos literarios, 14, 2, (1985-86), 47-61.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

los personajes como del narrador. La plebeyización del discurso del narrador es uno de los rasgos distintivos de la ruptura en la obra de Valle. Plebeyizar el discurso del narrador equivale a examinar su posición lingüísticamente autoritaria y privilegiada en la tradición literaria. La disminución del papel del narrador crea una igualdad aparente entre aquel y los personajes; al mismo tiempo se desvanece la diferencia habitual entre los dos discursos. Bakhtin ha señalado, en La estética como creación verbal (1982) que *la aproximación de la lengua literaria con la lengua hablada agudiza el problema de la palabra del autor* (370-371). La cercanía entre ambos discursos transforma la lengua del narrador en un discurso soez, agresivo, violento y grotesco semejante al del habla de la cultura de la resistencia. Otra vez el lector deberá establecer la diferencia de identidades de los discursos en unos textos en los que la narración se torna opaca y ambigua.

El uso del habla popular como fundamento para la construcción del discurso narrativo constituye una especie de manifiesto estético. Se trata de otorgarle un lugar prominente en oposición al paradigma de un español estándard. Mediante la selección de nuestros modos de expresión se manifiesta una posición frente al modelo de perfección lingüística. El discurso de Valle se elabora sobre un fondo de perfección

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lingüística que nada tiene que ver con ese modelo sino con el manejo de las estructuras formales de la lengua según las utilizamos los hablantes del español y es resultado de su postura humorística, como hemos señalado. La oralidad por lo tanto, es un artificio, una reelaboración de lo oral en lo escrito que es, indudablemente, una contradicción. Esa mezcla de perfección lingüística y de oralidad permite, paradójicamente, que la escritura sea extremadamente culta y barroca. La oralidad hay que entenderla como *representación* del habla de ciertas clases sociales; es decir, como teatralidad.

En el segundo caso, la oralidad está relacionada con la pragmática, es una exigencia del texto y de su condición dialógica y el lector debe ejecutar un acto de lectura en voz alta y dramatizar la enunciación. La obra de Valle-Inclán exige, por tanto, un lector cómplice. Una persona que sin ser autor participe del proceso textual como si fuera un actor o un protagonista. Además, mediante la lectura en voz alta se enuncia y articula la ironía. La lectura la expone y la hace visible facilitando su descodificación. La ironía es una figura que se hace palpable con mayor comodidad en la expresión oral, pues es mucho más fácil articularla mediante la entonación y la gesticulación. En este sentido, podríamos decir que la presencia de un hablante es un requisito de la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ironía; de ahí que resulte más difícil de percibir y descodificar. Por esta razón los escritores acuden a ciertas claves para señalarla como títulos, epígrafes, advertencias, signos de puntuación, uso de la parodia[12]. Según Linda Hutcheon las teorías de la ironía se pueden distinguir las unas de las otras mediante la *función de la intención*:

> *psycho-aesthetic, semantic,* or *ethical. Psycho-aesthetic,* is meant to refer to view that intention acts as the guarantee of conscious control - either in terms of psychology or artistry. Textual effects deemed to be ironic (in semantic or evaluative terms) are, therefore, no accident; they are conscious and deliberate, part of a "controlled design". From this position, intentions (and thus the purposive activity of the ironist) become the "pragmatic conditions of intelligibility necessary for any communicative act". The second, related function granted to intentions in irony theory is thus as the *semantic* guarantee of meaning. Their role here is to make irony "stable" through the invocation of "the real man or woman" who stands behind "each ironic stroke as warrantors of continuing validity of what we are about". Without intentions to anchor meaning, it is argued, anything could be ironic and, of course, nothing could be ironic for certain. A more radical position here would be that there is no need to ground meaning in intention because what is intended is identical with what is meant (...). Hirsch argues that an author's original purpose or intention is "an historical event" which can be reconstructed by the reader (or scholar, perhaps) (1982: 238), and even asserts that there is a moral obligation on the part of the interpreter to do that reconstructing. The *ehical* position, is the one that says that the responsibility to guarantee the comprehension of irony (and the avoidance of misunderstanding) lies with the encoding ironist

---

[12] Irony'ś Edge. The Theory and Politics of Irony (London: Routledge, 1995): 119-121; 154-156.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> who must coordinate assumptions about codes and contextual information that decoders will have accessible to them and be likely to use. (...). Irony is seen as either the mode of the detached and witnessing (Barthes 1977b: 86), the dispassionate and distanced (Frye 1970: 40-1) or the uncaring and the insouciant, the indifferent and the superior.[13]

La lectura en voz alta descubre los significados ocultos que la ironía propone. Así, lo que a primera vista podría parecer serio y trágico en Valle-Inclán se revela como irónico por acción de la oralidad. La percepción de la comicidad es factible si los textos producidos a partir de la segunda etapa se leen en voz alta. Los lectores casi están obligados a convertirse en actores y, como en la comedia del arte, a improvisar una lectura que muestre las destrezas verbales para que se ilumine la ironía y la gracia del texto.

La experimentación lingüística se expresa también en las formas de construcción de su escritura. Desde el principio hay señales que marcan la búsqueda de un estilo. En la primera etapa se destaca la creación léxica pero a medida que el proceso escritural avanza utiliza recursos como la condensación de palabras, la relexicalización, la incorporación de lo soez y lo prohibido. La sintaxis puede ser sencilla y de enunciados cortos, casi telegráficos o complicarse extremadamente por la acumulación de frases, la

---

[13] 121.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

repetición, la ausencia de puntuación y el oscurecimiento del sujeto enunciador como consecuencia de los cambios de narrador.

El uso de la intertextualidad es otro de los rasgos de la experimentación con el lenguaje.[14] Valle-Inclán incorpora en la oración todo tipo de textos,y generalmente la intertextualidad tiene un efecto cómico porque su presencia le imprime un valor absurdo a la oración por su carácter irónico como por ejemplo la Canción del pirata en Tirano Banderas:

> Filomeno ordenó al piloto que pusiese velas al viento para recalar en Punta Serpiente. El sarillo luminoso de un faro giraba con silenciosa maniobra. Navegó la luna sobre la obra muerta de babor, bella la mar, el marco marinero. Levantaba la proa surtidores de plata y en la sombra del foque un negro juntaba la rueda de oyentes: Declamaba voces con lírico entusiasmo, fluente de ceceles. Repartidos en ranchos, los hombres de la partida tiraban al naipe. Aceitosos farolillos discernían los rumbos de juguetas por escotillones y sollados. Y en la sombra del foque abría su lírico floripondio de ceceles el negro catedrático:

---

[14] Expuesta o encubierta la intertextualidad tiene diferentes códigos a los cuales acudir. Los casos de intertextualidad que participan de códigos no pertenecientes al lenguaje tradicional del género, en concreto los códigos no literarios tendrán distintas connotaciones. Este fenómeno de la narrativa moderna va paralelo a la hegemonía de la parodia y la autorreflexión en muchas de las manifestaciones del arte actual y los medios de comunicación masiva: anuncios que parodian películas, películas sobre el acto de la filmación , novelas repletas de alusiones a textos escolares, anuncios, canciones populares, etcétera. La literatura no sólo se observa a sí misma sino que observa el arte y la cultura en general, reflexiona y diserta sobre ellas, las absorbe y las dirige, para finalmente transponerlas en el texto literario.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Navega velelo mío
sin temol,
que ni enemigo navío,
ni tolmenta, ni bonanza,
a tolcel tu lumbo alcanza,
ni a sujetal tu valol[15].

La intertextualidad puede tener también un efecto de distanciamiento, pues al notar su presencia se interrumpe la empatía para realizar un ejercicio de reconocimiento del texto extranjero. Sin embargo, esta situación propone una acción lúdica, ya que parte del juego textual consiste en identificar la gama de discursos que penetran en la escritura y descubrir sus fuentes originarias. Valle nos somete a una especie de prueba de cultura: mientras más objetos culturales reconozcamos, mayor es nuestro conocimiento cultural y mayor nuestra sofisticación como lectores.

Por último, un aspecto que se relaciona con el *nivel ideológico*. La narrativa de Valle rompe, recupera, parodia, critica, incorpora, examina discursos dominantes a partir de una propuesta humorística. El humor invierte y subvierte, por medio de la parodia y la ironía,[16] lo aceptado y controlado

---

[15] Obras completas, 1954: 621.

[16] La interesante perspectiva de Linda Hutcheon sobre las señales ironicas es la siguiente: .... - as on irony's semantics and on the role of intentionality - is a pragmatic one: whatever they are, to be called irony markers, an interpreter has to have decided that they have worked in context to provoke an ironic interpretation. In addition, I suspect that they have to have been, in the fierst place, what have been called "gestures of noticeability".
It seems to me that the distinction to be made is less

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

social y literariamente. Al mundo oficial, que dicta las normas de lo "racional" y lo "real", y se manifiesta como palabra autoritaria, Valle opone el mundo de lo marginal, y del oprimido. La marginalidad pasa a ocupar el centro de la narración: mujeres, ciegos, pobres, etc. Lo grotesco, lo cómico, lo absurdo, lo deforme y exagerado invierten las formas sociales autoritarias y sacralizadas. Por ello, la parodia y la ironía son recursos destacados en la obra de Valle-Inclán, junto a los recursos de la comicidad (la paradoja, la hipérbole y la caricatura) que se utilizan como procedimientos críticos frente a las ideologías dominantes. Estos procedimientos operan sobre un fondo de perfección

---

one between *kinds* of signals than one between *functions* signals have. We might be able to speak of a *meta-ironic function*, one that sets up a series of expectations that frame the utterance as potentially ironic. Signals that function *meta-ironically*, therefore, do not so much constitute irony in themselves as signal the possibility of ironic attribution and operate as triggers to suggest that the interpreter should be open to other possible meanings. A second function of markers is to signal and indeed to structure the more specific context in which the said can brush up against some unsaid in such a way that irony and its edge come into being. Those that function in this *structuring* manner do not directly lead to a "*re*construction" of a latent and opposite; they simply act to structure a ground in which become possible both the relational, inclusive and differential and also the evaluative edge that characterize ironic meaning.
The five generally agreed-upon categories of signals that function structurally are:
(1) various changes of register;
(2) exaggeration/understatement;
(3) contradiction/incongruity;
(4) literalization/simplification;
(5) repetition/echoic mention. (154-156)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lingüística y de excelente manejo de las formas narrativas. La selección del humor constituye la base de la ruptura en el nivel ideológico literario y afecta la concepción y construcción de su obra.

En el momento en que Valle-Inclán se decide por el humor como alternativa literaria, el ambiente literario estaba matizado por una actitud parecida a la que explica Bakhtin (1974) en cuanto a la cultura europea medieval oficial: "el tono serio se impuso como única forma capaz de expresar la verdad, el bien y, en general, todo lo que era considerado importante y estimable."[17] Señala que esta actitud también prevaleció a partir de siglo XVII: "lo que es esencial e importante no puede ser cómico, la historia y los hombres, que representan lo esencial e importante, ...no pueden ser cómicos... de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior" (65). En este sentido, Valle subvierte el orden, rompe con lo establecido, e impone una manera distinta de ver la realidad; una manera parecida a la que señala Pirandello en su ensayo sobre el humorismo: "l'umorismo è a conoscenza del fatto che le vicissitudini quotidiane e le varie, nonchè particolari correnti, in una sola parola, il fondamento della vita cosí eterogenea e complessa ci costringe ad agire, ci

---

[17] La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de F. Rabelais (Barcelona: Barral) 71.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ispira a pensieri e sentimenti che si oppongono a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei personaggi concepiti da ordinari scrittori"[18].

El uso del humor expresa una posición frente a la práctica literaria y constituye el principio generador de la poética valleinclanesca. El humor determina el carácter metadiscursivo de su escritura pues mediante la parodia y la ruptura examina y entabla un diálogo crítico con los discursos literarios, sociales y culturales dominantes. De esta forma el escritor se sitúa frente a la tradición, frente al mundo real y frente a sí mismo. El tipo de realismo que aparece en su macrotexto está igualmente ligado al humor. Hemos señalado que el realismo de Valle tiende hacia lo fársico y lo grotesco matizado por el humor negro. Podríamos decir que el realismo grotesco de las obras de Valle coincide con algunos de los rasgos propuestos por Bajtin (1974) en su caracterización de la cultura cómica popular: principio corporal y material, degradación (transferencia al plano material y corporal de lo serio, elevado, ideal, abstracto y espiritual), relatividad de lo existente, ambivalencia (negación y afirmación) causada por la compleja, contradictoria y heterogénea realidad, existencias marginales, liberación de los convencionalismos,

---

[18] Luigi Pirandello. "L'umorismo" en Colloqui coi personaggi e tragedia di un personaggio. Torino: Einaudi, 1963: 109.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

presencia de lo prohibido, groserías, hipérbole, ironía, parodia, deformidad, tema de la máscara. El realismo de Valle-Inclán no se atiene estrictamente a la propuesta bakhtiniana en dos aspectos fundamentales: la muerte no se concibe ni se conserva como el principio regenerador, que Bakhtin le atribuye a la cultura popular pre-clasista y que conserva en obras como las de Rabelais y la comedia del arte. En Valle la presencia de la muerte es producto de la presencia del humor negro grotesco. La muerte constituye una traición, una amenaza permanente contra los cuerpos.

El otro aspecto que distingue a Valle de la caracterización del realismo grotesco bakhtiniano, es la estrecha relación que se produce entre las clases socialmente antagónicas. Según Bajtin, lo popular está de alguna manera idealizado como representación del mundo originario y unitario. Ello le permite presentar al pueblo opuesto al mundo oficial desde sus propios paradigmas. Para Valle-Inclán, sin embargo, aunque participe de esta concepción, la cultura popular que subvierte, invierte, deforma y degrada el mundo oficial, no puede desligarse de su relación con ese mundo[19] que

---

[19] En este sentido, Valle podría coincidir con lo que señala Thompson con respecto a la burguesía: "no puedo entender esta cultura, en su nivel experimental, en su resistencia a la homilía religiosa, en su picaresca mofa de las próvidas virtudes burguesas, en su fácil recurso al desorden y en sus actitudes irónicas hacia la ley, a menos que utilice el concepto de antagonismos, adaptaciones y (en ocasiones) reconciliaciones dialécticas, de clase." Tradición.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

no sólo la define desde sus parámetros sino que la penetra con sus discursos y normas. Esta es una de las expresiones de la ambivalencia en los contenidos del macrotexto puesto que en él la escritura es intradiscursiva: un tramado de distintas fuentes de información, referencia y alusión.

En otras palabras, la *cultura de resistencia* construye su propia visión de la realidad utilizando como arma fundamental el humor, pero también participa y asimila la construcción que de ella hacen las clases dominantes. Este hecho es significativo pues lo grotesco entonces se produce en dos sentidos: uno parecido al señalado por Bakhtin en que se parodia y carnavalizan los modos y maneras de las clases dominantes; y otro, en el que los personajes pertenecientes a la cultura popular son autoparodias. La autoparodia ocurre cuando lo grotesco se impone por la propia actuación de los personajes, porque sus rasgos extremos terminan por convertirlos en caricaturas, o por sus acciones cuya violencia todo lo deforma produciendo una realidad esperpéntica.

La visión del mundo español ha dejado de ser una realidad maniquea de héroes y villanos como ocurría en la primera etapa; la de los dóciles, culpables y víctimas. Esa realidad es mucho más compleja y ambigua, por eso admite la máscara y

---

revuelta y conciencia de clase. Barcelona: Grijalbo, 1979, 40.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el travestismo. El mundo es carnavalesco en un sentido negativo. A ese mundo se opone el carnaval en su sentido positivo, festivo y popular -a la manera de Bakhtin- cuando la gente profana se hace cargo de interpretar la realidad o cuando el escritor retoma la tradición popular de la risa. Aquí Valle coincide con la idealización de lo popular. El idealismo del humorista podría explicarse porque lo grotesco, según Bakhtin (1974), participa de la utopía: ofrece la posibilidad de un mundo totalmente diferente, de un orden mundial distinto. Por eso no podemos leer los textos de Valle literalmente sino a partir de la interpretación que la ironía articula. La realidad que se presenta no es la que debería ser, sino la otra, la que la ironía desentraña: es decir, un mundo libre y democrático, sin necesidad de máscaras ni ficciones, más alegre y festivo, en el que no quepan el machismo, el prejuicio, la opresión y explotación de la mujer.

El plebeyismo atribuido a la obra de Valle hay que entenderlo también desde la perspectiva del humor. No sólo porque presenta en sus contenidos lo que llamamos la anticultura[20]; sino porque lo cómico se asocia desde sus orígenes a las lenguas vulgares. La cultura de la gente

---

[20] "A poet or any other user of a natural language can create an antiworld by using just one component of a standard grammar, negation, simply denying or inverting statements about reality". Kress y Hodge. Language as Ideology. London: Routledge, 1973: 73.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

profana, la anticultura es fundamentalmente oral.[21] De ahí que el plebeyismo y la oralidad no puedan separarse en sus textos. Como tampoco puede separarse el carácter antagónico de lo cómico popular y su relación con el carácter de ruptura de los textos de Valle al optar por la alternativa del humor.

La comprensión del papel fundamental de la parodia, en el macrotexto valleinclanesco, es necesaria para entender el alcance de la ruptura y la relación de los niveles en los que ésta se manifiesta. La búsqueda de la escritura finaliza cuando Valle encuentra en su forma, una identidad en la que se siente cómodo y seguro. *La búsqueda de la palabra propia por el autor* -ha dicho Bakhtin (1982)- *representa, en general una búsqueda de género y de estilo, de la postura del autor.* A partir de ese encuentro el escritor sabe que puede lanzarse a nuevas aventuras: a la estructuración de un nuevo discurso sobre la historia y su despliegue como narración metaficcional.

El trabajo literario de Valle-Inclán es único tanto por la textura popular de su escritura como por el carácter deliberativo y crítico que confiere a sus textos. Si por un lado la escritura se produce como una formalización del

---

[21] El estilo del discurso familiar, señala Bajtin (1982: 287) se caracteriza por una sinceridad de plaza pública, expresada en voz alta; por el hecho de llamar las cosas por su nombre.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

discurso popular, por otro el género amplía sus funciones en la racionalidad de un debate cultural históricamente situado. Con los materiales, en apariencia modestos, de la cultura popular urbana presenta una verdadera interpretación de la cultura española: el malestar de una sociedad estancada. En esa dimensión de los modelos, los hechos más triviales -y el mismo carácter insustancial recurrente en el macrotexto, - adquieren un valor simbólico. La cultura de masas está hecha de miserias y condenas deshumanizantes, al punto de que los sujetos sociales son una suerte de detritus ideológico y el fantasma del convencionalismo de la opinión. No obstante, y en el mismo gesto en que el autor muestra la aberración ideológica que aliena al sujeto social, revela también su energía, su erotismo, su capacida de sobrevivencia. De modo que si hay personajes que difunden el estereotipo que los produce como tales (como si la vida fuera mala literatura y la literatura un vivir irónico), hay otros personajes recuperados por su pasión trivial o su eros.

Esa doble valencia enriquece sus microtextos. Si se redujese a la crítica estaríamos sólo ante una sátira -cosa que, en efecto es. Pero como es, además , una suerte de licencia en la des-gracia resulta un macrotexto de cultura, esto es, un discurso dramatizado por su debate y solidario con el cambio; así, afirma las fuentes del poder del cambio: la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

vida de la calle, el eros, la energía popular no incautada por la expansión del mercado. Es en virtud de ello que el macrotexto se plantea el mismo como espectáculo -como digresión y coparticipación- que ese doble valor (crítica y celebración) no se anula sino que se nutre. La escritura como espectáculo hace que los signos, las cosas y los cuerpos sean una ocurrencia sin disolución, una presencia en la duración. De ahí la vida vehemente, su desenfado callejero y su mordaz imprecación.

El macrotexto valleinclanesco hace de la claustrofobia una metáfora analítica: es un diagnóstico del malestar pero también un manual de ayuda, quizás un remedio para "destapar" la asfixia. En ese sentido, son textos casi "ilustrados", o una ficcionalización de la vida, que a través del relato alegoriza la experiencia. Podemos ejemplificar dicha idea con las conmovedoras palabras del mismo Valle-Inclán:

> Era yo un estudiante, y un día, contemplando el juego de algunos niños que danzaban como los silvanos en los frisos antiguos, peregrinó mi corazón hacia la infancia y tornó revestido de una gracia nueva. Al cambiar bajo la sombra sagrada de los recuerdos, no experimenté la sensación de volver a vivir en los años lejanos, sino algo más inefable, pues comprendía que nada de mi psiquis era abolido. Hasta entonces nunca había descubierto aquella intuición de eternidad que se me mostraba de pronto al evocar la infancia y darle actualidad en otro círculo del Tiempo. Toda la vida pasada era como el verso lejano que revive su evocación musical al encontrar otro verso que le guarda consonancia, y sin perder el primer

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> significado, entra a completar un significado más profundo.[22]

Esta racionalidad demostrativa del discurso es poco común, y se asocia con la gran tradición satírica, desde Quevedo hasta Swift. Podríamos decir que los géneros se traducen en la vanguardia de una política de la cultura y sus prácticas sociales: la cultura oficial dirigida desde el poder hacia las "masas", cultura producida desde los sectores marginales de la sociedad de clases. Esta fe racionalizante señala una perspectiva paródica que se desdobla en una visión política. Valle-Inclán ha visto, en la historia de la mentalidad cotidiana, la forma política que tiene la cultura. Y lo ha visto en las pautas ideológicas, en las compensaciones psicológicas, en la alienación deshumanizadora, en la violencia y la discriminación contra los otros, en la irracionalidad de las estratificaciones, en el carácter reforzador del poder que tienen los medios de comunicación y, en fin, en la defectibilidad de la vida.

De manera que la escritura es intradiscursiva: un tramado de distintas fuentes de información, referencia, alusión, ilustración. Ella misma no requiere representar un novela (novela tradicional) ni siquiera desrepresentar (novela modernista) sino que se da como una actividad inter e intra-

---

[22] La lámpara maravillosa. Madrid: Espasa-Calpe, 1974, 29.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

genérica. Apela al lector, cita decenas de fuentes escritas y orales (oraliza la autoridad de los textos al reducirlos a sus títulos), parodia uno y otro hablar y escribir, glosa, comenta y anota. Esta escritura fragmentaria es así característicamente postmoderna: no busca autoridad sino todo lo contrario, la erode en su propia construcción de espectáculos intercambiables, hechos por el consenso común de una suerte de lengua disuelta en el juego y la ironía. Por otra parte, el género es más que una función narrativa: es un género cuyo sentido narrativo ya no requiere de la fábula para entretener y ni siquiera para conocer mejor la realidad (es una mascarada, no un rostro desnudo); sino para operar críticamente con los materiales más perecederos de esa realidad, cuya forma propone desde el sentido crítico que parece socialmente extraviado. De manera que la vehemencia crítica se trama en el espectáculo cómico-grotesco. Lo que ocurre es que la perspectiva misma de la narración procesa los datos en una doble valencia: ve el malestar con ironía; lo que no hace amable la sátira sino menos distanciada y más incisiva. De esa perspectiva el acto de narrar acontece en un espacio privilegiado del lenguaje. Ese espacio es una peculiar intersección entre el narrador y el lector, entre la escritura y la lectura, entre la cultura del libro y la de la calle, entre lo popular y el habla urbana. Se trata, por cierto, del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sociolecto;[23] del sujeto definido por su existir social y no tiene instrumento más poderoso que el habla contra la tiranía de los códigos. Ese macrotexto valleinclanesco supone que el sujeto se distancie del control social de los códigos y valores inculcados, y ello puede sugerir un cierto bienestar popular; pero también puede llevar a la supresión de la responsabilidad, a la pérdida del sentido comunitario. El habla es, en todo caso, un documento del imaginario popular, tanto como lo es la gestualidad, ese lenguaje del cuerpo que desmiente su lugar, comenta su propia actuación, y es todo un sistema connotativo del habla. Así, por ejemplo la perspectiva de la oralidad se asume como espacio de la comunicación. Lo cual implica lo siguiente:

1. La escritura promueve la copresencia del lector en el relato. La escritura y la lectura informan el espectáculo: escribir es discurrir entre voces; allí donde los textos requieren, como éste, un doble trabajo para ser parte de la realidad y su transformación, o sea, instrumentos de cultura.
2. La escritura desencadena un conjunto de referencias, y ese diálogo intertextual es alusivo, paródico, glosado. El estilo indirecto libre remite a la cadena hablada, inclusiva y

---

[23]Son textos, los de Valle-Inclán, representativos de los sociolectos que oponen resistencia a las normas lingüísticas de la novela burguesa: lo que Michael Halliday denomina 'anti-languages', "the linguistic expression of the world-views of deviant societies or anti-societies" (Fowler 35-36).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

circular. Este mecanismo permite, además, acortar las distancias entre la cultura popular (que es de por si una fuerza niveladora, rebajadora, en el sentido que le confiere Bakhtin en su estudio sobre Rabelais)[24] y el lector que hace una crítica social. De modo que esta referencialidad más que propiamente intertextual es intra-oral: se trata de una cultura citada de modo explícito en el escenario de la comunicación; se trata del "anti-lenguaje" como una técnica de la representación. Según Fowler el *anti-lenguaje* es un proceso y no un código, por ello nos dice:

> In social reality, the process is a negotiation of status, identity and ideology between an official establishment and a group which diverges from its norms. In fiction, the negotiation becomes one between the groups of protagonists within the fiction: between the autor, his characters, and the reader. From a compositional point of view, the process comes under the heading of techniques of defamiliarization. The motivation is to reveal to the bourgeois reader the life-experience, or world-view, of the deviant group, to give access to an alternative reality. (...) The essential feature is the antithetical logic of the relationship between an official and an unofficial voice: an unresolved, unmediated, antithesis which preserves a critical, dialogic openness in the novel's examination of its central ethical or social or psychological concerns. (157-158)

---

[24] The Rabelaisian or carnivalistic principle in *style* is the presence of multiple, conflicting, unresolved voices.It is not simply two opposed class languages, antithetically related, but anti-language developed to a polyphony of voices and ideological positions all with their separate identities, deriving from distinct and irreconcilable parts of social structure (Fowler 156).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

3. La escritura se desdobla en transcripción: esas voces reverberan como enunciación, como materia cultural y responden por la presencia de lo popular. Pero, a la vez, están modeladas por la ideología y refuerzan los códigos para carnavalizar las formas de la autoridad, y crear así un espacio de habla no controlado por el Estado.

4. La oralidad es el modo en que la escritura responde: desde una estética de la respuesta, reclama su legitimidad entre el habla de la autoridad, desde ese espacio de la existencia social. Al textualizar esa oralidad conflictiva, Valle-Inclán no representa la sociedad únicamente sino su posible emancipación. En sus piezas es patente su capacidad para plasmar el ideolecto español: maneja espléndidamente el ideolecto transitivo del campo a la urbe; extrae del discurso literario la dimensión oral y le otorga una autonomía y validez propias en tanto discurso narrativo inmediato.

El "otro" valleinclanesco es tanto el individuo como la comunidad copartícipe del enunciado. El énfasis que Valle-Inclán hace en el enunciado semiótico que sitúa el lenguaje en la historia, así como su complejo punto de partida en la dialogía y la polifonía como voces ideológicas o conciencias existentes en distintos registros, sitúan su macrotexto dentro de lo ideológico, como signo que obtiene su significado del uso y de los discursos y lenguas múltiples y variables que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

compiten entre sí, o prácticas discursivas que coexisten en una sociedad en un momento dado, para poner de manifiesto las relaciones del poder y el conocimiento, y cómo se producen. La "otredad" valleinclanesca es una parte integrante de la dinámica del proceso social, y que al reinsertar la literatura dentro de los modos comunicativos compartidos por otras formas de discurso, reafirma su significación social: la literatura como discurso social. Su interpretación de la cultura y la teoría que subyace a dicha interpretación están vinculadas a una comprensión de los efectos deformantes del poder; la suya es una dialogía revolucionaria, en la que todos los enunciados su producen contra el telón de fondo de los enunciados emitidos por otros puntos de vista sociales. Según Bajtin, la distinción entre otredad y dialogía tiene una significación más amplia que la alteridad-dialéctica, sustentada por muchas epistemologías contemporáneas. Para él el lugar desde el que hablamos es determinante para *lo que* decimos y *por qué* lo decimos. El sujeto hablante no es una entidad fija, un sujeto fragmentado, ni una exteriorización inconsciente de la "alteridad", sino "otra consciencia equitativa que se ubica junto a la mía, y en relación con lo cual sólo puede existir mi propia conciencia"[25]. Por consiguiente, dos voces son lo

---

[25] Estética de la creación verbal.Trad. de Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI, 1982, 329.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mínimo en el microdiálogo del sujeto que interactúa con el "otro". Es evidente que la comunicación entre hablantes lo es entre sujetos sociales, no sujetos especulares con un yo derivado del otro, sino conciencias interactuantes en un acontecimiento, cuya comprensión es crucial en la comunicación. En el macrotexto valleinclanesco ese interlocutor inmediato modela y afecta al enunciado con su "voz", esto es, su "conciencia." De hecho, para Valle-Inclán la comunicación (lenguaje) es comprensión, es una búsqueda de conocimiento, entendida como responsabilidad ética de la praxis colectiva.

Es fundamental ofrecer algunas definiciones (acontecimiento, voz, discurso, escapatoria, puesto que todas ellas están relacionadas con la comunicación y la otredad) para esclarecer el trasfondo comunicativo del macrotexto de Valle-Inclán. Un acontecimiento es una "situación viva" que implica la coentidad, la existencia compartida o el ser con otro[26]. Se produce sólo entre conciencias interactuantes, ya que no existen acontecimientos solipsistas individuales aislados. La "voz" incluye la escala, altura, el timbre, la categoría estética, pero incluye también la visión del mundo

---

[26] Problemas de la poética de Dostoievski, Tatiana Bubnova, trad. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, 6.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de una persona[27]; una persona entra en el diálogo "como voz integrante", y participa en él con su destino y con su individualidad completa. La definición más directa de "otredad" podría ser la siguiente: "Afirmar el "yo" de otro no como un objeto, sino como otro sujeto, eso es superar el solipsismo ético, la conciencia dividida e "idealista", y transformar a la otra persona, de una sombra en realidad auténtica" (Problemas de la poética de Dostoyevski, 22). La "otredad" y la "(un)otredad" están estrechamente entrelazadas con el espejo, el yo, el "tercero" y la finalización. Bajtin utiliza como ejemplo privilegiado al héroe de *Memorias del subsuelo* de Dostoyevski, quien escucha a escondidas para no perderse ninguna palabra que se refiera a su persona, se mira, como en un espejo, en las conciencias de los otros, conoce todas esas refracciones, pero también conoce su definición objetiva, neutral tanto para el "otro" como para sí mismo. Todas estas definiciones dependen de él, ya que es él quien tiene la última palabra: "su conciencia del ser vive gracias a su no conclusión, a su carácter abierto y no solucionado" (Problemas de la poética de Dostoyevski, 80). Ante tales coexistencias, el "otro" quizá sea abstracto (págs. 356-357), pero como el "otro" él/ella se halla junto a otras conciencias (la conciencia autónoma de otra persona) participa en el

---

[27] Estética, pág. 334.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

diálogo inconcluso; encontrarse en el otro, que es otra conciencia (Estética, 328-330).

Bajtin subraya la idea de que el todo no está construido como una conciencia única que absorbe en sí a las otras en tanto que objetos, sino más bien a través de la interacción de varias conciencias, ninguna de las cuales se hace un objeto para la otra. Lo que importa es la perspectiva dialógica del *microdiálogo* dentro del gran diálogo, lo que hace a la palabra "discuro-apelación" a dos voces (Problemas de la poética, 333). La teoría del discurso valleinclanesco forma un todo con la poética social, al integrarlo como componente fundamental a otro concepto clave de su macrotexto: la transgresión discursiva, que implica formas y orientaciones del idiolecto en varias áreas de antagonismos simultáneos en la cultura y el lenguaje:

1. El sistema interno de oposiciones de la cultura popular, arriba/abajo, muerte/vida, carnalidad/ascetismo.
2. El discuros ambivalente y transgresor de la cultura popular versus la unívoca de la cultura oficial, o la oposición binaria entre el lenguaje popular y el lenguaje autoritario del poder (dialogía/monologismo).
3. El autoritarismo político de la institución en el poder, frente al transgresor de la libertad en la semántica del cuerpo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El de Valle-Inclán es un discurso carnavalizado que representa, pues, una forma de expresar la "otredad" social contra los valores impuestos por la clase dominante; su macrotexto es transgresor, contestatario y desmitificador por su lenguaje, dirección y contenido político. Podemos ilustrar su irreprochable carácter ético con sus propias palabras:

> "Sobre mi caso hay materia de largo hablar. Se habían empeñado en crearme una atmósfera de aislamiento. [...]. Por fuerza he de poner mis ojos más allá de la frontera. Rusia ha traducido Tirano Banderas y dos tomos del Ruedo ibérico. El teatro de Arte de Moscú va a representar La reina castiza y Luces de Bohemia. Apelaré a un recurso supremo. Voy a sacar fuerzas de mi flaqueza y en el plazo más breve posible pienso embarcar para América". Y volviendo al motivo central de su descontento, alzando el rostro y la voz sobre la blandura de las almohadas, don Ramón concluye:
> -Las circunstancias me obligan a esta expatriación. Para el estado oficial yo tengo preparada una venganza: mi testamento. Carezco de fortuna. No puedo legar nada a nadie. Pero mis huesos sí son míos. Y esos no aceptarán la injuria de unas exequias "en honor del escritor fallecido". Al muerto los gobiernos se lo conceden todo, porque ya no les turba. Pero yo dejaré dicho que me entierren en suelo extraño y en silencio, sin los intolerables homenajes póstumos con los que no vacilarían en "favorecerme" oficialmente.[28]

---

[28] "A la cabecera de don Ramón", por A. Marquerie, Informaciones, Madrid, 24 de junio de 1932, p. 10 (Hemeroteca Municipal de Madrid) en Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas. Edición de Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia: Pre-Textos, 1995, 523.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

2.2 Actitud creadora

En los esperpentos de Valle-Inclán el hilo conductor que hace de sus obras un macrotexto no es sólo el elemento transhistórico y translingüístico que marca la estrategia textual del autor, sino el intenso diálogo textual que establece con otros discursos[29]. Para Bajtín, los lenguajes sociales constituyen esa pluralidad discursiva, noción sobre la cual elabora su teoría del funcionamiento del lenguaje en la novela. Bajtín ve en la pluralidad discursiva:

> ....una estratificación interior, de una lengua nacional unificada, en dialectos sociales, modos de ser de grupo, jergas profesionales, lenguajes de géneros y discursos literarios, lenguajes de generaciones y edades, lenguajes de corrientes ideológicas, políticas, literarias; es la estratificación de cada lengua en todo momento de su existencia histórica.[30]

---

[29] En La poética de Dostoievski (1929), Bajtín se apoya en un concepto del discurso en el que subraya el carácter social e ideológico del enunciado concreto. El sentido del enunciado se establece en virtud del sentido de un enunciado anterior, y prefigura el sentido de otro enunciado posterior; es decir, el sentido de un enunciado concreto depende de una situación dialógica concreta, en la que participan numerosos factores sociales e ideológicos: la posición social de los hablantes, la situación concreta del diálogo, el objeto de la conversación, las ideologías que puedan adoptar los hablantes, etc.. Un enunciado literario establece también relaciones dialógicas concretas muy complejas con los enunciados tanto literarios como extraliterarios pasados y futuros vistos a la luz de la concepción literaria del autor; el hecho de tomar una posición determinada frente a la concepción establecida de los géneros literarios, implica, según Bajtín, una relación dialógica.

[30] Problemas de la poética de Dostoievski, 76.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Unas de las direcciones asumidas por esa intertextualidad, aquella en la que los textos entran en relación con otros en el extratexto histórico-cultural (religiosos, políticos, sociales, poéticos, etc.), de toda la producción de Valle. Es decir, el macrotexto no sólo remite a discursos exteriores sino a sí mismo en un permanente proceso de autocitación, de autorreferencia, que obliga a definirla no sólo como transformación paródica, inversión y deformación de escrituras precedentes, sino también como variación compleja de sí misma, en una evidente tentación incontrolable por la reescritura; procedimiento que bien se podría denominar anaforismo, por el signo fundamental que lo define, y, que surge de la necesidad de explorar imaginariamente las grandes obsesiones valleinclanianas: muerte, eros, poesía e individuo. Ese macrotexto de Valle-Inclán que en gran medida, elabora sus obras, transformando, negando, ampliando, insistiendo, repitiendo, sus propios enunciados en un proceso textual de notable rigor lingüístico, y, signado por la reflexibilidad y la autodefinición, se caracteriza por el narcisismo de una producción que se autolee y observa, como espejo crítico de sí misma. En este sentido, la estrategia textual de Valle-Inclán tampoco responde únicamente al discurso exterior, que el lector puede presuponer como resultado de la recepción de su obra, sino también, y quizá en primer lugar, a una percepción

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de la escritura propia, de la que se llega a renegar con ironía o dolor en un movimiento de acercamiento (el espejo) o distanciamiento (la máscara). Por eso este macrotexto, constantemente sometido a revisión, que se autocontempla en sucesivos y diversos espejos, que polemiza consigo mismo, que está marcado por la ambivalencia y la contradicción, que recurre con tanto placer a la máscara, ofrece a la literatura una nueva y diversa entonación.

Esa relación entre textos, esta idea de multiplicación textual no se limita, sin embargo, a ello. Muy por el contrario, el complejo haz de entramados intratextuales evidencia un sistema textual signado por la tendencia a la autoglosa, a la variación continua de sí misma. Este vértigo intertextual creado por un sistema de repeticiones estratégicas y rigurosamente "controladas" permite afirmar que los propios discursos[31] de Valle-Inclán generan nuevos textos. Este proceso establece la conexión entre géneros a través del diálogo entre textos mediante una serie de modalidades: transformación, imitación, continuación, caricatura,

---

[31] Es ese intenso diálogo textual que establece con el extratexto histórico-cultural (la política, la religión, la sociedad, la poética) entendido como una totalidad inseparable, en la cual las distintas obras forman una sola, como en las constantes reflexiones sobre el origen, función y forma, presentes en todas las etapas de una textualidad marcada. Pero es sobre todo, un intenso sistema de remisiones y repeticiones de enunciados idénticos, invertidos o glosados que el macrotexto incluye.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

condensación, ampliación (Genette, 1986), pero todas ellas poseen el signo de la repetición (o vuelta) de un elemento (frase, oración, verso, palabra) que envía al texto precedente. Muchas veces los indicios que construyen la relación están dispersos o enmascarados y sólo una lectura atenta, suspicaz, permite percibir el diálogo que subvierte el sentido aislado de los textos. Podemos decir que la obra de Valle-Inclán es un ejemplo notable de hipotexto o texto modelo, generador de textos. Encontramos no sólo enunciados referidos a los temas omnipresentes en la obra de Valle sino también frases, nombres y la estructura sintáctica que incluyen tal semejanza que obligan a volver la mirada hacia el otro texto en el cual se ha leído lo mismo; para ello el autor utiliza la máscara, el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular; ella celebra las sucesiones y las reencarnaciones, la relatividad y la negación del sentido único, y de la autoidentificación; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización y de los sobrenombres (Bajtín, 1978: 41). Es que la máscara, lo sabe muy bien Valle-Inclán, encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El humor, la ironía, la parodia, utilizados en múltiples formas de repetición, y en relación a otros discursos y a los discursos, permiten al autor distanciarse del sentimentalismo y el melodrama. Nos hace saber que el esperpento, que nace de este procedimiento textual, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez; es máscara, espejo, simulación. Jean Baudrillard ejemplifica el sentido de este último término:

> Telle est la simulation, en ce qu'elle s'oppose a la représentation. Celle-ci part du principe d'équivalence du signe et du réel (meme si cette équivalence est utopique, c'est un axiome fondamental). La simulation part a l'inverse de l'utopie du principe d'équivalence du signe et du principe d'équivalence, part de la négation radicale du signe comme valeur, part du signe comme réversion et mise a mort de toute référence. Alors que la représentation tente d'absorber la simulation en l'interprétant comme fausse représentation, la simulation enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-meme comme simulacre. Telles seraient les phases successives de l'image:
> -elle est le reflet d'une réalité profonde
> -elle masque et dénature une réalité profonde
> -elle masque *l'absence* de réalité profonde
> -elle est sans rapport a quelque réalité que ce soit: elle est son propre simulacre pur.[32]

En definitiva, el juego de imagenes, la desmitificación, la polifonía de sujetos contradictorios, el ludismo,la teatralización, la autorreflexibilidad, el anaforismo, la función de la risa y el humor, son aspectos que caracterizan la complejidad del macrotexto de Valle y que explican cómo

---

[32] Simulacres et simulation. Paris:Galilée (1984): 16-17.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

surgen de ese mundo que oprime y censura, del poder de las palabras institucionalizadas y vigiladas.

Las obras de Valle-Inclán se identifican con la cronología, las imagenes y con la representación que esclarece su acercamiento a la historia. La media noche (1917), por ejemplo, documenta la voluntad de Valle-Inclán por superar las limitaciones espacio-temporales de la narrativa con relación a las representaciones de la realidad histórica. Por ello dice: "todos los relatos están limitados por la posición geométrica del narrador,"[33] y la solución sería, según el autor, imponer una distancia espacial entre narrador y personaje que permite aproximarnos más a la simultaneidad de los hechos. La realidad histórica de la guerra puede ilustrar lo dicho. El narrador ideal, por otro lado, según Valle, será "aquel que pudiese estar a la vez en diversos lugares"[34]. Don Ramón busca la forma de trascender las tradicionales limitaciones de la narrativa, el tiempo y el espacio, y dice:

> Es mi propósito condensar en un libro los varios y diversos lances de un día de guerra en Francia. [...] de cierto tendría de la guerra una visión, una emoción y una concepción en todo distinta de la que puede tener el mísero testigo, sujeto a las leyes geométricas de la materia corporal y mortal. Entre uno y otro modo habría la misma diferencia que media entre la visión del soldado que se bate sumido en la trinchera y la del general que sigue

---

[33] Obras escogidas. Madrid: Aguilar, 1974, 773-774.

[34] op. cit.,pp.773-774.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> los accidentes de la batalla encorvado sobre el plano. Esta comprensión que parece fuera del espacio y del tiempo, no es, sin embargo, ajena a la literatura, y aun puede asegurarse que es engendradora de los viejos poemas primitivos, vasos religiosos donde dispersas voces y dispersos relatos se han juntado, al cabo de los siglos, en un relato máximo, cifra de todos, en una visión suprema, casi infinita, de infinitos ojos que cierran el círculo. Cuando los soldados de Francia vuelvan a sus pueblos [...] serán cientos de miles los relatos, expresión de otras tantas visiones, que al cabo habrán de resumirse en una visión, cifra de todas. Desaparecerá entonces la pobre mirada del soldado, para crear la visión colectiva, la visión de todo el pueblo que estuvo en la guerra, y vio a la vez desde los parajes todos los sucesos. El círculo, al cerrarse, engendra el centro, y de esta visión cíclica nace el Poeta, que vale tanto como decir el Adivino. [35]

Al leer La media noche y luego Luces de bohemia notamos las similitudes entre ellas. En Luces, Valle sintetiza las huelgas y manifestaciones que acaecieron en 1917 y 1919 en una noche.[36] Esa concentración temporal permite la apertura del espacio; es

---

[35] "Breve noticia", en La media noche.Obras escogidas. Madrid: Aguilar, 773-774.

[36]Don Ramón, el primer bolchevikista español, como le llamó Araquistain, y como a él le satisfacía que le dijeran, nos habló de la gran guerra europea, de sus andanzas de un frente de combate a otro frente, siempre en las primeras líneas de fuego. Todo ello con un gran entusiasmo y pasión, que nos permite ver que dentro de un gran literato hay un guerrero de temperamento. Cuando le preguntaron su opinion sobre la revolución rusa dice: " Opino de la revolución rusa, que es la revolución más grandiosa que ha dado la humanidad; y Lenin es el más grande estadista de estos tiempos. Todo cuanto se dice de calamidades del régimen sovietista es una vil calumnia que se hace para desprestigiar a la gran revolución y para impedir que se propague entre la clase obrera del mundo." Javier y Joaquín del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas. Valencia: Pre-Textos, 1995: 213.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

decir, la organización episódica y la necesidad de centrar en ella las múltiples perspectivas. Tal visión, que podemos denominar cubista, es el paradigma apropiado para ofrecernos su visión del mundo moderno: caótico, fragmentado y sujeto a la dialéctica entre revolución y represión. Valle-Inclán detiene cada situación, la inmoviliza para destruir el ritmo temporal en favor de su análisis minucioso, como ejemplifica también Tirano Banderas. En ella mantiene una unidad no necesariamente temporal pero sí de tono, estilo o acción (esa noción de unidad conceptual recuerda las ideas de Aristóteles). En Luces de bohemia y en los tres esperpentos que componen Martes de carnaval, se enfatiza menos lo que sucede que el tono de cada escena y su tensión dramática. De esta observación se derivan dos implicaciones muy pertinentes que debemos profundizar. La primera es el debate entre la emoción y el intelecto en cuanto a su rol en las artes y en la esfera pública. Habermas afirma que "the Enlightenments's ideal of the public sphere and the rational-critical discourse makes its existence possible."[37] Pero si lo que caracteriza la esfera pública es el discurso crítico racional, ¿qué sucede con el utilizado en el teatro valleinclanesco? Una de las formas de responder a tal pregunta sería tratar de explorar el

---

[37] The Structural Transformation of the Public Sphere. Cambridge: MIT Press, (1989), 105.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

contexto histórico (como lo hace Valle-Inclán); por transgresivo que fuere el querer reinterpretar el pasado y por problemático que se presente el acto de reorganizar el público, ninguno llega al extremo de don Ramón al desmantelar completamente la historia de su país mediante un tipo de drama popular. Como demuestra Mullaney, el drama popular tuvo éxito puesto que se encuentra fuera de los confines de la comunidad, de esa comunidad en proceso de reorganización. La distancia geográfica ofrece al drama popular, obviamente, la necesaria distancia ideológica para evidenciar las tensiones existentes en un determinado grupo marginado.

Valle-Inclán rechaza profundamente su época y a través de sus obras quiere ridiculizar a los literatos y al pueblo español; este es el origen del esperpento,[38] identificado con la imposibilidad de crear verdaderos héroes en respuesta a la estética del siglo XX y a la visión degradada del hombre y del mundo. Su mensaje explícito se apoya en esta cosmovisión cargada de melancolía y agotamiento. Así como Dante emplaza a

---

[38]La preceptiva subversiva de Valle-Inclán se yergue contra el orden punitivo y censorio. No se contenta con cambiar el sistema social, debe deshacer el idioma (quiere destrabar la lengua castellana de su puritana tiesura, de su represiva parquedad, de su anacrónica pobreza en cuanto a registro erótico); abolir las represiones, acabar con la literatura centrípeta y abrirse a la multivocidad, a la polifonía exterior, para poder abrirse a la voz pública. Valle recurre a la inventiva irreverente y fantasiosa (para lograrlo) que se deleita en aprovechar de todas las libertades textuales.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sus enemigos en los círculos del infierno, Valle deforma a través de los espejos cóncavos de la madrileña calle del gato, a los héroes clásicos y en particular la España de la época.

Si bien lo grotesco y la caricatura de los personajes forman parte del humor valleinclaniano, hemos considerado que la creación o más bien la recreación de esperpentos, trunca situaciones evocadoras, eróticas o sentimentales. Si el lector/espectador siente conmiseración por un personaje, entonces la atmósfera lúdica se disuelve, por la corriente de simpatía establecida. Por distintos caminos se puede llegar al absurdo, pero éste la mayor parte de las veces es producto de la angustia o resultado de ella. En esa manera de ver la realidad, existe un propósito, consciente, de mostrar determinados rasgos o características que centran la atención en lo feo, lo absurdo y lo erótico, en una forma de estilización que se aparta de la transcripción fotográfica, sustituyéndola por su exageración o deformación. La mayor parte de las veces, estos personajes así presentados nos llevan a simpatizar con ellos. De todos modos, en esa atmósfera se mueven los protagonistas: esperpentos con alma, que el narrador presenta a través del tiempo de los recuerdos. En este particular enlace entre humor, recreación esperpéntica y erotismo, Valle utiliza un lenguaje y una estrategia textual que hacen inconfundible su creación; por ejemplo, la técnica

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

puramente cinematográfica[39] que nos ofrece en Luces de bohemia. En el contexto ambiental Valle-Inclán permite que el espectador tenga un primer plano para hacer posar la figura humana sobre la cual enfoca y analiza su expresividad[40]. Lo logra mediante escisiones narrativas, por ejemplo en Luces: la escena de la taberna, cuando nuestra mirada se vuelve, arrancada violentamente, hacia los tumultuosos obreros en la calle. Así se superponen diversas tomas para conferir sensación de tiempo simultáneo. Se desplaza la mirada de un

---

[39]Rafael Osuna nos ofrece varios ejemplos como el de la "librería de Zaratustra: libros, puerta con cromos, el gato, el loro, el perro y el librero. Pasa el contexto ambiental ante los ojos del espectador como un abanico que desplegara, y en el centro, en primer término, se hace posar la figura humana, sobre la cual se enfoca la cámara para analizarla. Está, además, escindida esta escena en varias tomas: Zaratustra deja el hipotético plató, penetra en la trastienda y reaparece. [...] Funciona así la cámara como de correveidile del autor. Ese niño que cruza la pantalla es, además, el niño-actor popularizado por el cine, como ese perro que ladra es otro de los nuevos personajes del arte novísimo." Bulletin of Hispanic Studies, LIX (1982): 122.

[40]Según Rafael Osuna "Son esas figuras humanas las que Valle-Inclán elige para retratar noslas del cuerpo entero, pero otras dejan fuera del encuadre parte de su cuerpo, por ejemplo la muy significativa de Max Estrella. La razón es bien sencilla: tras esa visura del cuerpo humano en los ejemplos enumerados existía una interpretación casi grotesca, descarnada y caricaturesca, como acabamos de sugerir y luego veremos con mejores ejemplos. Sin embargo, el autor nos muestra de Max sólo la noble cara o el gesto altisonante; no interesa la mitad inferior inexpresiva de su cuerpo. Max no es el héroe visual de este ensayo fotográfico, sino su héroe dramático, que atrae sobre sí todo el patetísmo humano pero no la atención a lo gráfico circunstancial. "Corporalidad y cinematografía en Luces de Bohemia." Explicación de textos literarios, vol. 14, 2, 1985-1986: 47-61.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lugar a otro para darnos, por un lado, el drama individual, y por otro, el de la sociedad en torno. Al contemplar la fusionada dicotomía, contemplamos el arte del montaje. Otra toma típicamente cinematográfica es la que abre la escena X; el paseo de Max y don Latino. Es la vida de la ciudad apresada por una cámara ligera y movible que recuerda lo que años más tarde sería el *ciné-verité*,[41] aunque la escena a que nos referimos todavía demuestra rasgos típicos del cine antiguo. Toda la escena está apuntada estilísticamente con sintaxis cinematográfica: concisa la palabra como breve la imagen. Imágenes, la de ambos bohemios, encuadradas en un gran exterior, y luego las diferentes tomas que ofrecen imágenes antiteatrales en la misma escena: ceniza de un cigarrillo, patrulla, focos de un auto, farol de un sereno, sombra, rostro, sombra. Esas sombras se utilizan, como en la pantalla mágica, para fundir la escena y acompañarla, en oscura transición, con la siguiente. "La cotidianidad de estas imágenes es técnica de cine, que pretende redimir la pequeña realidad para situar el drama humano en su circunstancia. En ellas proyecta el autor su visión de la realidad."[42]

Los perros que cruzan la escena/pantalla también se originan en los recuerdos cinematográficos de Valle-Inclán

---

[41] Ibid. 123.

[42] Ibid. 123.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cuando dice: "Cruza la costanilla un perro golfo que corre en zigzag" (136). Es esa una triste y delicada imagen pues el perro demuestra ternura grotesca en la escena, justo en el momento cuando Max está expirando; lirismo y naturalismo se combinan en tomas fugaces que, sin embargo, perduran en nuestra memoria. Por ejemplo en Luces de bohemia utiliza no sólo un lenguaje cinematográfico sino que es puro cine por sus gestos, caras, manos, sus sombras, y por la importancia de las acotaciones. Valle-Inclán demuestra con ellas las calidades cinemáticas de la obra, pues hay que buscar contactos con el teatro de marionetas dentro del teatro mismo. Ese contexto cinematográfico en que escribía Valle-Inclán no es un caso aislado y, cabe recordar que Gabriele D'Annunzio, tan admirado por nuestro autor, escribió en 1913 el argumento de Cabiria, la famosísima película que aportó innovaciones al arte nuevo[43]. También debemos mencionar que Valle-Inclán pudo haber visto aquella serie de películas francesas que tantísimo éxito obtuvieron desde 1913. Luces de bohemia parece adaptarse perfectamente a las corrientes progresistas y protestatarias que sucedieron en la Rusia bolchevique, en América, y por supuesto en Europa, cuando el nuevo arte se enfrentaba a la propia burguesía que lo había inventado, comercializado y

---

[43]El texto d'annunziano se publicó en Cosmopolis, la revista de Gómez Carrillo en que también Valle-Inclán publicó unos poemas en el número de diciembre 1919/enero 1920.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

propagado. Esos años de 1912 a 1916 fueron críticos en el espíritu de Valle-Inclán, y consecuentemente en su evolución literaria.

La parodia es en Valle-Inclán el punto de partida para la creación de un universo disociado, en el cual los objetos cobran vida propia, autónoma y los seres pierden su aspecto humano para transformarse en representaciones "cosificadas". Esta disociación se da de diferentes modos,y en grados distintos; el resultado de la aparición del doble y la fragmentación. El deseo de descubrir secretos, desvelar enigmas o situaciones, se traduce en la mirada inquisidora del niño o el adulto, que trasladan a este sentido el goce sensual de lo táctil, despertándose así una extraña voluptuosidad en la posesión visual de seres y objetos.

Todo discurso de Valle-Inclán debe interpretarse como una búsqueda constante: trascender lo literario que involucra su época (para sobrevivirla). Valle figura, simboliza, expresa las pasiones: casi todos sus personajes quieren conocer personas extrañas, entrar en casas desconocidas e internarse en el drama ajeno. La explicación nunca aparece y de ahí que su obra invite a reflexionar, a reconstruir lo que ocurre en ella, partiendo de lo que él nos transmite hasta llegar a lo que no se sabe. Inherente a cada ser y a cada cosa existe una zona esotérica que contamina el macrotexto. Si el misterio

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

desaparece, desaparece el encanto de las cosas, así como la necesidad de Valle-Inclán de escribir sobre ellas.

Bajo un enfoque sociológico se refiere a la hostilidad de los objetos, a los personajes presos entre ellos y a la tendencia a reificar o cosificar seres, sensaciones y abstracciones. El narrador-personaje se sitúa entre los dos elementos, seres y objetos, e intenta, en una suerte de dialéctica, relacionarlos, asociarlos, fragmentarlos, disociarlos hasta culminar en la desgarrante escición del yo. Para el narrador, los objetos no sólo tienen vida, sino que pueden sobrevivir al hombre. Son espectadores, testigos de circunstancias en las que están directamente involucrados y por lo tanto encierran la clave del misterio de los seres que los poseen, al compartir su secreto. La alienación y disociación del ser producen una ruptura interior del personaje que alcanza un estado de ruptura exterior en la que él mismo se examina como si fuera una "mise en scene".

En el macrotexto valleinclaniano el personaje se desdobla en espectador y autoespectador en un proceso introspectivo. Como este último se separa de sí mismo para observarse y, a medida que las situaciones se suceden, tiene dos opciones: actuar (ilusión de libertad: la ilusión poética) o ser espontáneo (abrir la caja de Pandora y liberarse de fuerzas aniquiladoras: mal, caos, entropía, caída, vacío). Si se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

decide por lo último, será censurado por una sociedad, si trata de actuar su propio drama, se sabe íntimamente un hipócrita, pero debe tomar esta alternativa y prestarse al juego que le impone la sociedad. Hemos visto de qué manera se da la disyunción en la propia personalidad de Valle-Inclán, en la lucha íntima con el otro, que es el mundo al que se refiere. El tema del doble, especialmente visible en las grandes crisis sociales, no es privativo de Valle-Inclán; encontramos antecedentes en Antonio Machado, Joyce, Dostoievski, Wilde, Poe, Maupassant y otros. En la literatura rioplatense, dos grandes creadores, Cortázar y Borges se han incursionado en él.

Esa creación (el doble) comporta diferentes formas de tratamiento. Puede ser una división independiente y visible del yo (sombra, reflejo); el de figuras que se enfrentan entre sí como personas reales y físicas, de similitud externa poco común y cuyos senderos se cruzan; o el caso del yo que se yergue como aparición misteriosa; el doble representado por un espíritu o fuerza esotérica; el de la doble conciencia, es decir la representación en la misma persona de dos seres distintos; el doble como calco exacto (mismo nombre y parecido físico); finalmente el doble como producto de la paranoia. En el estado imaginario predomina la relación con la imagen del otro. En esta relación no existe todavía la individualidad

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

diferenciada, comprendida por el sujeto, por faltar un acceso al lenguaje. En uno de los primeros textos teóricos Le moit dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1978), Lacan explica que desde el punto de vista del sujeto, la fase del espejo señalaría un momento genético fundamental: la constitución del primer esbozo del yo. Esta fase está fundada en la relación que se da entre un cierto grado de tendencias, desconectadas, divididas, y una unidad con la cual el sujeto se identifica y se iguala. De esta sensibilidad hacia la propia imagen, surge la noción de alteridad, y en esta fase del espejo destaca otro aspecto importante, la fascinación, que es esencial a la constitución del sujeto, es decir el reconocimiento de su imagen a través del espejo. Lo imaginario, a su vez, aparece en la fase del espejo e implica la pre-existencia de lo simbólico. Esta función es definida por Lacan como trascendente, porque significa las limitaciones impuestas por la sociedad, las leyes y la religión. El narrador, en los textos de Valle-Inclán, trasciende la fase del espejo, la fragmentación de su yo, y en consecuencia las dicotomías quedan anuladas. En otras palabras, el dividido se ha vuelto individuo. La vida (suma de lo experimentado) es la fuerza transmisora que conecta todas las instancias del proceso textual, de la emisión a la recepción del mensaje.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En este último capítulo intentamos analizar los elementos que motivaron la producción valleinclaniana, procurando destacar el proceso evocador que toma la historia[44] y los recuerdos como un proceso creador que reflexiona sobre sí mismo y la creación. Esa preocupación y búsqueda del mecanismo creativo guardan parentesco con las propuestas del filósofo Carlos Vaz Ferreira, quien ha sido considerado el Sócrates de la filosofía uruguaya por su autonomía del pensamiento filosófico pues prescinde del antecedente histórico para crear una nueva manera de reflexionar sobre la realidad. Este método de filosofía "viva" trata de enfrentarse al conocimiento que parte de lo incognoscible y la complejidad del mundo real para llegar a la idea de proceso; su filosofía es un intento de acceder a la realidad compleja de un modo directo sin sistema, ni esquemas previos: "El verdadero pensamiento, el legítimo... consiste en pensar, directamente, de nuevo y siempre la realidad" (96). Su objetivo, al igual que el de Valle-Inclán, es el de replantear la realidad. Por ello Vaz Ferreira dice en su prólogo a Fermentario:

---

[44]Es decir la relación de la escritura y el poder, la institucionalización actual del fenómeno literario y el enraizamiento de la conciencia política. Sólo que esa descarada proclamación se maquilla con todas las argucias de una compleja *mise en abyme*. Hay que aclarar que la autoconsciencia de la historia, en el macrotexto vallenclanesco, quiere ser el contrapoder embarcado en una lucha por el poder interpretativo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> También: ahí iría, expresado en lo posible, el psiqueo antes de la cristalización: más amorfo, pero más plástico y vivo y fermental. Otra vez hay que repetir: "no en lugar, sino además". El pensamiento al cristalizar, puede ganar (claridad, justeza, cumplimiento, aplicación...) y puede perder (espontaneidad, sinceridad, vida e interés, fecundidad...); y muchas veces, al mismo tiempo gana y pierde".[45]

Estas consideraciones nos llevan a establecer el vínculo entre las ideas del filósofo y lo que Valle-Inclán nos demuestra, en su macrotexto, sobre ese mismo aspecto. En el camino literario, reinventa la literatura omitiendo "ismos", géneros o tendencias. Valle encuentra una base sobre la cual construir una literatura autorreflexiva, vuelta sobre sí misma, precisamente sobre la historia misma de la literatura y sobre su acto creativo, pues busca un espacio propio, desea derribar lo que Habermas denomina "institutionalized literature"[46]. Valle-Inclán entiende la historia como un mito que ofrece a la vez la posibilidad de un encadenamiento "objetivo" de los acontecimientos y de las causas y la posibilidad de un encadenamiento narrativo del discurso. Es

---

[45]Op. Cit., 6-7.

[46] En The Structural Transformation of the Public Sphere Habermas ejemplifica la estrategia textual valleinclanesca. Dice: The social-psychological criterion of a culture of consumers goes together with the sociological criterion of a destruction of the public sphere.[...] The full extent of the tendency toward the collapse of a literary public sphere, however, becomes evident in its entirety only when the broadening of the reading public to include almost all strata of the population is compared with the actual prevalence of book reading. Cambridge: MIT, (1989): 168.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ese carácter fabuloso, la energía mítica de un acontecimiento o de un relato, lo que parece perderse cada vez más.[47] En el macrotexto de Valle encontramos una renarrativización y reescritura, una búsqueda de un nuevo concepto de historia que parecería estar entre sus estrategias textuales y en sus objetivos. Estas formas de discurso están al servicio de una práctica específica de la representación ficcional que apunta hacia una renovación de la capacidad de comunicación entre arte narrativo y la vida.

Valle-Inclán parte de lo conocido para llegar a la idea del "proceso", del camino, más que del fin en sí mismo. La realidad, que es pensada y replanteada, desea mostrarla en su apecto más trágico.Es así como ataca la literatura, no sólo la mala literatura sino toda la literatura, conjunción de géneros que no encajaban con la estética de Valle-Inclán.

La idea del "proceso", como la denomina Vaz Ferreira, aparece ya en la etapa creadora de las Sonatas, etapa memorialista en la que se aprecia la marcada introspección de su discurso, la atención a los procesos mentales y la reflexión sobre el acto de la escritura. La anécdota pasa a segundo lugar; es una excusa de la que se vale para crear una ficción y hacer una afirmación acerca de la creación y del

---

[47] J. Baudrillard. Simulacres et simulation. Paris: Seuil, 1985,76.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

proceso de elaboración por el que se transforma la conciencia del individuo. La principal condición es que la creación sea personal, única y posea autenticidad; es una elaboración literaria que debe dar libertad al pensamiento del escritor. En esta poética de Ferreira la idea del "psiqueo", el pensamiento anterior a toda fórmula lógica, coincide con la libertad de Valle en su creación.

El proceso, como constante temática en su literatura, se manifiesta literal o metafóricamente a través de la rememoración, el sueño, y la creación. Estos temas le permiten a Valle-Inclán una aproximación a los estados interiores conscientes o inconscientes y se traduce en la aplicación sistemática de algunos rasgos de estilo tales como la narración en primera persona que facilita el estilo fragmentario y la desorganización de la realidad así como la preferencia de tiempos verbales de aspecto durativo. Dado el énfasis que Valle otorga al proceso, debe atender a los problemas del lenguaje como estrategias de su pensamiento: lo llevan a eliminar la arbitrariedad de la palabra en relación con la realidad; al desdoblamiento del narrador; conjuga atributos opuestos; permite la doble visión: pasado y presente, atracción y rechazo, materia y espíritu.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Este juego con el lenguaje es un aspecto destacable de la creación valleinclanesca[48], por la naturaleza autogenerativa o consciente de sus textos y de sus propias reglas, limitaciones y estructuras. La narración reflexiva procura desviarse del proyecto de representar un mundo imaginario y tiende a examinar sus propios mecanismos, como hace Valle-Inclán en sus obras. Más que referir una anécdota, la historia narra el acto propio de contarla y puede ser vista y estudiada como obra de teoría y crítica literaria. Estos fundamentos son aplicables a la obra de Valle-Inclán desde sus primeros textos, y como ya hemos observado, demuestra la coexistencia de una doble preocupación; la del proceso generador y la del evocador.

Hay en la narrativa de Valle, a nivel semántico, una evolución cuyo punto de madurez estética sería el equilibrio

---

[48]Valle-Inclán es un genio en el dominio del lenguaje, de donde extrae todo lo necesario para su recreación estética de un mundo complejo y nuevo. Ante la realidad plural intenta representar el idioma no debiera extrañar que Valle-Inclán, fiel a un conocimiento antidogmático, forzado al uso exclusivo de una sola lengua, optara por crear un nuevo idiolecto. Por ejemplo, en Tirano Banderas el escritor utiliza modismos americanos de todos los países, desde el lépero al modo gaucho; también hay numerosos galicismos léxicos y sintácticos, voces arcaicas, hablas de jerga y otras (lo mismo hace en Luces de Bohemia). En su macrotexto, Valle-Inclán quiere ofrecernos la lengua de todos, la que proclama el ideal de una comunicación universal, acorde con su ideología de solidaridad. Un idiolecto que es al mismo tiempo un asombroso sincretismo y proporciona toda una interpretación estética y filosófica de la realidad.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

entre lo evocado y el acto evocador. Es ahí donde el discurso se vuelve sobre sí mismo y reflexiona sobre su propia producción. En Proust, el análisis del fluir de la conciencia tiene por origen un acuerdo con el mundo, recreado a nivel de la memoria, mientras que en nuestro autor surge de una ruptura que le permite las digresiones sobre el acto mismo de evocar y crear. Es particularmente significativo que en Luces de bohemia la ausencia de visión, por parte del personaje, fuera un símbolo de otra realidad; esta manera de aprenderla, a la que se llama tragedia, no puede ser vista por el narrador sin las imágenes visuales.

Antes de proseguir con nuestro análisis, consideramos importante marcar la distinción entre memoria y recuerdos ya que el autor enfatiza el valor de éstos y minimiza el de aquella. Esta es una capacidad para retener los recuerdos y sensaciones pasadas y es variable en cada individuo. Los recuerdos parecen ser independientes de quienes los evocan y de ahí su autonomía y personalización. Valle-Inclán se interesa por ellos, porque quiere entrar en su vida, mientras que la memoria sólo importa en cuanto forma parte del proceso evocador y pocas veces la menciona. Los recuerdos, que acuden a su memoria y lo envuelven, por el propio animismo del que están dotados, se cruzan en su mente como criaturas rebeldes y multiformes, escapando de la medida del tiempo. Después de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

contarnos sobre Bradomín, por ejemplo, insiste en revolver los recuerdos y éstos logran enfrentar a las personas que coexisten en él: las contemporáneas y las de otros tiempos. Este reiterado recurso de rupturas de estilo, que retrotraen a una actitud notoriamente irónica del hablante, le permite un mudo diálogo con el pasado y con los contenidos de su nostalgia, que aparece modificado por éste que es ahora.

En el macrotexto de Valle-Inclán los recuerdos se funden, se entrelazan, se confunden, formando una trama sutil que sólo su evocación ha podido tejer. Cada recuerdo encierra a su vez al otro, rememorando dentro de cada uno otra etapa que no coincide con el tiempo cronológico. Este recurso lleva a plantearnos la posibilidad de caracterizar al texto como una particular metaficción. Patricia Waugh la define como "an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively naive style of writing" (2). Aplicamos el término particular ya que en este caso el narrador no se refiere al acto creador, pero sí al evocador, del cual es en extremo consciente, comportando además la característica de este tipo de ficción. En tal estrategia textual, el narrador se divide en la evocación y el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

desdoblamiento del yo en un "socio"[49]; a través de la pugna entre ellos surge la autorreflexión sobre el acto de escribir. La vaguedad temporal existe a pesar de los referentes temporales. El tiempo se diluye y se funde en sus recuerdos [50]. A medida que se producen los sucesos, aparece el proceso de elaboración de la propia literatura y la realidad se convierte en producción artística.

Aún más destacado que los personajes de otras narraciones, es el motor generador de la corriente de su pensamiento. El narrador evoca, analiza su proceso rememorador, pero abruptamente se interrumpe por un suceso impuesto que nos conduce al nivel metanarrativo. El proceso textual es auto-generativo, consciente, desgarradoramente

---

[49]Al descubrir que su socio es el mundo y luego de conciliarse con esa otra parte de su yo, el narrador va a referirse metafóricamente a su creación, a su lenguaje, y así el discurso se inunda del recuerdo.

[50]Podemos decir que son lo que Joyce denominó *epifanías*, revelaciones o manifestaciones de algo trascendente a partir de un hecho cotidiano, a simple vista banal. Por epifanía Joyce entendía una súbita manifestación espiritual, ya fuese en la vulgaridad de la alocución o del gesto, ya fuese en una faz memorable del mismo espíritu. Tales epifanías, bajo otras denominaciones como las de "instante", "impresión", "momento", "reminiscencia", etc., constituyen una de las constantes estéticas que relacionan más íntimamente a Joyce y Valle-Inclán. En La Lámpara maravillosa dice: "cuando se rompen las normas del tiempo, el instante más pequeño se rasga como un vientre preñado de eternidad" (785). "El poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión cargada de significados, porque en cada día, en cada hora, en el más ligero momento se perpetúa una alusión eterna" (786-787).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

reflexivo y al mismo tiempo catártico. La primera parte se concentra en la evocación y reflexiona sobre ella, mientras que la segunda es ejemplo del nivel metanarrativo, por su condición de discurso reflexivo. Por ello es fácil comprender que la ironía no es, en el macrotexto de Valle-Inclán, sólo un instrumento de desublimación -que el narrador maneja con soberanía- sino más radicalmente una actitud de defensa ante una realidad agresiva, mejor dicho, un modo de defensa, comunicación y, desde luego, conocimiento.

2.3 Técnica estructuradora: El esperpento

Es importante notar cómo Valle-Inclán utiliza en su macrotexto la técnica cubista (secuencia consecutiva de frases nominales), que describe efectos producidos en varios de los sentidos cuyo efecto se resume semióticamente. Debemos destacar la explícita adscripción del autor a la técnica cubista caracterizada por su expresiva economía verbal. El teatro de Valle-Inclán se relaciona con otras fórmulas estéticas que él mismo va a cuestionar. Se podría decir que su teatro ofrece características del teatro expresionista, pero, desde nuestro punto de vista, quizá sean sólo características superficiales. Y ello, porque el expresionismo es una voz que nace de la ruptura con un lenguaje estético que es el viejo lenguaje renacentista. El autor expresionista, el pintor, o el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

autor en el caso del teatro, es siempre alguien que intenta producir una imagen desde el interior hacia el exterior. En el caso del expresionismo no se observa la realidad desde fuera, sino desde dentro, y por lo tanto se deforma; no son las imágenes cóncavas o convexas del esperpento las que definen el expresionismo. Esa fórmula no es sino una pervivencia distorsionada del realismo. Por otra parte, no debemos olvidar que el expresionismo siempre intenta expresar un mundo interior, por sus conexiones con la realidad lo deforman y nos ofrece una imagen de la realidad transformada por el mundo interior. Observar una deformidad, como en el caso del esperpento, no es necesariamente una actitud expresionista, sino un lenguaje dramático, poético, narrativo, que pone directamente en duda algunas de las tendencias literarias del siglo XIX. Se podría decir que el esperpento valleinclanesco es el proceso de descomposición de una estructura, de la idea de un orden, de la textualidad como ordenación de la imagen artística; al manipular esa tradición, Valle la transforma, la ataca, la cambia, la parodia, pero no encontramos en su macrotexto la forma interna convulsionada, que es propia de la imagen expresionista. Su textualidad refleja el deseo de Valle-Inclán de captar el mayor número de ángulos o perspectivas de la realidad de un modo simultáneo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El autor expresa esto con gran claridad en La media noche, donde pretende ofrecer una visión astral de la Primera Guerra Mundial:

> Todos los relatos están limitados por la posición geométrica del narrador. Pero aquel que pudiese ser a la vez en diversos lugares, como los teósofos dicen de algunos, y las gentes novelescas de Cagliostro, que, desterrado de París, salió a la misma hora por todas las partes de la ciudad, de cierto tendría de la guerra una visión, una emoción y una concepción en todo distinta de la que puede tener el mísero testigo, sujeto a las leyes geométricas de la materia corporal y mortal...
> Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella. (101-2)

Esta es una descripción exacta de la perspectiva esperpéntica y de su propósito: una visión de la realidad desde múltiples puntos de vista a la misma vez, para evitar que el narrador se vea sometido a las leyes del tiempo y del espacio. La suma de las perspectivas daría una percepción total y objetiva de la realidad observada[51]: esta visión corresponde a la cubista. Así, esta técnica de extrañamiento y distanciamiento (tan popularizada por Luigi Pirandello especialmente con Sei personaggi in cerca di autore, 1921) impide la simpatía

---

[51] Puesto que la sociedad burguesa y oficial es, desde la perspectiva de Valle-Inclán, un mundo distanciado y extraño al que no le ve sentido, es claro que ha de percibirlo como absurdo, como un mundo en el que no coinciden, sino que divergen, lo que es y lo que aparenta ser o se cree ser, como un mundo dominado por la contradicción entre la exterioridad y la interioridad, entre la tragedia y la farsa, entre lo falso y lo auténtico.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

emocional con los personajes y la trama de la obra. El concepto de "extrañamiento" sugerido por los formalistas rusos parece ser el punto de partida del pensamiento bajtiniano[52] aunque Bajtín tan sólo toma de ellos una idea muy general de este concepto. Bajtín opina que el enunciado, en un texto novelesco, modifica el sentido de su relación con el objeto; su expresión, su estilo, por el hecho de haberse cruzado con otros enunciados dichos a propósito del mismo objeto, es decir, por el hecho de haber contraído relaciones dialógicas con los enunciados de otros, varían considerablemente.

2.4 Extrañamiento y dialogización

Según la teoría de Bajtín, la palabra aparece siempre separada de su objeto por el velo de las palabras de los otros dichas a propósito del mismo objeto. La palabra se individualiza estilísticamente y se forma precisamente en la interacción con su medio ideológico:

> Cualquier palabra concreta encuentra el objeto al que quiere echar una luz ya discutido, evaluado, cubierto de una especie de broma o, al contrario, alumbrado por la luz de palabras ajenas. El objeto aparece como penetrado de ideas generales, puntos de vista, apreciaciones ajenas, de acentos de

---

[52] Como se sabe, los formalistas decían, a propósito de los tropos, que la finalidad de éstos consiste en la búsqueda de una visión nueva de la palabra cuya frescura primera está opacada por el uso, por las opiniones ajenas; la palabra poética quiere tomar cierta distancia frente a su objeto, darle un nuevo enfoque, para que aparezca como si fuera visto por primera vez.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> otros. La palabra dirigida hacia su objeto entra en ese medio dialógicamente agitado y tenso de palabras, valores y acentos de otros, se funde con uno de ellos, rechaza otros, se cruza con terceros; todo lo cual contribuye a constituir la palabra, a complicar su expresión, influye en su apariencia estilística[53]

El macrotexto valleinclanesco está permeado de estrañamiento y dialogización ,por ejemplo, el prólogo a Los cuernos de don Friolera incluye una representación de guiñol que tiene lugar en el corral de una posada, organizada por un coro de feriantes. Al final del espectáculo se revela el título de la obra: "La Trigedia de los Cuernos de don Friolera". El esperpento ha quedado así parodiado y ridiculizado en su prólogo, constituyendo un caso único de crítica satírica en la literatura. No sólo encontramos teatro dentro del teatro, sino parodia e ironia. En ninguna otra obra aparecen tan expresados los presupuestos de extrañamiento y deformación que son el denominador común del género, aunque fuera Luces de bohemia donde Valle-Inclán empezara a formularlos. Los cuernos de don Friolera es el esperpento de mayor complejidad formal y, en definitiva, el que más ahonda y justifica aquellos presupuestos.

---

[53] Estética de la cración verbal. Buenos Aires: Siglo XXI, 1979, 256.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Es innecesario repetir a Cardona, Zahareas, Aznar, Lima..., y un largo etcétera sobre la relación de la obra con aspectos tales como lo grotesco, el absurdo, la enajenación, la sátira o lo guiñolesco. Mientras los autores del género chico buscaban sólo el efecto cómico, la risa fácil, Valle-Inclán, lleva su voluntad de deformación a un estado tal que no deja aspecto alguno sin someterlo a esa técnica de desajuste; intenta configurar un mundo extraño, mezcla de regocijo y de estremecimiento, casi una mueca, como la de los fantoches de sus obras. La búsqueda de una nueva definición del individuo y de un "reencuentro" con la vida coloca al esperpento muy por encima, estéticamente, de esa literatura popular y de sainete, llena de gracia y picardía, pero limitada en sus efectos, en su visión del mundo y en su simplicidad formal. En cambio, la unidad de los esperpentos, en el macrotexto valleinclaniano, queda patente mediante la intertextualidad[54], la sátira del dolor y el choque entre la grandilocuencia de las palabras y la mísera identidad del

---

[54] El macrotexto valleinclanesco muestra la marca de su gran erudición con el empleo abundante de citas y referencias a otros textos y objetos de arte. La novedad del empleo de este procedimiento reside en la inserción del mismo dentro de la nueva conciencia de la relatividad histórica, que le otorga un sentido diferente al añadir nuevos puntos de vista que interrogan las opiniones de los personajes e impiden que las mismas se sedimenten y conviertan en verdades definitivas. Ese procedimiento referencial permite, a través de un juego de acercamiento y alejamiento, establecer relaciones y revela una visión más global de la cultura y permite, además, señalar ciertas carencias literarias.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

personaje que las pronuncia, intensificada por su traramiento paródico[55]. Teatro, novela y poesía son combinados y mezclados con gran audacia por Valle-Inclán. No nos referimos a esas tres variedades como géneros literarios, sino como tipos discursivos, independientemente de su genérico. El enunciado lírico en el macrotexto sólo depende de una situación inherente cuyas circunstancias determinantes se limitan al hecho, y a la forma, de emitir ese enunciado. La atención del lenguaje poético sobre sí mismo, tal como la describe Roman Jakobson[56], por ejemplo, es el modo en que se impone al lector esa situación implícita en el enunciado excluyendo cualquier otra, tanto la suya como lector como la del escritor. No es que éstas dejen de funcionar, lo que ocurre es que se trata de una mención que hace el lector mismo: éste al leer el enunciado actualiza su situación apropiándosela. De ahí que la lírica carezca de pasado. Como decía Antonio Machado, se trata de una "palabra en el tiempo", es decir, que es eterna porque

---

[55] La parodia opera en diversos planos, el situacional, por ejemplo, se apoya siempre en el juego lingüístico. Toda la primera escena de Las galas del difunto nos ofrece un claro ejemplo de esa estrategia cuando remeda aquella en que don Juan enamora a sus incautas mujeres. Juanito Ventolera no es valiente "¡Un cabrón!", se jacta él mismo; no es noble ni rico, pero es un soldado de "Cubita libre", y con sus medallas -"Sufrimientos por la Patria", del "Mérito", de "Doña Virtudes" (966-967) -intenta captarse el afecto de la dama.

[56] "Closing Statement: Linguistics and Poetics". Thomas Sebeok, ed. Style in Language. Cambridge: M.I.T. Press, 1960.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sólo existe en el tiempo de dos situaciones, la real del lector y la ficticia implícita en el enunciado de la persona lírica, siempre actuales al no existir más que en el acto mismo de la recitación. De ahí también que, como ocurre con el teatro, la lírica se pueda y se acostumbre a leer una y otra vez, renovándose en cada recitación. En última instancia esos tipos discursivos lo que ofrecen al lector no es la descripción de un estado de cosas, el significado del enunciado mismo, sino, mediante él, la posibilidad de hacer suya la situación enunciativa. Si el poeta, en el macrotexto valleinclanesco, hace hablar al lector consigo o ante sí mismo, el narrador, en cambio, hace hablar a un tercero con el lector. El sentido de una novela no es el significado por sus enunciados independientemente de la situación en que se reciban; su sentido es, más bien, el de la impertenencia de la situación real de lectura. Se trata de un fenómeno pragmático en el que el significado de los enunciados carece de valor independiente de las circunstancias de lectura exteriores a ellos, y no de un fenómeno semántico limitado al valor lingüístico de los enunciados. Este tipo de *sentido de la impertenencia* es precisamente el de la ironía[57]. Tirano

[57] La caracterización de la actitud fundamental de la novela como irónica tiene precedentes en José Ortega y Gasset, Meditaciones del Quijote. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1914 y en Lukács, Georg, The Theory of the Novel. Anna Bostock, trad. Cambridge: M.I.T. Press, 1920. Debemos aclarar que la ironía valleinclaniana es, sobre todo, la del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Banderas, por ejemplo, por su inestable perspectivismo se puede decir que es un tipo de discurso entre teatral y narrativo. Esos géneros secundarios de la comunicación discursiva suelen representar diferentes formas de la comunicación discursiva primaria[58] en la novela. De los varios aspectos en que se manifiesta esa simultaneidad genérica señalaremos el del lenguaje, que no pertenece en exclusiva a ningún dialecto hispánico, sino a todos ellos, con lo que el género novelesco, en este caso, adquiere un carácter híbrido

---

novelista al mencionarle irónicamente al lector cierta situación narrativa; es decir, al presentársela como real al mismo tiempo que le indica que no lo es.

[58] En La estética de la comunicación verbal de M. Bajtín (1979) encontramos la siguiente diferencia entre los géneros. Los géneros discursivos secundarios son las novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, géneros periódicticos, etc. y los primarios son son ciertos tipos del diálogo oral: diálogos de salón, íntimos, de círculo, cotidianos y familiares, sociopolíticos, filosóficos, etc.).
Cualquier extensión literaria por cuenta de diferentes estratos extraliterarios está relacionada inevitablemente con la penetración, en todos los géneros, de la lengua literaria; los géneros de conversación,los literarios, los científicos, los periodísticos,etc., son nuevos procedimientos genéricos que estructuran una totalidad discursiva (sobre estos presupuestos crea Valle-Inclán su macrotexto) para tomar en cuenta al oyente o participante, todo lo cual lleva a una mayor o menor restructuración y renovación de los géneros discursivos en los que se realizan los estratos. En su mayoría, éstos son diferentes tipos de géneros dialógico-coloquiales; de ahí resulta una dialogización, de los géneros secundarios, una debilitación de su composición monológica, una nueva percepción del oyente como participante. La transición de un estilo de un género a otro no sólo cambia la entonación del estilo en las condiciones de un género que no le es propio, sino que destruye o renueva el género mismo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de gran vitalidad; su sincretismo histórico, geográfico, cultural, actúa como signo ideológico; su inestable perspectivismo y, su tan conocida esperpentización, está basada, fundamentalmente, en ese paralelismo de voces inconfundibles que llamamos parodia. Todos estos rasgos tienen en común la necesidad de destruir la ortodoxia narrativa, ponen en movimiento, agitan, desestabilizan el equilibrio cronológico-textual de la novela como género y de ahí el *esperpento*.

Por su antitético carácter lúdico/monstruoso, por la contradicción que crea entre idealización clásica y deformación del mundo, y por la enajenación y el distanciamiento que Valle-Inclán produce en el espectador y que retrata en los personajes, lo grotesco-esperpéntico produce estilísticamente un sujeto y un mundo desencializados. Pues para Valle-Inclán ha de ser la ironía la tonalidad estilística que debe permear toda obra literaria, cuando menos todo esperpento. Esta reflexión es muy próxima a la de Flaubert: saber lo mismo que nuestros personajes de ficción, sentir con la misma fuerza sus pasiones, sólo puede darnos una visión parcial de la realidad, reduccionista, endeble[59]; la

---

[59] Según Flaubert [...] "il ne peut jamais s'identifier completement a aucun de ses personnages, est sans doute le fondement pratique de la vigilance extreme avec laquelle il controle la distance inhhérente a la situation de narrateur. Le souci d'éviter la *confusion des personnes* a laquelle

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ironía, por el contrario, nos sitúa muy por encima de esos seres, y al distanciarnos de ellos nos da una perspectiva mucho más rica y matizada que la que desde el punto de vista restringido de un personaje, hubiéramos estado en condiciones de captar. De manera que podemos destacar tres rasgos muy claros en la actitud de ese observador irónico, que se distancia de la acción y a la vez la intelectualiza: su superioridad (la imagen de alguien que ve las cosas "desde lo alto" ha sido siempre la más emblemática de la ironía), su libertad de opinión, que no se constriñe a ninguna simpatía especial por sus criaturas, y, finalmente, su voluntad de diversión, tanto para él como para los futuros destinatarios de su obra. Goethe, gran ironista, dijo que la ironía eleva al hombre por encima de la felicidad y la desgracia, por encima del bien y del mal, por encima de la vida y de la muerte. No es otro el propósito de Valle-Inclán, y no es de extrañar que el modelo de autor que resulta de esa serie de apreciaciones sea un personaje muy refinado, ("un intelectual, un filósofo"(995), dice don Estrafalario del Diablo[60]) y, casi

---

succombent si souvent les romanciers (lorsqu'ils placent leurs pensées dans l'esprit des personnages), et de maintenir une distance jusque dans l'identification décisoire de la compréhension véritable." Pierre Bordieu. Les regles de l'art. Paris: Seuil, 1992: 58.

[60] Don Manolito dice: "El Diablo de usted es demasiado universitario" y Don Estrafalario le responde: "Fue estudiante en Maguncia e inventó allí el arte funesto de la imprenta" (997).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

podría decirse que, en consecuencia, profundamente nihilista; recordemos lo que don Estrafalario dice que haría si viera ahorcarse a un pecador: "Preguntarle por qué no lo había hecho antes"(995). Además de su cinismo la réplica demuestra la absoluta indiferencia y la mofa escéptica con que el artista debe contemplar lo que le rodea para llevarlo a su obra. Esa impasibilidad, que sólo puede ofrecer la ironía, es la que permite que Valle presente una visión, para quien sepa comprenderla, más objetiva y ecuánime de la realidad. La ironía, por tanto, será lo que nos haga ver el mundo "con la perspectiva de la otra ribera"(995), contar la realidad con el punto de vista de una broma superior.

La ironía de Valle-Inclán denigra las manifestaciones literarias jactanciosas y por ello don Estrafalario dice "Esas coplas de toreros, asesinos y ladrones son periodismo ramplón"(996), pero renueva sus elogios al sentido malicioso, ingenuo y popular: "La crueldad sespiriana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales" (996). Por eso es significativo que en el epílogo de Los cuernos de don Friolera, con brevedad y sin contenido ideológico como en el prólogo, nos ofrezca la forma en que no se debe relatar una historia, pero no menos relevante es que aparezcan sobre una pared varios carteles de funciones de Echegaray y Sellés, todas ellas truculentas y melodramáticas,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

y que un perro orine sobre ellos. También asistimos de inmediato al recitado de un romance de ciego cuyo estilo es, obviamente, hiperbólico ("y echando chispas los ojos,/ vesubios de sangre humana", "propia pantera de Arabia" (1043-44), etc.).

Es necesario ofrecer una serie de vías de aproximación al esperpento que favorezca su interpretación a la luz de la ironía. Si Valle-Inclán propone, por boca de don Estrafalario, una obra que haga de la distancia su principal finalidad, debemos ver qué elementos desfamiliarizadores del texto aumentan la validación estética de la modalidad irónica. La ironía no sólo determina en grado considerable la belleza formal de las obras en cuestión, sino, sobre todo, sus figuraciones que poseen una cualidad fundamental, cuyo efecto sobre la estética del texto es decisivo. A tal propósito debemos mencionar el pasaje de Victor Sklovsky:

> The technique of art is to make objects "unfamiliar", to make forms difficult, to increase the difficulty and lenght of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. *Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important.*[61]

El arte de Valle-Inclán sintetiza dos cualidades: capacidad de invención y conocimiento profundo de la época, su técnica crea imágenes a modo de ilustración para reflejar la realidad

---

[61] "Art as Technique" en David Lodge (ed.), Modern Criticism and Theory. London: Longman, 1972: 20.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

socio-política de España. Valle pone la sátira al servicio de la ideología. Sus supuestos teóricos: los personajes grotescos, la realidad vista desde arriba, los ambientes y situaciones degradados, mediante un profundo sentido paródico y fuerte crítica y sátira social, se pueden relacionar con el extrañamiento del formalismo ruso. El esperpento, el extrañamiento y la caricaturización de la realidad están estrechamente vinculados. Dichas técnicas presentan un mundo ambivalente en el que las jerarquías habituales se invierten.

Un método para el análisis de ciertas formulaciones irónicas debe comenzar por el discurso, una de las esferas más apropiadas para la ironía. Podemos agrupar la estrategia irónica valleinclanesca de la siguiente forma:

Automatismo: repetición de ciertas expresiones ("¡Friolera!"; de poca monta;" "¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!"(999) Escenas Undécima y última.

Caracterización de personajes: la elección de los distintos registros obedece a un calculado esquema del autor de acuerdo con el nivel cultural y social del personaje ("Las daba un baño;" "Tengo leído alguna cosa de ese General," p.131).

Lenguaje hiperbólico: es el utilizado más frecuentemente por los personajes: "¡Vas a morir!" ((98); "¡Gotean sangre mis manos!" (164). Del choque de ese registro pomposo y excesivo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

con un nivel coloquial nace la ironía y por ello el discurso llama la atención.

Exceso de énfasis: Son expresiones que el lector/espectador deduce de inmediato, que no pueden ser completamente sinceras y poseen un efecto negativo. "¡Naturaca!"; "El Rey es un símbolo, una representación de todas las glorias del Ejército" (136). Se podría decir que en el esperpento de Valle-Inclán el signo de admiración equivale a un marcador irónico.

Confluencia de distintos registros en el habla: El conflicto entre diversos niveles de lenguaje elimina la verosimilitud de la acción y permite así, el distanciamiento. Escenas como las que protagonizan Pachequín y Loreta ofrecen un registro lírico y retórico que son imposibles de centrar verbalmente como: "¡Vida mía, me entra un escalofrío de pensar que te pinchen la vena!"(157); "¡Pelones! ¡Villa de cabrones!"(1038); "Respete usted el honor privado de nuestra gloriosa oficialidad"(1032); todas estas expresiones siguen el único fin de preservar el texto de cualquier atribución de sentido que se quiera crédula, o confiada en lo literal. Los diversos estilos se dan en un solo enunciado; Curro Cadenas habla de sobornos en las altas esferas como de "la parranda de los guarismos"(1017); ese es sólo uno de los tantos ejemplos que enlaza lo vulgar con la expresión culta; el resultado es la escritura esperpéntica.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Expresiones de doble sentido: Valle-Inclán no podía prescindir de los recursos más clásicos de la conversación, como la reticencia. Un ejemplo de ello puede ser el magnífico diálogo entre Curro y Doña Calixta, en que todo se dice a medias, sobre todo en lo que se refiere a la maliciosa alusión de los militares a "la Guerra de los Treinta Años" (137), que adivinamos es la de la juventud, y no aquella del siglo XVII. Tampoco falta la reductio ad absurdum: Loreta le dice a Pachequín: "¡Yo soy alicantino!" (152), y, obviamente, hay también juegos de palabras, como en esa intervención inicial del Teniente (77-78). Como podemos apreciar Los cuernos de don Friolera es una obra de gran riqueza lingüística pues, aun prescindiendo de su dramaturgia, despliega ironías verbales muy sui generis.

Las acciones. Una intencionalidad degradante y ridiculizadora domina en los ámbitos de las acciones y en el movimiento escénico de los personajes reducidos a simples títeres, que obran y se mueven con la rigidez mecánica de los autómatas. Lo guiñolesco, que es por sí mismo cómico, no sería a la vez irónico si no representara un conflicto significativo abierto respecto de la supuesta seriedad que cabe atribuir a los hechos. Los muñecos del Compadre Fidel se agitaban con un "rabioso tableteo"(994) y "aspando los brazos"(993), al igual que los personajes humanos también corren y caen con una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

entidad únicamente material de una "cosa". La gestualidad del personaje demuestra que sus acciones nos obligan a mirarlos con distancia, y a no sufrir por o con ellos. Los grotescos son a veces identificados por el mismo Valle-Inclán: "El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches" (97). El autor nos está mostrando constantemente ese mecanismo que se instala en lo natural, en lo que debería ser vivo; un mecanismo que los reduce a su ser meramente físico, a veces de forma indiscutiblemente esperpéntica; un ejemplo de ello es el ojo de cristal del Teniente Rovirosa. Aquí resulta inevitable volver a pensar en Bergson (1975) quien afirma que un alma permanentemente sensible no comprendería en absoluto el fenómeno de la risa, y para producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. La risa se presenta como un fenómeno que habla a la inteligencia pura, y oculta siempre una cierta complicidad con otros sujetos, reales o imaginarios. Lo cómico posee, por tanto, una dimensión social incuestionable. Toda la explicación de Henri Bergson se basa en la idea de que la risa es un gesto social, que castiga lo que puede entenderse como una excentricidad; siendo así, lo cómico perseguirá en el fondo un fin útil de perfeccionamiento general. Bergson sutiliza y agrega al concepto un componente estético, porque lo cómico se propone

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en el preciso momento en que la sociedad y la persona, libres de preocupación, comienzan a tratarse como obras de arte.

Las situaciones dramáticas, que mediante la ironía se desmienten y contrapesan unas a otras. Tenemos por un lado, a don Friolera, que tanto clama por su honor, pero en realidad es un corrupto, puesto que recibe dinero y regalos de Curro Cadenas a cambio de ignorar el problema del contrabando. Que la corrupción y la escasa integridad son la regla general en la milicia queda claro, al darnos noticia Curro, de los sobornos por un alto importe aceptados en las altas esferas militares, así como en las palabras del Teniente Rovirosa, que reconoce que "Ultramar ha sido negocio para los altos mandos y los sargentos de oficinas" (133). La verdadera ironía trágica de la obra se destaca al intentar dar castigo a la adúltera y su amante, a quien quita la vida el fantoche, el antihéroe, puesto que revela lo equivocado de ese ridículo sentido del honor; es el colmo de los despropósitos. Valle-Inclán no pierde ocasión para retratar esa sociedad hipócrita y llena de dobleces, anclada en las convenciones y la estrechez de miras.

Las alusiones intertextuales. En las anteriores hemos visto las diferentes estrategias irónicas, en las que Valle pone de manifiesto contradicciones entre el texto y la realidad que conocemos, o bien entre unas partes del textos y otras. La

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

última vía irónica, cuya base de interpretación es el conocimiento que el lector tiene de la tradición literaria, está representada por la relación del texto con otros; su modo de operar es la parodia. Obviamente esa estrategia intertextual tiene por objetivo desmerecer ciertas obras como lo hace Valle-Inclán con aquellos autores como Calderón y Echegaray, por ejemplo, blancos de su ironía por el tratamiento enfático y moralizante tema del honor. Don Friolera llega a aludir concretamente a unos versos de El alcalde de Zalamea: "Tu padre, el que te dio el ser, no tiene honra, monina. ¡La prenda más estimada, más que la hacienda, más que la vida!" (138). En la obra de Calderón[62] decía Pedro Crespo: "Al Rey, la hacienda y la vida/ se ha de dar, pero el honor/ es patrimonio del alma/ y el alma sólo es de Dios". Claro que las citas eran coherentes con la dignidad de los personajes calderonianos, pero en el contexto valleinclanesco se revelan como lenguaje falso y ridículo.

En cuanto a Echegaray, la obra funciona con más clichés y de forma implícita, pero en algunas ocasiones el esfuerzo paródico menciona la procedencia de las alusiones, como ese sarcástico "¡El mundo me la da, pues yo la tomo, como dice el eminente Echegaray!" que repite una escena de El gran

---

[62] Obras completas, tomoI, Madrid: Aguilar, 1966, 549.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

galeoto.[63] Podemos citar una lista extensa de ejemplos de intertextualidad (Hamlet, Don Juan Tenorio, El infierno, etc.) pero lo importante es subrayar la ironía como tonalidad fundamental en el macrotexto valleinclanesco.

Los textos de Valle-Inclán presentan unos presupuestos estéticos que son trasladados con toda coherencia al terreno de la práctica; la obra, a través de la esperpéntica historia de don Friolera, propone en última instancia una lectura ideológica que ofrezca otro paradigma para la revaluación de las articulaciones y mediaciones de la sociedad, de las experiencias colectivas y de la opinion social, como maneras de redinamizar la dimensión cultural y lo popular. Valle denuncia la hipocresía de la sociedad española, de ambiciones mezquinas, campo abandonado para todo tipo de corrupciones. Esa España es la que exige determinadas conductas y la que, en un caso de adulterio, da a escoger entre el escarnio para toda la vida o bien la solución de matar a la "pecadora" y, si es posible, a su amante. Pero Valle subraya que sólo cabe responsabilizar a ese entorno social de honorable apariencia y fondo degradado.

Valle-Inclán, al igual que Kierkegaard, plantea una interrogación no con interés de obtener una respuesta, sino para desmantelar con sus preguntas las apariencias y dejar en

---

[63] New York: Las Americas, 1964.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

su lugar solamente un vacío. Don Ramón consigue exactamente eso al relativizar las acciones de sus personajes por el contraste con el marco en que son inseridos. En sus textos el honor y el deshonor, la honra y la corrupción, son valores que coexisten, yuxtapuestos en un más que precario equilibrio, y que no invitan sino a distanciarnos de los hechos y a hacer burla de ellos. Los indicios de la lectura del proyecto irónico están aquí en la victimización de personajes y el retraimiento selectivo de esperpentización. La víctima es el depositario del poder (la prensa, la política, las relaciones internacionales). Se critica la tiranía, el estado español, la comunidad internacional. Los personajes empáticos son aquellos que reconocen esta opresión y la combaten con sus actos o sus sacrificios.

En Tirano Banderas, por ejemplo, la intervención de la ironía altera los fundamentos esenciales de la prosa y acerca la novela al texto poético, difuminando los límites. El esperpento elude la expresión prefabricada por la tradición literaria. En el intento de cambiar la percepción de la ilusión mimética, el narrador del esperpento favorece la distorsión de imágenes a través de una serie de recursos: la cosificación o animalización, la selección de elementos inadecuados, los procedimientos metonímicos, la exageración y la hipérbole, los apodos y epítetos irónicos. Además de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

recurrir a estrategias antes inexploradas, este esfuerzo retórico abole la postura cómoda del lector tradicional que se ve obligado a renunciar a la pasividad y es manipulado por el narrador en una dirección particular.

El narrador se ocupa de deformar todos los parámetros miméticos tradicionales: el tiempo y el espacio a través de la fragmentación de la anécdota misma a través de la metaficción, la parodia y la intertextualidad. El contraste, elemento constituyente de todas estas estrategias, amortigua la sensiblería a través de la ironía por inadecuación y la yuxtaposición de códigos e imágenes. El contraste, que funciona en Tirano Banderas en la forma tradicional de oposiciones de personajes y de ideologías, tiene un rol protagónico en dicha novela. La misma estrategia textual se utiliza en Luces de bohemia donde se observa una tensión dinámica entre lo patético y lo grotesco. Pero entre esta última obra y Los cuerno de don Friolera hay una diferencia de tono muy evidente puesto que aquí el autor se burla de la angustia del protagonista mediante la tragedia de fantoches. Pero el desajuste entre los modelos heroicos y los personajes de Las galas del difunto es completamente distinto del papel trágico de Max Estrella y el de don Friolera. En el caso de Juanito Ventolera la crítica ofrece rasgos donjuanescos del personaje y alusiones muy concretas al Don Juan Tenorio de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Zorrilla[64]. Sin embargo, el donjuanismo de Juanito es una "reacción espontánea ante una sociedad que le trata como a un "paria". De este modo queda eliminado un elemento importante de los "esperpentos" anteriores: el dualismo entre el papel imaginado y la realidad objetiva."[65]

Valle-Inclán no renuncia, sin embargo, a entregar su proyecto a la ambigüedad. La gran diferencia con novelistas anteriores estriba en el engaño de sus estrategias, su complacencia maliciosa en la proyección de contradicciones. El narrador selecciona luces, vestuario, gestos, elementos que funcionan como contraste dramático. En la relectura se descubren indicios esporádicos que funcionan en aras de una intencionalidad autorial.

El macrotexto valleinclanesco comprueba que la ironía es el recurso que mejor armoniza la visión desencantada del mundo

---

[64] Véase Avalle-Arce, "La esperpentizaciόn de don Juan Tenorio," Hispanófila, 7, (1959) 29-39; Arturo Berenguer Carisomo,"Apuntes sobre la caricatura literaria," Cuadernos Hispanoamericanos, 91-92 (1957), 278-280; Arias, Judith Hepler, Toward a Theory of Don Juan's Myth. The University of North Carolina at Chapell Hill, 1987 (Tesis); Bermejo Marcos, Manuel, "El Don Juan visto por DOn Ramón María del Valle-Inclán," CTT, (1987), 23-55; Cuello, Raquel Sajón de, "Para una interpretación del donjuanismo en Valle-Inclán," ERCC, (1967), 394-413; Durán, Manuel, "Del Marqués de Sade a Valle-Inclán," Asomante, 2 (1954), 40-47; Hook, John, "The Don Juan Theme in the Works of Valle-Inclán," Dissertation Abstracts International, 36: 2243A, 1975; López, Ignacio Javier, "Donjuanismo" and Irony in Modern Spanish Novel (1880-1930); The University of Wisconsin, 1984 (Tesis).

[65] John Lyon, "La metamorfosis del "esperpento", Revista de Occidente, 59 (1986), 40-48.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

y las aspiraciones del escritor del siglo XX. Esta línea artística es la que seguiría toda la producción del teatro colectivo hispanoamericano[66], así como los dramaturgos *underground*[67] de la década del sesenta en España[68]. La

---

[66] El teatro latinoamericano de la décadas de los 60 surgió con nuevo impulso experimental por la aparición de dramaturgos y grupos colectivos teatrales que rompieron con el teatro anquilosado. En la búsqueda de una expresión nueva que reflejara los cambios sociales en Latinoamérica, los dramaturgos contemporáneos adaptan las teorías dramáticas modernas, manipulándolas de acuerdo a sus experiencias para trasladar a las obras una realidad concreta y dinámica. Algunas de las teorías y técnicas aplicadas son el teatro de la crueldad de Artaud, el teatro dialéctico de Brecht, el teatro esperpéntico de Valle-Inclán, el teatro del absurdo de los dramaturgos franceses como Beckett y Ionesco, y el teatro pobre de Grotowski.

[67] Tal nomenclatura ha sido propuesta por George E. Wellwarth y Lázaro Carreter, que promovió la denominación de "teatro soterrado" para esta tendencia.

[68] Valle-Inclán alcanza con el esperpento el punto más alto, en lo que a pensamiento se refiere, hasta el punto de que el teatro posterior de filiación neovanguardista -- Arrabal, Nieva, Romero Esteo, Riaza-- e, incluso, parte del debido a autores de la familia neorrealista --Buero Vallejo, Sastre, Gala, Rodríguez Méndez, y otros más jóvenes --Domingo Miras--, presenta indudables deudas con Valle. De los casos mencionados son Francisco Nieva y Miguel Romero Esteo los que han elaborado una escritura dramática más barroca y esperpéntica, y también la que refleja una mayor mezcla de subgéneros teatrales marginales. Se produce de este modo, una perfecta síntesis de esta tradición subteatral con una actitud estética que se reclama avanzada, vanguardista sin más y en claro enfrentamiento con los gustos del gran público, como lo demuestra el que la mayoría de estos dramaturgos estén prácticamente inéditos en los escenarios comerciales. Creemos que el caso de Nieva es tal vez el más representativo. De la diversa terminologíaque este dramaturgo ha empleado para designar sus producción teatral es --*teatro furioso, teatro de farsa y calamidad*-- tal vez la de **reópera** sea la más adecuada, por implicar la mezcla de corrientes cultas y populares: el drama romántico, la comedia de magia, la ópera, por un lado, y el género chico,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

reconciliación entre las aspiraciones estéticas del escritor y las preocupaciones del ser social también se lee. La ironía en Valle-Inclán es el clamor por lo auténtico y la estrategia más eficaz para desarticular el discurso precedente.

Las estrategias narrativas del esperpento, las diversas formas de distorsión irónica, se concentran en el nivel lingüístico -alteración sistemática de patrones lingüísticos donde se contraponen elementos y contextos inadecuados que agreden las expectativas del lector tradicional - y en la pluralidad de voces narrativas, la insistencia en el absurdo y lo poético. La multiplicidad y la contradicción de elementos narrativos activa al lector para la creación del texto; la variedad de voces, las perspectivas que asumen, la diversidad de datos de los mismos hechos, todos funcionan en esa dirección. Lo paradójico es que a pesar de las contradicciones, los detalles se ofrecen o se quitan para otorgar al lector una visión más clara de la historia narrada. La relación lector-texto, entonces, también se distorsiona e ironiza.

---

el entremés, el sainete, el vedovil, por otro.
Para nuestra información sobre el teatro de vanguardia hemos consultado los siguientes estudios: Angel Berenguer. Teoría y crítica del teatro. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1991 y, Nora Eidelberg. Teatro experimental hispanoamericano. La realidad social como manipulación. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La seducción del narrador se logra a través de la sintaxis que organiza las voces y confunde al lector y lo persuade para aceptar un planteamiento que se presenta como verdadero. Se crea la ilusión de que se avanza hacia la solución de un enigma cuando en verdad, lo que ocurre es que la suma de los datos desintegra paulatinamente el enigma. Al concluir la narración interesa más la voz constituida por ella que la historia narrada. En las obras de Valle-Inclán la manipulación del lenguaje amplía los límites de la realidad y transcribe míticamente las experiencias históricas con un objetivo ético en particular; no es un juego puramente esteticista. Don Ramón asume la paradoja y la ironía como lenguaje de temática social. Ve la realidad desde la perspectiva poética que también resulta del discurso irónico: la cotidianización de lo maravilloso. Aquí reside la esencia y la aportación de la ironía a otra perspectiva de la historia, la que sale de los límites de la verosimilitud para mostrar precisamente el rostro inverosímil de la realidad. Valle-Inclán, ante la inaccesibilidad a la realidad comprobada por la novela realista del siglo XIX, intenta encontrar en la palabra una forma de conciencia tanto ética como estética del lector del siglo XX. De ahí el interés por la historia en la novela como género. En la caricatura de la historia ficticia se adivinan los trazos verdaderos de la historia referencial.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En Tirano Banderas hay una abstracción cronológica e ideológica de la historia. La condensación de la historia de México, por ejemplo, con el tratamiento de la indecisión espacio-temporal no sólo de su mundo ficticio sino también de su disposición textual, es un recurso que pretende la verosimilitud mimético-realista que sostiene su esquema anecdótico[69]. En el esperpento de Valle-Inclán, la percepción distorsionada de la historia es grotesca, una deformación caricaturesca con consecuencias moralizantes, satíricas. La

---

[69] Por ejemplo las dos mujeres llamadas Lupita sugieren, desde el mundo ficticio de la novela, una bifocalización narrativa: doña Lupita la cantinera, criada del tirano, y Lupita la Romántica, niña del trato. La primera nos da la pista para la temporalidad consecutiva y causal del relato; la segunda señala la existencia de una temporalidad instantánea, sin antes ni después. De la primera dice el tirano: ¡Chac! ¡Chac! Doña Lupita, me está pareciendo que tenés vos la nariz de la reina Cleopatra.
Por mero la cachiza de cuatro copas, un puro trastorno habéis vos traído a la república [...] Doña Lupita, la deuda de justicia que vos me habéis reclamado ha sido una madeja de circunstancias fatales (Obras completas, 811).

La figura de esta mujer resulta emblemática de la disposición diacrónica, sintagmática, tradicionalmente mimética también, de las unidades narrativas. Pero la narración no sigue sólo ese modelo linear y progresivo de unidades irrepetibles. Así Lupita la Romántica para indicarnos la otra orientación simultánea. De ella dice su mentor espiritual, el doctor Polaco, al presentarla al tirano: Señor Presidente, tres formas adscritas al tiempo adopta la visión telepática. Pasado, actual y futuro. Este triple fenómeno rara vez se completa en una médium. Aparece disperso. En la señorita Guadalupe la potencialidad telepática no alcanza fuera del círculo del presente. Pasado y venidero son para ella puertas cerradas (Obras Completas, 824).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

perplejidad de la distorsión de la historia provoca la deformación en el lector del esperpento, y no permite una relación cordial con éste. Esta confluencia de conciencia crítica y estética tiene necesariamente que producir un híbrido cuyos rasgos descentren la lectura tradicional; esto es precisamente lo que logra Valle-Inclán en la "Novela de Tierra Caliente."

Se ha considerado que la llamada novela del dictador constituye una de las formas asumidas en este siglo por la novela histórica y:

> Significa el abandono de la representación fidedigna o en clave de la realidad. E introduce en la novela histórica - influida por las preferencias vanguardistas - el criterio de la autonomía de la obra, el tratamiento teleológico de los materiales históricos para proyectar un mundo imaginario, un mundo que quiere ser a la vez representativo y autosuficiente. Significa también la confluencia de la conciencia crítica con la conciencia estética, el encuentro fructífero de dos sistemas literarios: creación autónoma.[70]

Contrario a la narrativa tradicional, el macrotexto de Valle-Inclán exige la transformación del lector: la modificación constante de su horizonte de expectativa. Tras la caricatura y el absurdo de la situación del discurso ficticio se esconde el absurdo de una situación del mundo referencial. La realidad acecha la conciencia del lector. La literatura se dispone a

---

[70] Bernardo Subercaseaux, "Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana: la novela del dictador, 1926-1976" Cuadernos Hispanoamericanos 359 (1980): 323.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dialogar con la realidad y consigo misma mediante una lectura dialéctica y productiva. La violencia distorsionante de estos textos son una necesidad de la creación literaria. La conciencia irónica de Valle-Inclán se integra totalmente en su macrotexto.

Se cuestiona la historia desde el discurso ficticio del personaje. Se transforma la ficción con una estrategia que se vale del proceso seductor de los varios géneros para llevar su mensaje, a pesar de que victimiza al lector en la contradictoria búsqueda de su complicidad. Se desafía el poder en todas sus formas, de ahí la conversión esporádica del discurso en *happening*, ritual, victimizador y perturbador.

En la lectura del proyecto se evidencia la supremacía de la apariencia sobre la verdad: se expone la irónica convivencia de la sensualidad y la represión erótica en la comunidad, la paradójica justificación religiosa para el dominio político-cultural, la hipocresía del fervor religioso institucionalizado. Todo espacio sacralizado que atenta contra el individuo es objetivo de ataque. Los valores morales de la sociedad española son presentados en plena contradicción. Se cuestiona la autenticidad de los parámetros morales de la ideología dominante mediante la exposición caricaturesca de sus contradicciones. Acorde con este plan de reivindicación, el narrador cuestiona también la autenticidad de la palabra

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que otorga el poder sobre la cultura y, por lo tanto, sobre el individuo. Así pues, gran parte de la narración se ocupa de victimizar el lenguaje en todas sus formas: el sentido de propiedad del idioma, la literatura consagrada, la producción y consumo de literatura, la trivialización de la realidad gracias a los medios de comunicación masiva.

El texto de Valle-Inclán parte de un proceso de liberación individual; ofrece alternativas a una condición real. El relato incide en el mundo referencial en contra del mito y el lenguaje que, a pesar de su calidad no-concreta, puramente ideológica, tienen funciones pragmáticas en el acontecer histórico y en el devenir nacional. El arte es el espacio para esa liberación individual de proyecciones reivindicadoras, y la ironía es la estrategia principal para esta liberación.

Valle-Inclán derroca la pomposidad del lenguaje español, con su perversión, pues percibe la mediocridad absurda y grotesca, en sus dos niveles modernos de cultura y vida intelectual, e igualmente absurda es la vida sociopolítica. Esa postura crítica y fiscalizadora que lleva al escritor a utilizar lo grotesco, lo esperpéntico, para destacar su desprecio por la mediocridad nacional. A tal propósito Robert Lima ofrece una interesante caracterización sobre la vida y la obra de Valle-Inclán:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> The complexity of Valle-Inclán has been made manifest in the facts of his life, in the development of his aesthetic, and in the creation of his personality. [...] Valle-Inclán dedicated himself to the assimilation of the Man, the Artist, the Mask into a whole, the personification of his ideal. Although he knew that the accomplishment of his end (perfection) was impossible in the human context, he knew as well that unless the attempt were made life would have no meaning. Recognizing that veracity, he interminably revised and polished everything that concerned him so that the totality he sought might be approached in a complete lifetime. The Aristotelian concept guided his existence on the three levels. Through the devices of imagination he fashioned a world in which he could exist more fully, more meaningfully, at the same time that he lived among other men. This was not mere escapism. It represented an aspiration to rise above his imprisoning humanity.[71]

Valle-Inclán traslada al lector al ámbito de lo incierto, destruye sus puntos de referencia miméticos. Hay agresión, no reconciliación, en las relaciones con el lector. No sólo los personajes, sino también los eventos, serán escurridizos. Se deja al lector tradicional en el desconcierto, a menos que modifique sus expectativas con tal de continuar la lectura, de ahí la transformación forzosa del lector. Con el esfuerzo del lector-cómplice los patrones de lectura deshacen la tradición y liberan los géneros.

Tirano Banderas, por ejemplo, es un texto inmerso en la tradición de donde proviene, pues el uso de la parodia es una forma eficiente de criticar el pasado y el presente de España

---

[71] Valle-Inclán: The Theatre of his life. Missouri: University of Missouri Press (1988): 220-221-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

y una forma de contribuir a su desmitificación, que es el comienzo de la liberación auténtica. El diálogo con la tradición que se lee en la tendencia paródica de Valle-Inclán comunica su obra con la novela de postguerra. En su macrotexto, además, como en la de muchos escritores modernos, hay una visión de ambigüedad; el escritor del siglo XX se sabe impotente ante el devenir, pero esta impotencia también es conocimiento, verdad. El esperpento es el fruto de esa actitud irónica que viene gestando en el espíritu de la época desde más allá del modernismo finisecular.

El tema modernista de la autenticidad, que se plantea en la victimización del personaje, toma un giro de preocupación social en las obras de Valle-Inclán. El autor armoniza la búsqueda espiritual o bien existencial, con la preocupación por el devenir histórico nacional y, sobre todo, con el derrocamiento del discurso novelístico tradicional. La ironía sirve para confrontar el sentido de lo ficticio y el sentido de realidad. Tiene especial importancia esta contradicción cuando se confrontan las nociones de lenguaje e historicidad en la novela contemporánea. Como parte de la confrontación el macrotexto de Valle-Inclán privilegia la voz múltiple, la fragmentación que requiere la participación activa del lector. En sus textos intenta superar la realidad a través de la deformación de las percepciones prefabricadas de ella. Si no

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se encuentra una respuesta a las inquietudes epistemológicas del ser contemporáneo al menos se abren otros canales de acceso que sustituyan los que ya están agotados.

En Tirano Banderas la manipulación de focalizaciones produce la visión dislocada de la historia. Esta dislocación toma la forma de una multiplicidad de voces y versiones que otorgan al texto su rareza y ambigüedad. Así, el esperpento privilegia lo fragmentario en la narración y explora sus facultades expresivas. Los eventos en este discurso terminan por perder completamente su corporeidad y lanzan al lector a una lectura metafórica; se descompone, de una vez y para siempre, el requisito fundamental del discurso no poético: la mímesis. Por ello podemos decir que la ironía sirve para la obstrucción de convenciones narrativas y para el cuestionamiento de actitudes sociales. Del cuestionamiento y distorsión de la tradición se pasa a la agresión metódica de la prosa metaficticia; se rebasan los márgenes de lo literario y por lo tanto se quedan afectados otros ámbitos de la cultura. Se cuestiona la historia, la palabra, la aspiración a la mímesis, aún afirmando la comunicación, de ahí la importancia de la seducción de estas voces narrativas. La visión alucinante que presenta Valle-Inclán de la sociedad, apunta a la irónica condición del individuo del siglo XX que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

insiste en buscar la razón en un mundo que da pruebas constantes de su insensatez.

Aquí nos apoyamos en el concepto de calco tal como ha sido usado por Antonio Gómez-Moriana (1980). De acuerdo con su definición, *calco* es la imitación o parodia de una estructura por medio de una nueva integración de antiguos elementos. Distingue tres tipos de calco: icónico a nivel imagen, estilístico a nivel del lenguaje y discursivo con la "adopción de una o varias formas de discurso por parte de un texto, en un ordenamiento estratégico de sus componentes" (139). En cuanto a la teoría de la descripción dentro de los distintos géneros, nos atenemos a los análisis presentados por Jean Ricardou en el segundo capítulo de "Problemes de la description", y Philippe Hamon con su brillante artículo "Qu'est-ce qu'une description?". Según éste, la descripción cumple múltiples funciones:[72]

a) delimita las articulaciones de la narración;

b) retrasa el desenlace de la trama;

c) provee un sistema estético-retórico;

d) contribuye a la legibilidad del texto;

e) enfoca al personaje.

---

[72] Sobre la descripción véase también, Henri Mitterand, "Corrélations lexicales et organization du recit: le vocabulaire du visage dans Thérese Raquin," Nouvelle Critique, número especial (noviembre de 1968): 21-28; Jean Ricardou, "Belligérance du texte", en La production du sens chez Flaubert, Colloque de Cérisy, 1975: 85-102.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Según Hamon (1972):

> La description est le lieu ou le récit s'arrete, ou il se suspend, mais aussi l'endroit indispensable ou il 'met en conserve', ou il 'stocke' son information, ou il se noue et se redouble, ou personnages et décor, en une sorte de 'gymnastique' sémantique entrent en redondance; le décor confirme, précise ou dévoile le personnage comme faisceau de traits significatifs simultanés, ou bien il introduit une annonce (ou un leurre) par la suite de l'action...: la description orientat la lecture du récit (en apportant une information directe sur l'avenir des personnages). On peut donc dire qu'elle joue d'une part le role d'un 'organisateur' du récit, et d'autre part... le role de sa mémoire" (483).

Un ejemplo del calco icónico y lingüístico entre obras lo encontramos en una escena de Sonata de otoño entre Bradomín y Concha:

> -¡Déjame ser tu azafata¡
> Concha solo su mano de entre las mías:
> ¡Qué locuras se te ocurren! (16).

Si en un momento galante de Sonata de otoño Xavier pide a Concha "¡Déjame ser tu azafata!", en Tirano Banderas es Benicarlés quien dice a Currito Mi-Alma: "Bueno, sírveme de azafata" (162). Refiriéndose a este mismo episodio dice Bary: "Claro es que la palabra azafata es una de las voces predilectas del autor, y que la idea de que un hombre sirva a la amada "de azafata" figura también en un famoso pasaje de la Sonata de otoño . Pero quien tiene azafatas de verdad, como es

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

natural, es Isabel II, a quien el rey don Francisco llama "Isabelita". [73]

El marco modernista de amor carnal es así desprestigiado de golpe. Pero lo que más nos interesa subrayar es que la función misma de la descripción ha sido desvalorizada y saboteada por Valle al presentar el texto descriptivo en un contexto narrativo que lo desdice y lo distancia. Paul Ilie, al hablar de la transformación del papel de la luna en la obra de Valle-Inclán dice:

> The important fact is that a technique has been turned against itself in such a way that a stylized extreme es reached which draws attention to itself. The result is a kind of insider's parody intended for playful estheticians who know the mechanism (504).

La Sonata de otoño está ideada con una voluntad antimimética total pues Valle-Inclán, siguiendo también en esto, como en otros aspectoss, a Barbey y a D'Annunzio, insiste en que el arte no copia de la realidad sino del arte mismo. En dicha obra, como bien sabemos, se reúnen tres códigos: el del bien y del mal, el mimético/donjuanesco y el código sagrado, pero queda el código estético que supera lo demás con un triunfo paradójico como vemos a continuación:

> Yo sentía una extraña tristeza como si el crepúsculo cayese sobre mi vida y mi vida, semejante a un triste día de Invierno, se acabase

---

[73] David Bary, "Un personaje de Valle-Inclán: ¿Quién es el Barón de Benicarlés?," Insula 266 (1969)1; 12.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> par volver a empezar con un amanecer sin sol. ¡La pobre Concha había muerto! ¡Había muerto aquella flor de ensueño a quien todas mis palabras le parecían bellas! ¡Aquella flor de ensueño a quien todos mis gestos le parecían soberanos!... ¿Volvería a encontrar otra pálida princesa, de tristes ojos encantados, que me admirase siempre magnífico? Ante esta duda lloré. ¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto! (103).

A partir de esta asunción podemos entender que el "esteticismo" de la Sonata de otoño es su sentido más inmediato de representar la realidad no de manera "mimética" sino siempre filtrada por el arte, es una forma de la ironía. Este esencial distanciamiento entre el mundo "estetizado" y el real se ve multiplicado precisamente por la forma narrativa usada en la obra, las memorias. En ellas Valle-Inclán puede interponer entre sí mismo y la obra la distancia irónica consistente en aducir que se trata de un relato personal del narrador Bradomín. Este, por su parte, establece otra distancia con respecto al personaje Bradomín, anteponiendo el presente (de vejez) al pasado de juventud del personaje, el cual, a su vez, ve la realidad en la que se desenvuelve a través de ello que tiene de vestigio de un mundo pasado que en su infancia, ya no era más que un recuerdo desvaído. En cada uno de estos estratos (Valle-Inclán autor, Bradomín narrador, Bradomín personaje que actúa en su presente, Bradomín personaje que recuerda el pasado galante) se establece un contraste entre pasado y presente, entre el mundo "real",

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sometido a la temporalidad, y el mundo ideal de un ayer fuera del tiempo: en cada estrato se abre un nuevo abismo entre los dos mundos, es decir, una nueva ocasión de ironía: si el Bradomín personaje sólo puede recordar vagamente la coincidencia entre esos mundos, el Bradomín narrador sólo puede evocar ese mundo a partir de la memoria y Valle-Inclán, por su parte, tiene que dar el salto a la imaginación valiéndose de vestigios "reales": palacios, laberintos, cuadros, estancias. En cada uno de estos niveles se abre una brecha entre la realidad desdeñable y el mundo ideal. El abismo de un nivel quiere cubrirse con el ensueño del siguiente pero el resultado es un desfase, una nueva ironía: el personaje pretende suplir los momentos pasados con una visión estética y un comportamiento galante; el narrador quiere fijar esa visión en un relato sobre el que pretende ejercer un control total hasta el punto de convertirse en "creador" de la narración. Pero como sabemos, tras todos sus avatares, Bradomín, al intentar rescatar el mundo de su temporalidad, se encuentra al final solo ante sí mismo, con lo que las bases de donde proviene la ironía (ruptura entre sujeto y mundo; abismo entre mundo real y mundo ideal) siguen todavía intactas. Paul de Man[74] señala que la ironía "engenders

---

[74] Blindness and Insight, 2 ed. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a temporal sequence of acts of consciousness which is endless" (220) y resume perfectamente la difícil situación en la que siempre se encuentra el sujeto irónico: "Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. It can know this unauthenticity but can never overcome it. It can only restate and repeat it on an increasingly of making this knowledge applicable to the empirical world" (222).

La separación radical entre mundo real y mundo ideal que autor, personaje y narrador reivindican por principio los entrega a la espiral creciente de una ironía que va a impedir el triunfo final de la estética. Para que la representación pueda ser una cura de los abismos, que abre la ironía, debe reunir dos condiciones: el artista debe tener control total sobre ella y necesita la presencia de otro que la apruebe.En la obra, hemos visto que la muerte de Concha deja a Bradomín sin el espectador que toda representación merece. La mirada estética de Bradomín, que aspira a establecer el triunfo de la idealidad, y que ha dirigido el relato con control total, se ve reemplazada por la mirada opuesta, la del mundo corruptible, representada aquí por la forma extrema de la corrupción, la muerte.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La insuficiencia de la estética, que el Bradomín solitario reconoce en el soliloquio que cierra la obra al lamentar la extinción de su culto, nos revela sobre todo que la muerte y la imposibilidad de la representación son los riesgos que se corren al jugar con la ironía.[75] Al querer superar el mundo de la temporalidad a través del mundo ideal de la mirada estética, Valle-Inclán pone en marcha la ironía, la cual une y separa a la vez esos dos mundos: y cuando autor o narrador pretenden reivindicar de manera absoluta el triunfo de la estética, la ironía devuelve a la narración el lado mortal de ese abismo bajo la forma de la muerte, culminando con la escena final en que Bradomín se queda sin testigos de su espectáculo.

Tal estrategia nos lleva a comentar la relación entre el teatro y la esfera pública o los géneros en general y la esfera pública. Valle-Inclán utiliza lo que podríamos llamar "counter-memory", como una estrategia al cuestionar la versión oficial de la historia como modalidad crítica para darle sentido a la situación política y para poder llegar al cambio social pues se enfrenta al poder de los militares en las primeras décadas de siglo XX en España. Al idear su macrotexto

---

[75] La escena final y los episodios del temor de Bradomín ante la muerte las estudia Noël Valis, en relación a su posible origen en Mirbeau y Barbey d'Aurevilly, "Valle-Inclán's Sonata de otoño: Refractions of a French Anarchist," Comparative Literature Studies 22 (1985): 218-230.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

como una experiencia colectiva, el foro socio-político que nos delinea, responde a las complejidades del rol emocional e intelectual en el discurso crítico. A tal respecto María Corti nos dice lo siguiente:

> In questa luce l'opera offre una duplice testimonianza di sé; l'artista infatti per un verso ha il rigoroso destino de cogliere l'oscurita profonda, indecifrabile del reale, per l'altro di collegare in modo nuovo i segni emessi dai referenti nell'universo culturale e ideologico della propria epoca, processo col quale egli partecipa della natura sociale delle strutture letterarie, ne è condizionato, sia che favorisca il sistema di attese della società sia che si ponga con esso in antagonismo. La letteratura appare allora un luogo dell'incontro o scontro della coscienza individuale e collettiva, incontro che muta col mutare della storia.[76]

En el contexto del siglo XX la fragmentación que caracteriza las nociones modernas de la comunidad y la nación pone en duda la íntima relación entre la vida política y el arte, especialmente con el teatro.

El debate sobre emoción e intelecto en la respuesta del espectador/lector se manifesta mediante una compleja relación con la narrativa como el género que puede presentar el pasado de la mejor manera. Las obras teatrales permiten que el espectador/lector reconstruyan el pasado pero de forma conflictiva. Es decir, por un lado el teatro se presta a la forma narrativa de comprensión (proceso cognitivo), mientras

---

[76] Principi della comunicazione letteraria, (Milano: Bompiani, 1976) 33.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el lector/espectador debe crear el mundo dramático más allá de la escena; es ese el difícil proceso mediante el cual reconstruimos el pasado. Sin embargo, la esencia de la narrativa no descansa en su visión objetiva del pasado sino en las limitaciones verbales del individuo; el acto fundamental es reconstruir el pasado en término propios (proceso intuitivo). Estas son las tensiones y estrategias que sirven como discurso público y crítico, indispensables para ofrecer una alternativa y tratar de descifrar el caos socio-político. Esa participación del ciudadano/espectador representa la entidad política en los personajes de Valle-Inclán quienes contribuyen al discurso público y crítico. Así las transformaciones históricas y sociales acarreadas por la industrialización en el siglo XVIII y la consolidación de la clase media a mediados del siglo XIX prepararon en concomitancia la desintegración de la esfera pública, cuya función en nuestra época se ha tornado "progressively insignificant" (Habermas, 1989:4).[77]

El reconocimiento valleinclaniano de que la esfera pública se derrumba constituye una parte fundamental de su

---

[77] "By public sphere is meant the institution--at once public and civil-- that serves as a place for critical discourse regarding matters of public concern. The particular belief in the ideal (a rational-critical discourse) of the liberal bourgeois public sphere--regardless of its failure to live up to that ideal" (4), The StructuralTransformation of the Public Sphere. Cambridge: MIT Press.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

macrotexto y la única forma del desarrollo del esperpento.[78] Según Ruiz-Ramón la figura estructural básica del género vendría a ser el oxímoron. En la cadena verbal cada unidad, vocablo, sintagma o frase va enlazada semánticamente a su unidad contraria, construyéndose el lenguaje como portador de su propio contralenguaje o antilenguaje, como si el acto de creación lingüística estuviera permeado por el principio de su autodestrucción (1988, 160).

El recuerdo nos ofrece la oportunidad, y los límites de la narrativa en el drama histórico de "counter-reality". La narrativa cuestiona el punto de vista pero el drama histórico que genera la realidad se encuentra en constante peligro de disolución. Por ello, ambas, narrativa y subjetividad, están implicadas en el mismo cuestionamiento:

> The corollary of historiographic metafiction's challenge to the realist assumption of the transitivity of language and of narrative as an unmediated way to represent history (or some reality that exists outside discourse) is its challenge to the traditional transparency of the first-person pronoun as a reflection of subjectivity and of the third-person pronoun as the guarantee of objectivity (Hutcheon, 1988:177).

---

[78] Muchos de los que hablan de la España "oficial" y la España "real," de la historia y de la intrahistoria, no acaban de ver que el realismo de Valle nace precisamente del choque entre ambos mundos (Monleón, 1975): 24.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sin embargo, el individuo que recuerda, incapaz de abarcar la totalidad de la historia que pertenece a la esfera pública[79], debe apoyarse en las perspectivas ajenas para poder comprender el pasado. La incapacidad de expresar y comprender lo privado en términos públicos crea tensión constante, en quien recuerda, entre coherencia y confusión, entre lenguaje y silencio. Ese dualismo del ser publico y privado se expresa como una confrontación la mayoría de las veces. Por ejemplo en Luces de bohemia, las experiencias de Max, al entrar en el dominio público, crean un marco más amplio del mundo en el cual se mueve; su perspectiva es la única mediante la cual vemos la realidad social. Por otro lado Don Friolera no sufre, como Max Estrella, una metamorfosis a consecuencia de un cambio de valores de la sociedad. En Los cuernos de don Friolera la sociedad domina al individuo con sus mitos y por eso don Friolera no es tanto un individuo en lucha con la realidad social, sino una parodia del héroe tradicional. En La hija del capitán, por otro lado, Valle relata el golpe militar de Primo de Rivera a través de la muerte del personaje El Gallo. Tanto dicha obra como Tirano Banderas y El ruedo

---

[79] Según Jürgen Habermas "public sphere" es el espacio discursivo que "comprises a realm of social institutions - clubs, journals, coffee houses, periodicals- in which private individuals assemble for the free and equal interchange of reasonable discourse, thus welding themselves into a relatively cohesive body whose deliberations may assume the form of a powerful political force. (1962): 39.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ibérico se sitúan en un contexto dictatorial y adquieren en él un valor político que se añade al propiamente estético, así, Valle-Inclán crea la esperpentización dramática y novelesca de la propia dictadura española y del mismo dictador, el general Primo de Rivera. Esa práctica textual valleinclanescas hace del macrotexto lo que Terry Eagleton denomina "a counterpublic sphere":

> Within its space, previously repressed or inarticulate needs, interests and desires find political and symbolic form, mediated by changed idioms, practices and cultural modes.[80]

Esa simultaneidad textual, genérica, resulta ser hecha de una dualidad de elementos (parodia, intertextualidad, sátira, ironía, esperpento, etc.) que se imitan, se repiten y rivalizan entre sí; una dualidad que, si bien posibilita la unidad, no sólo difiere de ella sino que es siempre doble, pues en la imitación se disemina la fijación del sentido. La imitación, la rivalidad, la jerarquización, esa interdependencia alternante entre las obras hace que el macrotexto se destextualice, dada la simultaneidad de sus elementos.

El macrotexto valleinclanesco produce una cisura en el teatro, mostrando dos tendencias principales: un teatro implícito que exige un proceso deductivo por parte del

---

[80] The Function of Criticism. London: Verso Editions, (1984):119.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

espectador: el teatro lúdico; y otro explícito con fines didácticos, destinado a inducir una ideología político-social contestataria en el público. El primero recurre a la intertextualidad literaria para crear un teatro introspectivo con una realidad cambiante y evasiva, a veces desfigurada. Una de las técnicas en las piezas lúdicas es el teatro dentro del teatro. El espectador debe abandonar su rol pasivo y convertirse en cómplice activo para percibir y vincular los datos presentados en forma dispersa o desarticulada. Generalmente hay una parte exterior o interna en cada pieza; la extensión de ésta última puede variar desde abarcar la mayor parte de la pieza, hasta segmentos cortos o esbozos de la pieza contenida.

El teatro didáctico, por otro lado, rechaza los juegos intelectuales del teatro lúdico en los que sólo puede participar un público elitista, asidua del teatro, y dirige sus mensajes en forma directa y explícita a las masas del proletariado y del campesinado, presentándoles alternativas de conducta. La propaganda dialéctica o de agitación que manejan los dramaturgos ayuda a facilitar la percepción de la realidad y a la elección de una toma de conciencia colectiva. El énfasis en la colectividad, con desmedro del individuo, ha impulsado a Valle-Inclán a este tipo de teatro de creación colectiva donde todo grupo social interviene en una forma u

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

otra en la creación de las obras y el espectador es también instigado a participar verbalmente ofreciendo su crítica y comentarios, ya sea durante o después de la representación. Este tipo de teatro didáctico prefiere llevar los espectáculos a plazas públicas, fábricas y otros lugares abiertos, para atraer a un mayor número de espectadores fuera de las salas teatrales asociadas con el teator burgués. El teatro dedáctico es conocido también como teatro político, teatro social, teatro revolucionario y teatro popular. La disputa que existe entre los propulsores del teatro lúdico, por un lado, y los del teatro didáctico, por el otro--estos últimos acusan a los primeros de carecer de conciencia social por dirigir sus obras a una élite intelectual en busca de estímulos exóticos en el teatro--puede resolverse con la creación de obras de corte popular que sean comprensibles para el pueblo y para la clase media y que a la vez satisfagan las aspiraciones intelectuales de la élite[81]. Un teatro de corte popular, como el de Valle, incorpora elementos del teatro lúdico y del didáctico, dirigido a un público configurado por todas las clases sociales. En una pieza popular pueden coexistir sintagmas explícitos e implícitos de aspectos históricos o folklóricos

---

[81] Ver "debate sobre el teatro de creación colectiva" entre María Escudero (Argentina), Alonso ALegría (Perú), y Manuel Galich (Cuba) en El teatro latinoamericano de creación colectiva. La Habana: Casa de las Américas, 1978: 43-73.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

determinados, o de acontecimientos políticos y sociales que deben tener relación inmediata con el presente. La intertextualidad literaria teatral del teatro lúdico es sustituida por una intertextualidad general que apela a la imaginación y al intelecto del espectador.

Las piezas valleinclanescas teatralizan los clichés tratados hasta reducirlos al absurdo. El teatro popular crea una síntesis de los teatros lúdico y didáctico y brinda al espectador/lector una percepción vitalizada de la realidad como postulado metateatral.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Capítulo III
La elaboración del esperpento en el macrotexto valleinclanesco

3.1 Discurso irónico e intertextual

El proyecto subversivo de reescribir la historia desde sus márgenes con discursos que le dan una redefinición popular, es central en Valle-Inclán. Desde la misma privación emerge este contradiscurso popular. Darle articulación a esa voz anónima y supranacional es el propósito de su obra.

La exploración del discurso popular posee distintas estrategias como ya sabemos. Valle-Inclán se plantea un análisis de ese carácter en términos críticos (desmitificando la función compensatoria de los modelos internalizados), y, encuentra en las metáforas de la presencia un teatro de las apariencias, que construye versiones tópicas de la nacionalidad a partir de los repertorios de imágenes que la representan. En su macrotexto trató el tópico del eros, el tópico de la voz, y el lingüístico. Esta tríada replantea sus textos en el espacio de la cultura, como su celebración paródica. Valle-Inclán le ha dado un contenido cultural definitorio a esta práctica que deconstruye los códigos en la heteroglosia. En su macrotexto la peculiar modalidad de la información revela el sentido de los hechos procesados por la comunidad. En ese lenguaje, en ese acto de comunicación, los hablantes se dan forma a la vez que son conformados por la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cultura que los diferencia. Este fenómeno es evidente a propósito del sentido crítico y político del autor, y se hace más probatorio aún en su macrotexto. Los textos no se establecen en secuencias de acciones por el discurso narrativo; más bien, la novela sólo tiene como relato un pretexto que permite situar su discurso. De tal manera que los personajes y sus historias son figuras que funcionan si no alegóricamente sí como un alegato social y cfítico. El discurso mismo ocurre como mediación, entre el lector y el mundo narrado, al modo de un proceso crítico sumario, hecho con ironía y buen humor pero también con cierta voluntad demostrativa, que hace de la crítica el comienzo y el fin del macrotexto. Valle-Inclán ilustra modos de vida y habla en medios específicos, manipula personajes y situaciones, a veces con cierto sarcasmo, al modo de ejemplos sobre la vida alienada de unos y otros. Esta práctica supone que el autor y el lector formen parte de la comunidad pensante cuyo malestar social es legible gracias a la función crítica de la literatura valleinclanesca.

La utopía y la sátira son dos formas de un mismo racionalismo crítico: en la primera figura el porvenir como bien común, mientras que la segunda desautoriza el presente como malestar. La utopía conserva el tono de la crítica tendiente a modificar, a corregir algunos abusos en un todo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

considerado, por lo demás, como suficientemente armonioso, y sólo lo abandona por el de la sátira humorística. Pero el discurso utópico es también una crítica de la actualidad, que opone el espejo de los otros al nuestro. Según Jean Servier:

> Les utopistes aient eu le sentiment de faire une oeuvre originale, en rupture avec le conformisme de leur temps, ils n'ont fait que reprendre, au fil des siecles, les memes themes qu'ils ont illustrés d'images analogues, inconsciemment empruntées au symbolisme des songes.[1]

Estas formas imponen una exposición razonada, un didactismo comparativo, una función intelectual y social privilegiada para el letrado. Suponen además un mundo legible en términos de la naturaleza humana y de las limitaciones sociales; y, por lo mismo, la necesidad de las reformas, del progreso y la modernización. En sus obras Valle-Inclán parte de esta premisa pero lo hace reorientando las funciones discursivas y el papel de sus agentes productores. Esto es, dándole a la cultura popular los instrumentos para resolver, desde ella y en ella, las definiciones de la identidad imaginaria y su configuración crítica.

Podemos afirmar que la formulación crítica, la función implícita de una demostración, que supone la sátira, se organiza por debajo del relato carnavalizado de la vida cotidiana en sus textos. Su oralidad festiva no se confina a

---

[1] L'utopie. Paris: Presses Universitaires de Paris, 1979, 94.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la mímesis del habla popular sino que ésta y sus entonaciones contaminan y reorientan la escritura como ocurrencia, como espectáculo ella misma. Las Sonatas pudieron haber sido una fabricación episódica de la vida de Bradomín; pero prefiere dialogar con su historia oral, con la mitología del héroe como artista bohemio y Don Juan; héroe genuinamente popular, emblema de la subjetividad de una cultura marginal y mayoritaria. En el escenario de esa cultura el héroe marginal, el personaje modelado en los derroches y las compensaciones populares, no en los códigos burgueses o en el utilitarismo de las clases medias, adquiere un valor moderno y asertivo, positivo y crítico. Esa paradoja de hacer de un personaje de la negatividad (bohemio, machista, quizás incluso delictivo) todo un paradigma positivo de la cultura podría justificar la sociedad que supuestamente se expresa en él y él encarna.

Valle-Inclán presenta acontecimientos fuera de la moralidad burguesa y de sus medidas del buen gusto descriminatorio; pero al mismo tiempo esta relectura radical del repertorio populista busca trascender su complacencia. Se trata de un riesgo calculado, que el autor debe documentar una y otra vez pues confronta los códigos del poder y la represión tanto como los de las letras; y se ubica en los márgenes, resistiendo la fácil asimilación, que es una despolitización de la política cultural del texto literario. El argot, la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

violencia, el habla de la histeria, subrayan el carácter físico, del sujeto popular desterrado del país oficial y autoritario. Desde la negatividad parte este proyecto comunitario de sobrevivencia popular. Es irónico que el lenguaje de la histeria, originalmente observado por Freud en las reclusas damas vienesas, sirva aquí a las mujeres alienadas para desmontar el discurso burgués. En sus obras, Valle-Inclán opta por una solución de estas dicotomías durables: decide que la negatividad de sus personajes es otra expresión de su modernidad;[2] esto le asigna un carácter cultural a la experiencia social, y desplaza su emblema del terreno de la valoración moral. Por ello, los marginados, que sus textos presentan, se situan fuera de las sanciones sociales (son menos y más que un individuo: son un tropo); fuera de las pautas de conducta socializadora, y fuera también de la convención del buen gusto.

Valle-Inclán invierte la definición de novela como género literario[3], por ejemplo, en Tirano Banderas [4]. No es ya

---

[2] Según Paul Illie, el distanciamiento se logra precisamente por la carencia de un lazo afectivo entre narrador y personaje. Esto se logra a través de dos formas de distanciamiento: la dignidad demiúrgica que consiste en su habilidad de destrucción de los personajes sin remordimiento alguno y la risa satánica, burla de todo lo que se supone represente el individuo en un universo de razón y orden moral ("The grotesque" 534-5).

[3] Esa definición de Valle-Inclán se puede comparar con la del teórico ruso. M. Bajtín define la novela como un género apoyado en la pluralidad discursiva del diálogo social, de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la novela como la búsqueda que hace un héroe de valores auténticos en un mundo que no los reconoce, ya que en ésta el héroe del antiheroismo no es un personaje sino una persona; y los libros son una reescritura de ciertas figuras claves. Más bien, el pueblo es el héroe que busca valores de autoexpresión

---

acuerdo con su teoría del lenguaje, su concepción se opone por principio a la división tradicional de los géneros literarios (épica, drama, lírica) que se habían formado orientados hacia una lengua unificada y dignificada, opuesta consciente e ideológicamente a la pluralidad discursiva. Y de hecho, la novela no cabe dentro de esa división. El problema es más profundo. Si enfocamos la cuestión tal como lo proponen Ducrot y Todorov (Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, 1974: 183), en relación con los protagonistas de la enunciación -*él* (epopeya), *yo* (lírica), *tú* (drama) -, la controversia es precisamente esa incompatibilidad: el *él* de la epopeya es muy distinto del *él* de la novela; para marcar las diferencias, basta aplicar al texto los conceptos de la temporalidad en el discurso y en la historia, y se podrá ver la radical diferencia de la función y significado de los sujetos de la enunciación. Ultimamente se ha hablado de la muerte de la novela, del auge de la antinovela. Northrop Frye, en su Anatomy of criticism (1970), considera que la novela no figura como tal sino como sátira menipea. A pesar de que la idea que tiene de la sátira M. Bajtín en su Poética de Dostoievski (1929) es diferente, coincide en algunos detalles con Frye. Lo interesante es que Bajtín estaría de acuerdo, tal vez, en llamar sátiras menipeas a la novela moderna de América Latina, tales como Pedro Páramo de Rulfo o Cien años de soledad de García Márquez.

[4] La perspectiva esperpéntica de la novela de Valle-Inclán es más bien una abolición de la concepción del texto mimético que un intento de abolición de la realidad. Se ha asumido la ficción como artificio aunque se lea , como en todo acto de comunicación, una significación; la enumeración no es caótica si se considera la suma de sus trazos. La expresión de esta plurivalencia, para la cual funciona el discurso irónico es esta novela, obliga al narratario a ordenar con otros criterios, otros soportes, que, a fuerza de reiteración y gracias a una estructura simétrica y circular orientan al lector hacia su sentido.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

e identidad. Este revelador cambio en la búsqueda anuncia el plano autorreferencial del texto y remite a otros, dialoga con su linaje literario, y se resuelve en el imaginario colectivo. Parece sugerir una especie de proyecto compartido entre las clases populares y las élites artísticas representadas por el escritor que busca en las masas las claves de la identidad colectiva.

Los textos de Valle pertenecen a un discurso anticanónico, tanto por su dialogismo como por su práctica relativizadora y carnavalesca. Son principalmente un diálogo con el lector, y este contrato de lectura asegura el rigor documental y exploratorio, el plan de verificación gracias al cual el lector asiste como público al desenvolvimiento de los géneros. Pero más que nada, comparte con las obras de ese autor un gesto que se impone rigurosamente: la lectura de cada obra es un acto que en sí no alude a una doctrina dada sobre la cultura, a un saber establecido, sino que es, en su propio desenvolvimiento, un acto de conocimiento, reconocimiento y autoconocimiento. Valle-Inclán nos dice que la cultura es una manera de conocer desde dentro tanto los mecanismos de desmitificación como los de fabulación y mistificación.

El mundo valleinclanesco carece de armonía; su signo es la violencia. Incluso la manera de presentarnos el ambiente es el de la ironía y el humor, elementos que permiten la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

distorsión de esa realidad. Su cosmos es esperpéntico y su lenguaje se alimenta de la ironía, la mordacidad, la parodia, la burla y la acusación; lenguajes, en fin, que arrancan de la violencia con la palabra. La convivencia de elementos que apuntan a la condición lingüística del texto y el aparente plan de verosimilitud, o, mejor, de "historicidad" del relato, es una maniobra irónica del autor. Lo paradójico es que el intento de verosimilitud se aplica hacia un mundo que, en esencia, no tiene por qué responder a las normas de la referencialidad. Esta contradicción tiene como resultado un mayor énfasis en la condición ficticia del texto. Esta maniobra es común en los textos metaficticios. Patricia Waugh, por ejemplo, define el término metaficción como una forma de escritura que consciente y sistemáticamente dirige la atención al artificio del texto. La metaficción cuestiona la relación entre realidad y ficción. Waugh señala que este cuestionamiento provoca una crítica de la construcción del texto y las estructuras fundamentales de la narrativa en general. Esta crítica, a su vez, apunta a la reflexión sobre la ficcionalidad del mundo referencial[5]. De hecho, esta consecuencia de la metaficción, compartida por la ironía, se

---

[5] Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction (London: Methuen, 1984).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

manifiesta en la lectura del discurso paródico e irónico de novelas como Tirano Banderas.

El tejido escritural de Valle es la búsqueda de una voz propia mediante ciertos procedimientos de creación léxica que no sólo revelan un interés en "esculpir" el lenguaje sino que expresan una funcionalidad. Sus textos muestran el uso de lexías textuales o formaciones que operan como una unidad, más bien que como una frase consistente en varias unidades distintas, lexicalizadas.[6]

La utilización de lexías textuales, pertenecientes a la cultura, e incorporadas a las obras sin que se fijen sus marcas de texto extraño constituye uno de los casos de intertextualidad presentes en la obra de Valle-Inclán. Como se puede apreciar, este procedimiento aparece muy temprano en su escritura y lo utilizará con suma frecuencia. La fusión de la lexía al texto literario nos remite a un referente popular y oral. El procedimiento manifiesta una tendencia a la parodia, puesto que se trata de la desfiguración de un texto ya existente. Por otro lado, la lengua hablada penetra a través de la lexía y se incorpora al habla del narrador. La fusión entre el teatro y la narrativa también es un rasgo fundamental del proceso escritural de Valle. Sabemos que el escritor

---

[6] Lexía es un término de Bernard Pottier. La lexía textual consta de frases, proverbios, refranes y afines textualmente conservados en el acervo lingüístico.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

modifica y reelabora sus propios textos, los amplia o los utiliza como apuntes para nuevos escritos. En muchos aspectos, la obra de Valle-Inclán se construye sobre sí misma. Desde los comienzos de su travesía literaria se muestra una tendencia a la endogénesis.

Desde su primera etapa de la producción literaria sus textos ya aportan tópicos y macroestructuras al proceso escritural. Estos elementos, junto a los procedimientos estilísticos, marcan el inicio de la tendencia hifológica en la obra de Valle-Inclán; ya que en su primera etapa empiezan a construirse los hilos con que se irá tejiendo la red conectiva entre los textos. La escritura valleinclanesca se nutre no sólo de diversas fuentes sino de su propia obra como si construyera un texto amplio y diverso que va evolucionando en busca de expresión original. La macroestructura global que organiza los distintos géneros son el carnaval, la marginación, la violencia y el imperialismo intelectual. Estos textos manifiestan un procedimiento importante de la escritura valleinclanesca: la intertextualidad que implica la ruptura de ese algo ya establecido y canonizado. La ruptura propuesta por el autor debemos entenderla en varios sentidos. Es al mismo tiempo inversión y rechazo, es un diálogo crítico y una explicación de los modelos literarios y de las formas y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

discursos sociales. También la ruptura se da como recuperación y, en ese sentido, es relativa y dialéctica.

No sólo se trata de una ruptura con la institución literaria sino con los discursos sociales dominantes en los que convergen múltiples opresiones. El contra-discurso surge del habla de los marginados: mujeres, niños, poetas, indios, intelectuales, que invierten el mundo de la sociedad dominante y, aún el del narrador. Al asumir la perspectiva de sus personajes, el narrador se integra a la anticultura. La ruptura con la cultura dominante responde a la crisis socio-política. El macrotexto sitúa en primer plano lo que la sociedad considera bajo, marginado y peligroso. Es aquí donde lo vulgar, lo soez, lo "indigno", lo erótico, lo grotesco y lo humorístico hacen su entrada. Su macrotexto se presenta como un espacio de lucha -imaginaria- entre la sociedad dominante y la anticultura. Los territorios marginados de la ciudad invaden el espacio urbano imponiendo sus formas; pero al mismo tiempo, la cultura dominante los define y estructura. De ahí que las situaciones resulten irónicas, como es el caso del ciego Max Estrella que finalmente queda atrapado por la "caridad" de los más poderosos. Es el humor el principal elemento de la transgresión.

El uso del humor se propone como la nueva alternativa de acercarse a la literatura y a la realidad social: es arte

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

corrosivo para demoler las mentiras que sostienen al individuo y para dinamitar las paredes engañosas que limitan. Corrosiva es la utilización del humor que desinfla y hiere, humor con capacidad de socavar la broma oficial de nuestra libertad oficial. En la medida en que el humor da paso a la parodia se enfatiza el carácter de la ruptura. La parodia implica una crítica humorística de los modelos, al mismo tiempo que la risa descubre la hipocresía detrás de la moralidad social. Todo texto humorístico es, en este sentido, metadiscursivo; pues examina burlescamente la obra de sus antecesores o de los discursos dominantes. Pirandello ha dicho muy bien que todo humorista verdadero no solamente es poeta sino que también es crítico.[7] La ruptura como recuperación permite entender la presencia de un modelo único en la narrativa de Valle-Inclán. Sus obras relatan hechos truculentos con cierta naturalidad, hechos y descripciones esperpénticas. El fundamento de la ruptura y de la búsqueda de una escritura propia es el humor. El haber escogido el camino del humor distingue a Valle de la literatura que prevalecía en ese momento. Sin embargo, muy poco se ha escrito acerca del autor como humorista. El humorismo le da sentido y coherencia a su proceso de ruptura. De la misma manera que la ruptura supone una propuesta

---

[7]"L'umorismo" en Colloqui coi personaggi e tragedia di un personaggio. Torino: Einaudi, 1963: 109.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

diferente de algo, una contraposición, el humor es transgresor, invierte, descompone y desacuerda mediante el enjuiciamiento y la reflexión que la risa provoca. Por lo tanto, el humor permite no sólo la transgresión ideológica sino la ruptura formal. Valle-Inclán es un director que selecciona luces, vestuario, gestos y elementos que funcionan como contraste dramático, contraste sobre el cual teorizará Bertold Brecht en su teoría del gesto[8]. Por medio de la selección el narrador manipula los hilos de sus títeres y entre ellos cae enredado el lector, víctima de las estrategias de persuasión. El narrador de Tirano Banderas, aunque extradiegético, es un agente de focalización constante. Es a través de este narrador-espectador que se transmite toda la historia:

> The all-important *acotaciones* have increased in frequency, enabling the author to control his creatures in a much more detailed way, causing us to see everything and everyone exactly as he wishes. The method accounts for the extraordinary sense of rhetorical comment in these novels despite the fact that the author rarely intrudes personally. He seems simultaneously absent and omnipresent. [9]

El humor es lo que nos permite establecer los dos momentos con los que hemos caracterizado esta etapa de

---

[8]Fernando de Toro. Brecht en el teatro hispanoamericano.Buenos Aires: Galerna, 1987.

[9] H. Boudreau. "The Creation of Valle-Inclán's Sacrilegio." Symposium 23.1 (1968): 16-24.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

producción narrativa. El primero se distingue por el uso de un humor tragicómico que resulta en un humor negro absurdo tal como lo define Winston (1972: 278):

> Absurd black humor tends to present characters who seem to belong to the world comedy. They are ignoble wretches to the world problems, limited responses and little psychological depth. Such characters do not develop in the course of a work; they are their own dilemma and will forever be so.

El uso del humor implica nuevas maneras de organizar lo real y el discurso narrativo. La ironía no sólo fragmenta la realidad sino que el discurso se vuelve doble y contradictorio. Linda Hutcheon[10] ejemplifica lo dicho de la siguiente manera:

> Another related and also relatively benign function of irony would be the LUDIC. When viewed favorably, this is seen as the affectionate irony of benevolent **teasing**; it may be associated as well with **humor** and wit, of course, and therefore be interpreted as an estimable characteristic of **playfulness** (and so, in language, akin to punning or even metaphor). [...]
> As you can imagine, the affective charge associated with irony is going to start to increase with the use of words like "trivializing" and maybe even "teasing". When the notion of irony.

Los personajes aparentan ser y no ser, al igual que las situaciones; sin embargo, la contradicción no se da en términos absolutos sino en forma dialéctica ya que el ser y el no ser constituyen muchas veces una alternativa intermedia, una nueva imagen que surge de la autoparodia. El humor y la

---

[10]Irony's edge, 49.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ironía se convierten, pues, en contradiscurso. Cuestionan los valores dominantes, las generalizaciones y por lo tanto, el poder. Barthes ha señalado que la figura máxima del poder a través de su ideología dominante, no sólo rechazando el estereotipo sino obligando a examinar la violencia que éste ejerce contra el individuo, es su marginación y opresión.

En los textos de Valle-Inclán se expresa claramente un rechazo hacia un tipo de literatura esencialista y simbólica cuyos contenidos sirven como representación imaginaria y generalizada del país. La visión de la realidad española queda totalmente fragmentada cuando los marginados ocupan la centralidad del relato; cuando lo que es "bajo" e "inferior", según las categorías dominantes, se imponen en el centro de la escena. La homogeneidad pierde así su carácter uniforme y ordenado. Los personajes de esta etapa, sobre todo los del segundo momento, llenan ese espacio de fisuras y se acercan a la concepción del cuerpo grotesco según lo ha caracterizado Bakhtin [11]. El humor también produce sus efectos sobre el narrador. La tercera persona se sitúa como inteligencia central desde la perspectiva de los personajes. El autoritarismo de la voz narrativa queda matizado por este desplazamiento. Este hecho fundamental permite que el discurso

---

[11] Rabelais and his World, trans. Helen Iswolsky. Cambridge: MIT Press, 1968.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

del narrador se contamine del habla popular y la distancia entre el narrador y los personajes comience a borrarse. Al incorporarse al habla popular el discurso narrativo se convierte en contradiscurso, pues disuelve la jerarquía que tradicionalmente se establece con el narrador, situado en un nivel inferior.

El narrador de tercera persona desaparece. Predomina la primera persona, es decir, el narrador personaje. Los marginados adquieren una voz propia y por lo tanto, una mayor centralidad. Su discurso ya no queda subordinado al de la tercera persona. Este cambio formal se expresa también en una modificación del tipo de humor. Las obras de este momento pertenecen al tipo de humor negro grotesco, en el que se reiteran los aspectos físicos del cuerpo grotesco: sus protuberancias, las deformidades, las prácticas sexuales, etc. La muerte, como elemento fundamental del humor negro grotesco, hace su entrada como motivo dominante. La muerte ocurre siempre de una manera ridícula, carente de dignidad. La infracción de los espacios prohibidos, del tabú, la degradación, el énfasis en la materialidad del cuerpo, el uso del eufemismo y del doble sentido nos remiten a las formas de la literatura humorística.

El humor aleja la escritura de Valle-Inclán de una literatura cuasi panfletaria sobre el problema político

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

nacional; lo que estaba dicho o era casi evidente en los textos de su primera etapa pasa a ocupar un plano subyacente que debe descubrirse al descodificar la ironía. La ironía oculta el mundo de violencia y opresión que se produce ya sea por relaciones de poder en la sociedad patriarcal o por relaciones de todo tipo que en apariencia no se denuncian. El fuerte carácter metadiscursivo de la parodia y de la ironía sustituye el apreciado valor simbólico que se solía otorgar al examen de la realidad española en la literatura perteneciente a esa tradición.

La realidad española ingresa al texto, por lo tanto, con un valor crítico. Un caso evidente es la transformación de la visión de la ciudad. La modernidad que la ciudad implica no recibe un tratamiento trágico sino irónico y paródico. Se trata, en muchos casos, de un reciclaje crítico y humorístico de la cultura de la modernidad que puede representarse como cultura dominante que se ve amenazada por el avance de la marginalidad. Tanto en la novela como en el teatro, la realidad urbana no aparece segregada entre marginados/no marginados, bajo/superior, a pesar de que la marginalidad ocupa el centro del relato; ya que algunos personajes transitan entre los dos niveles o zonas como es el caso del Marqués, la prostituta, el militar o el intelectual. A estos personajes se les teme o rechaza y se les trata de mantener en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

los límites urbanos pero al mismo tiempo se les desea o envidia. En el mundo real esa separación es cada vez más tajante y auspiciada legalmente por las instituciones de poder. La sociedad que los margina los convierte en el centro de su actividad, del mismo modo que el narrador al otorgarles el papel de protagonista los sitúa en el eje del relato. He ahí la ironía. El humor, la sátira, la caricatura y la parodia no sólo son los elementos fundamentales que le dan coherencia a estos textos y los que determinan el abandono del discurso pesimista y trágico de sus modelos de la generación anterior. El humor de Valle-Inclán posee un crítica agria, descubre las contradicciones de las situaciones y personajes ironizándolas y parodiándolas. Por otro lado, la posición humorística de Valle tiene una dimensión ético-moral, que en cierta medida está ausente en otros escritores porque ellos describen el mundo que es. En el caso de Valle-Inclán, aún cuando por medio del humor se invierta y desmonte el mundo "ideal", el de los estereotipos establecidos por las ideologías dominantes, la reflexión crítica que se propone al lector es la de un mundo que debiera ser y no la del que es. La actitud de Valle-Inclán ante la realidad es otra y ello constituye, precisamente, uno de los elementos de la ruptura ideológica. La presentación de personajes de diversas clases sociales y su entorno lingüístico-social, la visión humorístico-grotesca de la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

realidad rehuye a las generalizaciones. Porque tanto en su narrativa como en su teatro se examina al individuo perteneciente a una sociedad de clases enfrentadas, cuyas voces diversas coexisten en su literatura.

La "excepcionalidad" que señala Valle proviene tanto de la caracterización como del intento de situar lo marginal y transgresor en el centro del relato. Sus textos destacan la humanidad de sus personajes y lo extraordinario es que nos permite hacer diversas lecturas, aún aquellas que expresan nuestros "peros", nuestros "a pesar de", que fragmentan la integridad del personaje por la vía de los juicios valorativos. Sus personajes nos muestran la complejidad y riqueza de la realidad, nos permiten entender que las cosas no son necesariamente excluyentes, que la contradicción produce síntesis; tal vez por ello el narrador y nosotros los miramos con simpatía. Ellos nos obligan a una mirada comprensiva y compasiva hacia los demás y hacia nosotros mismos y nos enseña que la "perfección" es una de las manera de imponer rigidez y control. Valle-Inclán desfigura la referencia mediante la ironización del modelo. El humor, el lenguaje irreverente, la parodia transforma su discurso en un metalenguaje.[12]

---

[12] Utilizo el término según Jakobson (1975): el metalenguaje "habla del lenguaje mismo" (357). De las seis funciones que Jakobson atribuye a la lengua, esta es la que permite hablar del lenguaje por medio de la lengua: "cuando el destinador y/o el destinatario quieren confirmar que están usando el mismo código, el discurso se centra en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Su macroestructura organiza la historia y permite la presentación de ciertos temas. El sexo se manifiesta como un estallido vital, natural y placentero. El regocijo y la libertad de esta experiencia se descubre en el lenguaje. Frente a esta situación, aparece el discurso asimilado y represivo para que el personaje represente el discurso del poder que se hace patente en los mensajes ideológicos que funcionan como elementos negativos de deculturación y segregación. Por ello, a los marginados se les mira con odio al mismo tiempo que se les concede poderes extraordinarios porque encarnan una perpetua fuente de todos los miedos más intensos y paralizantes. La macroestructura valleinclanesca constituye, precisamente, el código irónico[13] que nos exige una doble lectura, entre todas las posibles. De manera que la interpretación literal es ilusoria y burlona, mientras que el significado implícito obliga a la reflexión. Mediante la ironía el escritor se burla del lector haciéndole creer que la macroestructura explícita constituye el tema central de su texto. No obstante, la relación es distinta: el código irónico transforma "la cita explícita" (mensaje ideológico) en su contrario. Es decir, dialécticamente se establece una

---

el código: entonces se realiza una función metalingüística" Ensayos de lingüística general. Barcelona: Seix Barral, 357.

[13] "El código irónico es en principio la cita explícita de otro". (Barthes, 1980).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

oposición entre lo que se dice literalmente y lo que se quiere decir verdaderamente.[14] No se trata de que el individuo sea o no de una cierta forma sino lo que se le atribuye de ciertas condiciones. Por ejemplo el festejo de la sexualidad en ciertas obras de Valle es un arma de la anticultura al mismo tiempo que es expresión de su marginación. La macroestructura subyacente que surge de la lectura implícita del texto es el prejuicio contra dicha condición. Es un arma porque es una forma de cuestionamiento y de ruptura [15] frente al discurso de la sexualidad de las clases dominantes. Por otro lado, la marginalidad permite una mayor libertad de expresión cultural puesto que se encuentra fuera de los códigos represivos oficiales. Estos no dejan de ejercer su dominio pero la anticultura utiliza estrategias para soslayarlos. En las Sonatas, por ejemplo, las estrategias lingüísticas utilizadas revelan mayor riqueza imaginativa a la vez que permiten referirse al sexo con mayor naturalidad. Uno de los ejemplos puede ser el siguiente de Sonata de otoño:

---

[14] "Existe por un lado, la significación unívoca y seria, en un sentido elemental del mensaje literal --que es también la intención literal-- y del otro, la burla franca y jocosa, o según los criterios literarios, la sátira pura en la cual el mensaje literal no tiene más que una simple función asertiva pero además la función de distinguir algo" (Allemann 385).

[15] "Por su situación fronteriza el marginado puede convertirse en un crítico estricto y capaz ante el grupo dominante de su cultura" (E. Stonequist, 1969, citado por Bauman 132).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> La besé, y ella mordió mis labios con sus labios marchitos. [...] Sí, sí. Todavía te gusto mucho y te hago sentir. Rodeó mi cuello, y con una mano levantó los senos, rosas de nieve [...] Yo entonces la enlacé con fuerza, y en medio del deseo, sentí como una mordedura el terror de verla morir. Al oírla suspirar, creí que agonizaba. La besé temblando como si fuese a comulgar su vida. Con voluoptuosidad dolorosa y no gustada hasta entonces, mi alma se embriagó en aquel perfume de flor enferma que mis dedos deshojaban consagrados e impíos. [16]

Ello es así aún cuando el discurso de la sexualidad está marcado por el eufemismo o por el uso del neutro, lo que revela cierto grado de sujeción al discurso de lo prohibido.[17] Al asumir un lenguaje plebeyizante, el narrador adopta ese mismo discurso. El discurso de la sexualidad opera entonces, como el antilenguaje frente al discurso de lo prohibido. El ambiente carnavalesco, según lo ha estudiado Bakhtin, conforma el discurso del narrador que asume caracteres del estilo grotesco como la exageración y la desmesura. Según Bakhtin, la forma grotesca-carnavalesca se caracteriza, como género literario, por su intención de *consagrar la libertad creadora, permitir la combinación y el acercamiento de una variedad de*

---

[16] Obras completas, 1954: 150.

[17] "En toda colectividad, aún en la más liberal, verdaderamente libre, hay un conjunto nada desdeñable de tabús lingüísticos. Hay temas cargados de prohibiciones que están protegidos por una suerte de ley de silencio (hay ciertas formas de actividad, de sentimientos, de acontecimientos dudosos sobre los que uno no habla)" (Ducrot 5).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

elementos diferentes, liberarse de los puntos de vista prevalecientes, de las convenciones, de las verdades establecidas, de los clisés y de todo lo que es ordinario y aceptado universalmente [18]. La celebración de la festividad determina el momento de iniciación de la niña Chole y de su ruptura con el poder. A través de la burla el personaje, simboliza al marginado que ha asumido los mensajes ideológicos dominantes y así el personaje expresa su ambivalencia. [19] El texto dramático sufre una transformación de género. En este caso no se trata de unos "hilos", frases, temas, motivos- que pasan de un texto a otro, como ocurre con la etapa del mimetismo con respecto de las otras etapas; sino de un texto que se amplía y modifica. El procedimiento utilizado es el de la intertextualidad. En la transposición se conservan los elementos esenciales del cuento: los nombres de los protagonistas y del personaje secundario; la situación de pobreza, los motivos de la rebeldía y los juegos del azar. Los fragmentos narrativos y algunas acciones pasan a las

---

[18] Bakhtin, Rabelais and his World, 1968: 34.

[19] "Rites of passage typycally are concerned to mediate the progression of individuals or groups from one status to another, a progression that is inevitable because of the flow of time (people being born and growing older, sexually mature and independent, and finally dying, or being left by the dead). The interface between the socially defined stages are moments of inconsistency in the scheme. Rituals accounts for this, or find a way for managing inconsistencies" (Kress and Hodge 74).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

acotaciones y el personaje tiene un rol más activo. En la obra, el desenlace es trágico.

En las obras los mitos se parodian. El amor no es apasionado ni juvenil. La relación amorosa se ha desgastado y se ha llenado de resentimiento y de hastío. El motivo de la muerte está matizado por la ambición de riqueza; lo que convierte a los amantes míticos en asesinos. Finalmente, el amor ha desaparecido como móvil de la acción; por ello no puede haber metamorfosis. La posibilidad de unión después de la muerte ha sido quebrantada por el desamor y el dinero. La parodia del mito otorga un sentido al texto. Expresa cómo las relaciones sociales en el mundo moderno están regidas por nuevas significaciones. Los nuevos mitos, alejados de la conciencia mítica y gobernados por el materialismo, no unen; más bien desunen porque no aparecen como comunión sino que resultan de la acumulación desigual de la materialidad. Pero como mitos al fin, ocultan el rostro de la explotación por medio de la enajenación. Es evidente que en la intención paródica hay un juicio sobre los personajes, pero también hay una denuncia de la situación social.

La voz narrativa define a los personajes mediante enunciados afirmativos, de sintaxis breve y de temporalidad presente. En este sentido, el punto de vista narrativo se torna impersonal obscureciendo la presencia del narrador como

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ente literario. No es extraño que esto ocurra con textos cuya función es la de ofrecer indicaciones o clarificar el modo de presentación y que no son otra cosa que un texto secundario que deberá desaparecer con la puesta en escena. Así en el cuento, el narrador pasa a un nivel secundario mientras que el diálogo de los personajes se constituye como el texto principal al igual que ocurre en el teatro. Valle se acerca a la ciudad reconociendo la existencia de un mosaico de voces que forma el conjunto heterogéneo de la zona metropolitana[20]. La ciudad no es, por lo tanto, un todo homogéneo; su comunidad manifiesta una gran diversidad cultural que se refleja en el lenguaje. En este caso, el texto recoge el habla de un sector particular, típico de las tensas e inmhumanas relaciones urbanas: el de la subcultura de la prostitución. Es en la ciudad donde el protagonista se inicia a ciertas dependencias. El vocabulario de personaje constituye, en el mosaico de las voces, un antilenguaje.[21] Su rasgo común es la relexicalización, que opera como generador de un lenguaje cifrado que la subcultura utiliza frente a la cultura

---

[20] "La "comunidad de habla" urbana es una unidad heterogénea, que expresa una gran diversidad, no sólo entre un individuo y otro, sino también en un mismo individuo" (Halliday, 1978:78.

[21] "Conflict and hostility between an antigroup and a dominant group is expressed through the transparent signifiers of inversion and displacement to produce an antilanguage, that is, opposite or displaced meanings, values and ideologies" (Hodge and Kress, 1988: 78).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dominante. Es, por lo tanto, un lenguaje especializado y parcial; pues sólo se relexicalizan aquellas zonas que entran en conflicto con el orden establecido[22]. Otro rasgo de este sociolecto recogido por Valle-Inclán, es la tendencia a la metaforización[23]. La estrategia para burlar el espacio de lo prohibido[24] consiste precisamente, en la creación del antilenguaje para el marginado social, desesperado por conseguir la alternativas.

El abordaje de la sexualidad desde la perspectiva de los personajes constituye otro de los elementos grotescos del texto. La mujer aparece como víctima de esa sexualidad

---

[22] "The simplest form taken by an anti-language is that of new words for old; it is a language relexicalized. It should not be assumed that it always arises by a process of fission, splitting off from an established language; but this is one possibility, it is easier to talk about it in these terms. Typically this relexicalization is partial, not total: not all words in the language have their equivalents in the anti-language. The principle is that of same grammar, different vocabulary; but different vocabulary onlly in certain areas, typically those that are central to the activities of the subculture and that set it off most sharply from the established society." (Halliday, 1978: 571).

[23] An anti-language is, in this respect, no different from a language "proper": both are reality-generating systems. But because of the special character of the "second-life" reality, its status as an alternative, under constant pressure from the reality that is "out there" (which is still subjective reality, but nevertheless stands always ready to be reaffirmed as a norm (574).

[24] "Se sabe que no se tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa" (Foucault, 1980:12).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

masculina que poco a poco la va corrompiendo hasta llevarla a la prostitución; en ello encontramos un examen de la ideología como factor represivo y autoritario frente a la mujer. Ella no sólo es un ser marginado en la sociedad sino marginada por su propia intimidad en la medida en que se le despoja de su sexualidad. La obra de Valle muestra un interés en la reivindicación de los personajes femeninos, en tanto los convierte, en mujeres asertivas o porque los textos plantean una crítica a la cultura dominante. En Los Cuernos, por ejemplo, el protagonista consciente de ser "cornudo" desea remediarlo pero se transforma en una situación ridícula y finalmente tragicómica. Se invierten los valores y don Friolera ejecuta su propia degradación. El hombre se autoparodia y al mismo tiempo, se reafirma la ideología de la mujer. El título descubre la ironía. Veamos un ejempo:

Don Friolera- Para algunos canallas no hay mujer honrada... Solicitaré el traslado por si tiene fundamento esta infame calumnia. [...] ¡Pueblo de canallas! Yo no me divorcio por una denuncia anonima. ¡La desprecio! Loreta seguirá siendo mi compañera, el ángel de mi hogar. Nos casamos enamorados, y eso nunca se olvida. Matrimonio de ilusión. Matrimonio de puro amor. (998)

Don Friolera- [...] Se dan circunstancias. La mujer que violan contra su voluntad, la que atropellan acostada durmiendo, la mareada con alguna bebida. Solamente en esos casos admito yo la caída de Loreta. Y en estos casos tampoco podría perdonarla. Sirvo en activo. Pudiera

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> hacerlo retirado del servicio. ¡Friolera! (998)

Es interesante notar la estructuración del material narrativo en el macrotexto de Valle-Inclán. No existe en los textos un orden lógico de los acontecimientos. El lector recibe la historia por vía del monólogo del protagonista, quién actúa como inteligencia central del narrador en tercera persona. Los acontecimientos pierden su cronología y se tiñen de un halo de vaguedad y lejanía porque se perciben desde una mente alucinada quizás, por ejemplo la de Bradomín en las Sonatas. El recuerdo contribuye a la repetición de estructuras y a la aparición de imágenes inconexas que surgen indiscriminadamente en la memoria. Por otro lado, hay momentos en que el punto de vista de la inteligencia central se traslada al personaje femenino imprimiéndole mayor ambigüedad a la narración. La utilización de una inteligencia central que aleja al narrador de la historia permite penetrar en la subcultura desde una perspectiva distanciada en la que se han suspendido los códigos dominantes. El narrador no desea plantear una valoración moral de la situación por ello se oculta tras la máscara de la técnica narrativa. Quiere presentarnos el mundo de los desheredados en su miseria y contradicciones, con una gran comprensión y entendimiento de una realidad que el lector no verá con simpatía de antemano. El humor del texto debe llevarnos a la reflexión. Ese "humor

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

corrosivo" se convierte en elemento de ruptura pero que muestra otros rasgos escriturales. Esos procedimientos estilísticos (esperpéntico) de animalización o cosificación están estrechamente relacionados con la propuesta humorística. Veamos algunos ejemplos:

"Vientre rotundo de ídolo tibetiano" (36); "búdico vientre" (45); "frente panzona" (52); "verde máscara indiana" (47); "Cacareó Don Celestino" (43); "removiéndose como ganado inquieto por la mosca" (43); "El quitrí del gachupín, que rodaba haciendo morisquetas de petimetre" (50); "las mariposas de aceite cuchicheaban" (95); "El aleteo de un reflejo desquició los muros de la Recámara Verde" (102); "El recamado alón del sombrero revestía de sombra el rostro aguileño de caprinas barbas" (141); "gesto fláccido y amarillo de vejiga desinflándose" (176); "La cúpula del cielo recogía los ecos de la vida compañera en su vasto y sonoro silencio" (145-146);[25]

Con estos ejemplos, hemos querido mostrar algunas de las formas más comunes que utilizará Valle-Inclán en la artificiosidad del código de la lengua; la distorsión hiperbática, la elipsis, el quiasmo, los desplazamientos y/o colisiones de significados, y, sobre todo cómo al trabajar el lenguaje va creando una semioótica connotativa cuyo formalismo

---

[25] Las citas pertenecen a Tirano Banderas. Madrid: Espasa-Calpe, 1981. Toda referencia textual remite a esta edición.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

no obedece otra ley estructural que la de la icasticidad metalingüística. Mediante el juego metafórico-metonímico, el humor y la carnavalización del lenguaje se construye la imagen del espectáculo de una sociedad que vive en representación permanente. En sus obras Valle-Inclán crea una lengua que proporciona toda una interpretación estética y filosófica de la realidad, como ocurre en el que es acaso su esperpento más trascendente: Luces de bohemia.

En el macrotexto valleinclanesco tanto los protagonistas, seudo-ciegos, pícaros, como las beatas representan muy bien su papel en el teatro de la falsa religiosidad; porque profesan la fe de las nuevas mitologías: el dinero, la astucia, el engaño, la caridad proclamada, las apariencias. El protagonista no es el único engañador; en realidad nos enfrentamos a una comunidad de hipócritas. Los personajes de Luces de bohemia, por ejemplo, pertenecen a zonas urbanas, en donde se enfrentan a situaciones sociales antagónicas en un ambiente de violencia encubierta o desatada. Su marginalidad los convierte en seres "sospechosos", rebeldes, contra quienes la sociedad discrimina y ejerce su violencia. Sin embargo, la confrontación entre los sectores sociales produce situaciones absurdas y grotescas. Veamos un ejemplo de dicha obra:

> Don Latino -Ya podías haberme dejado terminar, majadero. ¡Jóvenes modernistas, ha muerto el maestro, y os llamáis todos de tú en el Parnaso Hispano-Americano! ¡Yo tenía apostado con este

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> cadáver frío sobre cuál de los dos emprendería primero el viaje, y me ha vencido en esto como en todo! ¡Cuántas veces cruzamos la misma apuesta! ¿Te acuerdas, hermano? ¡Te has muerto de hambre, como yo voy a morir, como moriremos todos los españoles dignos! ¡Te habían cerrado todas las puertas, y te hasvengado muriéndote de hambre! ¡Bien hecho! ¡Que caiga esa vergüenza sobre los cabrones de la Academia! ¡En España es un delito el talento! (Obras completas, 1954: 944).

El humor negro[26] que predomina en los textos de Valle-Inclán está vinculado a la muerte que puede ser natural o violenta. Pese a la posible connotación trágica que pudiera adjudicarse a estos acontecimientos, la narración se sucede

---

[26] Sobre el concepto de humor negro Winston (1972) señala que "black humor is a tone in drama fiction which is simultaneously frightening of threatening and farsical or amusing. It exists as it reverberates within the reader or spectator. Experiencing it, we feel ourselves caught... The violent combination of opposing extremes unsettles us so that we do not know how to respond. Our emotional and intellectual reactions become confused; this in turn disturbs our certainty of moral and social values and challenges our sense of secure norms" (273). Winston define dos tipos de humor negro: el absurdo y el grotesco; ciertos elementos del primer tipo se dan en el primer momento de la segunda etapa de la producción narrativa. El humor negro grotesco aparece a partir del segundo momento. Los rasgos del primer tipo de humor negro los define de la siguiente manera: "absurd black humor tends to present characters who seem to belong to the world comedy. They are ignoble wretches to the world problems, limited responses and little psychological depth. Such characters do not develop in the course of a work; they are their own dilemma and will forever be so" (278). Del segundo tipo dice: "The grotesque black humor is obsessed with the human body, with the ways in which it can be distorted, separated into is component parts, mutilated, abused" (282)...the grotesque contains at least one character who feels terror or to whom things happen which we would regard as horrible if they happened to us...The threat to the body is part of the omnipresent threat of death in the grotesque black humor. Death dominates but it occurs in a ridiculous manner and is never dignified" (283).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

con una pasmosa naturalidad. Humor y naturalidad, así como lo grotesco, impiden el surgimiento de lo trágico. Lo grotesco desarticula la realidad y la deforma, la convierte en hipérbole e ironía[27], en parodia y paradoja. Lo cómico descarta el sentido trágico y se burla de todo lo convencional e institucional. Por otro lado, los textos se caracterizan por una mayor ambigüedad narrativa que oscurece el desarrollo de los sucesos. A veces la solución del conflicto queda suspendida como en una película de misterio y y sólo es posible la duda.

La duda, la sospecha, las circunstancias en que ocurre el suceso desplazan la conducta del personaje hacia los valores culturales, la comunidad elimina su responsabilidad en la represión y transforma el prejuicio en una acción justificada. En virtud de este desplazamiento el prejuicio adquiere nuevos

---

[27] La definición más reciente sobre la ironía la ofrece Linda Hutcheon en Irony's Edge (1995): There seems to be something else that characterizes irony even more distinctively different from other figures of speech, from other rethorical strategies of structural devices: its "edge." Unlike methapor or metonymy, irony has an edge; unlike paradox, irony is decidedly edgy. While it may come into being through the semantic playing off of the stated against the unstated, irony is a "weighted" mode of the silent and the unsaid. The tipping of the balance occurs in part through what is implied about the attitude of either the ironist or the interpreter: irony involves the attribution of an evaluative, even judgemental attitude, and this is where the emotive or affective dimension also enters, much to the dismay of most critical discourse and most critics. (37)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

matices. Por ejemplo la sexualidad se vincula a principios que han sido adoptados de la cultura dominante que se constituyen como formas ideológicas redefinidas en el interior de la anticultura. Paradójicamente, las formas que la comunidad invoca tienen su origen en la cultura que la ha oprimido y explotado tradicionalmente. La gran ironía del macrotexto es, precisamente, el olvido grotesco de la situación.

La nueva matización transforma al personaje en un rebelde que ha violado las normas de su propia cultura. Contra el transgresor se aplican todas las sanciones: el ridículo, la vergüenza, la intimidación y, finalmente, la muerte. Irónicamente ésta última se convierte en el modo de liberación del personaje. Así, se examinan los efectos nocivos de formas ideológicas que aparecen como valores prestados de la cultura dominante y que convierten a la anticultura en una autoparodia. El olvido de la situación de marginalidad lanza a la comunidad a la acción represiva contra los propios marginados. El juego de palabras utilizado por Valle-Inclán[28]

---

[28] El siguiente es un ejemplo de Luces de bohemia:

El Tabernero- Siempre saldréis diciendo que no hubo toques de Ordenanza.
El Retirado- Yo los he oído.
La madre- ¡Mentira!
El Empeñista- El dolor te enloquece,
La Madre- ¡Asesinos! ¡Veros es ver al verdugo!
El Retirado- El principio de Autoridad es inexorable.
El Albañil- Con los pobres. Se ha matado, por defender al comercio, que nos chupa la sangre.
El Tabernero- Y que paga sus contribuciones, no hay que olvidarlo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

indica el carácter grotesco de la parodia: los marginados contra los marginados. Además recupera el motivo de la máscara y del carnaval. La gente se encuentra disfrazada, enmascarada por valores culturales dominantes.

La atmósfera de violencia y acoso se logra a través del lenguaje. La repetición, el paralelismo, la enumeración de vocablos despectivos, la condensación de insultos son rasgos de una oralidad agresiva que expresa la voracidad y virulencia de la comunidad frente a la violación de sus normas culturales. Hay pues una crítica y condena del poder y la represión. Es un llamado a rechazar los prejuicios que clasifican y marginan a los individuos. En síntesis se reclama una sociedad más consciente, más libre y justa que rechace todo tipo de prejuicios irracionales e inhumanos y respete a los individuos en tanto personas. Para reiterar el carácter totalitario de los valores dominantes, Valle-Inclán acude a la parodia y al lenguaje como protagonista. Esto se debe al carácter humorístico del macrotexto. Como sabemos, el humor se

---

El empeñista- El comercio honrado no chupa la sangre de nadie.
La Portera- ¡Nos quejamos del vicio!
El Albañil- la vida del proletario no representa nada para el Gobierno.
Max- Latino, sácame de este círculo infernal.
La madre- ¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos!
Max- Esa voz me trapasa [...]
Don Latino- Hay nucho de teatro.
Max- ¡Imbécil! (Obras completas,1954: 945).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fundamenta sobre el lenguaje. Valle combina una multiplicidad de voces enlazadas por el narrador en tercera persona, que conserva la distancia entre sus enunciados afirmativos-descriptivos. En ocasiones las voces asumen la teatralidad y el dramatismo del diálogo, marcado en el texto por el uso de guiones, voz dialogada que se subdivide en coros de hombres y mujeres. Es interesante que las voces colectivas reaparecen identificadas con guiones, aún cuando se utilice el estilo indirecto. Las diversas formas que adquieren las voces-narrativas; voz colectiva; voz masculina, femenina pretende establecer una idea plural aunque ficticia del narrador.

Al mismo tiempo, las voces cambian su configuración: murmullos, voces, hombres, mujeres, sombras, pueblo, caras, y otra vez, voces; la esperpentización del material se convierte en elemento de ruptura. El cambio se estructura como sinécdoque tanto generalizante como particularizante. La multiplicidad y el fragmentarismo parecen representar la paradoja de la opresión: el pueblo ha asumido los valores dominantes como voz múltiple y colectiva. Sin embargo, la opresión divide y fragmenta el cuerpo social, precisamente, porque no se le concibe como totalidad (persona) sino como una parte antagónica y distinta de la sociedad, eliminando así el espacio para la diferencia. Es decir, negando toda posibilidad de un mundo democrático.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

3.2 El plan distorsionador del esperpento

En ese entramado textual y a través de él aparece el compromiso de Valle-Inclán con la historia, y asimismo el deseo y la necesidad de superar o derribar aquella barrera ideológica opresiva y ofrecer nuevas alternativas. La de Valle obviamente es una visión que medita las contradicciones propias de un país donde coexisten y luchan el tradicionalismo conservador y los arranques del radicalismo popular; ambos son reacciones a la incursión e imposición del capitalismo, con la consiguiente corrupción de las instituciones, y las asfixiantes burocracias. Los sentimientos antiburgueses de Valle son de sobra conocidos: el desprecio, inmitigado y tajante, y la mediocridad intelectual y estética de la clase media española. En la mayor parte de sus textos asoma una vocación utópica por su respeto y entusiasmo por diversas manifestaciones del populismo que consideraba nacionalmente auténticas, ya fueran víctimas como el catalán[29] en Luces de

---

[29] Max- ¿Quién eres, compañero?
El Preso- Un paria.
Max- ¡Paria!...Solamente los obreros catalanes aguijan su rebeldía con ese denigrante epíteto. Paria, en sus bocas como la tuya, es una espuela. Pronto llegará vuestra hora.
El Preso- Tiene usted luces que no todos tienen. arcelona

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

bohemia o guerrilleros como los indios en Tirano Banderas. Valle invita a la revolución social y pide a los indios de Latinoamérica el contraataque.[30] Por ello el escritor simpatizaba con la Revolución Rusa, porque podía ofrecer un cambio total; en este contexto llegó a proponer: "En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La historia y la novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes."[31]

---

alimenta una hoguera de odio,soy obrero barcelonés, y a orgullo lo tengo. [...] Usted no es proletario.
Max- Yo soy el dolor de un mal sueño. [...]
El Preso- Parece usted hombre de luces. Su hablar es como de otros tiempos.
Max- Yo soy un poeta ciego. [...]
El Preso- El ideal revolucionario tiene que ser la destrucción de la riqueza, como en Rusia. No es suficiente la degollación de todos los ricos. Siempre aparecerá algún heredero, y aun cuando se suprima la herencia, no podrá evitarse que los despojados conspiren para recobrarla. Hay que hacer imposible el orden anterior, y eso sólo se consigue destruyendo la riqueza. Barcelona industrial tiene que hundirse para renacer de sus escombros con otro concepto de la propiedad y del trabajo. En Europa, el patrono de más negra entraña es el catalán, y no digo del mundo porque existen las Colonias Españolas de América. ¡Barcelona solamente se salva pereciendo!
Max- ¡Barcelona es cara a mi corazón!
El Preso- ¡Yo también la recuerdo! (Obras completas, 914).

[30] En el poema "Nos vemos" de 1922 dice: "¡Indio mexicano que la encomienda tornó mendigo!.... ¡Rebeláte y quema los trojes del trigo!...¡Rebeláte hermano!

Reimpreso en Dru Dougherty del ABC, 7 de dic., 1928, en Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias (Madrid: Fundamentos, 1978) 178.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Es ése el empeño de Valle, ofrecer su visión del mundo y crear una nueva forma de 'discurso paródico'. Es el suyo un impulso positivo aunque el esperpento sea la suma negativa de la realidad puesto que sus textos transgresivos constituyen una liberación [32]. Ese macrotexto permite que el lector se libere de los valores dominantes, de la jerarquía y del orden preestablecidos. Su cosmos narrativo, organizado por obras de distintos géneros y relacionadas entre ellas, se desarrolla mediante una sui generis desviación del canon establecido al interpretar la sociedad de la cual formaba parte. Valle centra su práctica literaria en su propio presente, durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931)[33] y por ello debía

---

[32]La tendencia que prevalece en la obra de Valle-Inclán es atentar contra la mímesis. La diferencia entre el texto subyacente de la novela naturalista y el de la vanguardista descansa en la predilección de recursos irónicos. Este cambio en las estrategias narrativas tiene consecuencias para las convenciones del género novelístico. La intervención de la ironía en el corazón mismo del proyecto narrativo altera los fundamentos esenciales de la prosa y acerca la novela al texto poético, difuminando los límites (Riffaterre 1). Los medios del texto poético apuntados por Riffaterre (desplazamiento, distorsión, espacio significativo) son homólogos a los rasgos que se le atribuyen al esperpento, ya sea como género o como tendencia. El desplazamiento por medio de la metáfora y la metonimia, el uso de la ambigüedad, la contradicción y el sinsentido como elementos de la distorsión son rasgos preeminentes en el discurso del esperpento.

[33] Francisco Madrid recoge las siguientes declaraciones de Valle-Inclán: -El rey es un muñeco grotesco. Son muchos los que piensan que puede suscitarse algún desacuerdo entre Alfonso y Primo de Rivera. ¡De ningún modo! El Directorio se hizo para salvar al monarca. El beodo y el cretino se entienden perfectamente. [...] El Directorio roba abiertamente, no como los puritanos de antaño. [...] Todo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

crear un nuevo género: el esperpento. Valle-Inclán crea su macrotexto en base a la técnica de personajes e historias recurrentes. Una de la más sugestivas características de la práctica textual de Valle es el uso de una serie de géneros literarios y recurrirá a los géneros de la tradición literaria canonizada para inventar una nueva fórmula. Por eso debemos subrayar que tenía muy claro su cosmos literario y no se repetía ni estaba cometiendo plagios[34]. Ese tipo de procedimiento multigenérico existe en los microcosmos novelesco del siglo veinte como ya hemos dicho en varias ocasiones.

Valle-Inclán utiliza 'la parodia subversiva' para tratar de captar la realidad contradictoria de los años veinte dentro

---

español tiene miedo hoy día porque resulta que todo español es dueño de cuatro pesetas y con ellas ha adquirido el miedo burgués. Por eso no reacciona. [...] Lo puede hacer Sánchez Guerra que ni posee fortuna ni tiene cola de paja. Yo puedo gritar también porque no tengo nada. Todo mi haber consiste en esta capa que llevo puesta. No tengo una peseta. Como no tengo nada, soy como un anarquista. No concibo que se pueda ser anarquista de otra manera. La vida altiva de Valle-Inclán. Buenos Aires: Poseidón, 1943: 264-265.

[34] La originalidad de Valle-Inclán consistió, fundamentalmente, en armonizar esas tendencias estilísticas con la manipulación del distanciamiento y la contradicción, a través del discurso irónico; Valle, encuentra en la ironía una retórica apropiada para el tema de la tiranía. En este estudio se muestra cómo en el esperpento puede leerse la invitación a un compromiso, precisamente por el carácter activo que se le exige a la "recepción" de su discurso. En la dirección de la lectura y la victimización selectiva de arquetipos es posible leer juicios morales y compromisos sentimentales.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de un marco estrecho. Por ello textos como Tirano Banderas y Luces de bohemia constituyen magistrales sátiras de la sociedad contemporánea. Así debemos imaginar todo el universo narrativo de Valle-Inclán e interpretar su contenido y tratar de explicar su estructura como un único macrotexto. Valle acude al uso de personajes, temas y episodios recurrentes para ofrecer esa única estructura narrativa. Sus textos revelan que mediante la mencionada práctica textual se forma un microcosmos de los elementos primordiales de la sociedad española desde Galicia hasta Madrid, entre otros espacios socioculturales de España. Cada texto comprende una unidad independiente pero al mismo tiempo forma parte del macrotexto. Por ejemplo, si leemos las Sonatas notamos que el Marqués de Bradomín[35] manipula la relación entre el autor y su mundo novelesco hasta el extremo. Los detalles se funden de una obra a otra mediante su voz cuyo repetido personaje le vincula a

---

[35] Con su perversidad y su conciencia de actuación, que de un "ético", se guía más por una estética del vivir que por una ética, aunque se justifiquen sus actos con motivaciones "patrióticas" o "católicas". El Marqués de Bradomín es un hombre todo imaginación, deseo, fantasía y literatura, estableciendo una analogía con la figura de don Quijote. Donald Shaw (1977) comenta que:
Nada revela más claramente la unidad de la Generación que el "parecido de familia" que tienen sus héroes y heroínas más conocidos.... Todos son héroes casi trágicos, en un contexto que es menos trágico que desesperanzado. Profundamente anlíticos y conscientes, evolucionan hacia una situación espiritual límite en la que sólo sobrevive el ideal ético para mantenerlos La generación del 98. Madrid: Cátedra (263-4).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

los demás[36]; aunque ciertas inconsecuencias cronológicas podrían desdibujar los contornos de ese universo. La aparente indiferencia a la sincronización exacta de fechas, acontecimientos es otro rasgo común. Las mismas inconsecuencias son evidentes, también, en la evolución de los personajes recurrentes; el desarrollo constante y lógico de éstos es la excepción, más que la regla. Una vez que un personaje es parte de la serie preliminar de esbozos tentativos y fragmentarios (los cuales, marcan una etapa importante en la práctica textual de Valle) y emerge completamente delineada, se observan leves cambios en cada una de sus diversas intervenciones, semejante, en este sentido, a los personajes arquetípicos de la tragedia griega. Más que creación de personajes, lo que realmente concierne a Valle es la observación de las distintas facetas de la sociedad, de modo que la evolución de un personaje recurrente no depende de la lógica interna de su existencia novelesca sino del

---

[36] Es ése uno de los rasgos más peculiares de Valle-Inclán, el que no diese nunca por acabada su obra, siempre en permanente remodelación y actualización. Dru Dougherty ha caracterizado este aspecto de la idiosincrasia valleinclaniana de la siguiente manera:
"El momento de la publicación venía a ser casi un accidente, que marcaba, pero que no interrumpía, un proceso creativo. Para su autor, evidentemente, todo texto era provisional. Para Valle-Inclán, una novela, un cuento, un personaje, no se agotaba; sólo se abandonaba, con la promesa, muy galdosiana por cierto, de volver a retomarlo en otro momento y dentro de nuevas circunstancias", Diario 16 (Madrid) (8 de junio de 1991).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

determinado aspecto de España; los cambios de un personaje se deberán, mayormente, a la metamorfosis del ambiente. Al enfocar a sus personajes desde perspectivas distintas, Valle logra desenmascarar en su microcosmos todos los aspectos comprometedores de una España problemática. Este tipo de narración cíclica que viene de Proust y de Faulkner entre otros resulta ser la técnica revolucionaria de Valle y desea que el lector reexamine su visión del mundo y elabore una nueva. Tal técnica permite que el lector observe a un personaje desde muchos ángulos, describiendo en una novela los sucesos más recientes de la existencia de una persona para luego retroceder y crear su vida anterior en las novelas posteriores; posee también la ventaja de realzar la familiaridad o la realidad de los entes de ficción. La carencia de estricta secuencia sirve para realzar la verosimilitud del relato y así lograr captar aquella relación dialéctica tan vital, que también estableció Balzac, el precursor de la técnica de los personajes recurrentes, entre su mundo de ficción y el verdadero. Quizás la mayoría de las novelas de Valle-Inclán fueron concebidas como unidades que poseen la interacción entre los distintos textos, un requisito indispensable para un verdadero universo narrativo, y por ello deseamos establecer que el suyo es un universo novelesco orgánico. Las novelas son una serie de textos aparentemente

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

independientes pero unidos por la historia de sucesos y de individuos. El segundo vehículo de esta práctica textual, el de los personajes repetidos, es usado constantemente, lo cual da lugar a un microcosmos real mediante la interacción entre el mundo verdadero y el novelesco. Podemos ejemplificar dicha idea con las propias palabras de Valle-Inclán sobre sus novelas:

> Toda la serie es una sola novela. La voy dando en volúmenes de trescientas a cuatrocientas páginas por ajustarme a las normas editoriales del día. No hay otra razón. Mi gusto hubiera sido darla íntegra en dos o tres grandes tomos. Por eso he huido de la división en episodios. Cada volumen es un fragmento que sólo adquiere plena significación cuando va unido a sus compañeros. Este procedimiento hace que los tomos en sí pierdan, acaso, intensidad e interés, pero la obra total ganará en perspectivas y matices. [...]
> Mis novelas no tienen un personaje principal. Todos son iguales. Cuando les llega su hora se destacan del fondo y adquieren la máxima importancia. Ya sé que al lector le molesta que le abandonen el personaje que ganó si primera simpatía, pero yo escribo la novela de un pueblo, en uan época, y no la de unos cuantos hombres. Los demás sólo sirven mientras su acción es definidora de un aspecto nacional. La calidad exerna del suceso o la anécdota me tiene sin cuidado. Lo que me interesa es la calidad expresiva.[37]

El factor decisivo en la creación de un microcosmos novelesco es la unión de los distintos componentes del ciclo. Las referencias directas e indirectas en una novela a personajes o incidentes de otra, así como el desarrollo

---

[37]Javier y Joaquín del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas. Valencia: Pre-Textos, 1995: 388-389-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fragmentario de la biografía, son los principales métodos de conexión y los que encontramos en la práctica textual valleinclanesca. Al igual que Balzac, Valle descarta la secuencia cronológica en sus novelas, a fin de que sus personajes puedan ser observados simultáneamente desde muchas perspectivas, de tal manera que tanto el individuo como el mundo cobren densidad. Los elementos necesarios para tal reconstrucción de la realidad son el uso de listas, de reuniones sociales, los huéspedes de una pensión, el traslado de un personaje de una ciudad a la otra. Por último Valle demuestra cómo ciertos personajes repetidos basados en modelos verdaderos podían asumir mayores dimensiones de realidad que las figuras originales. Los textos valleinclanescos son un conjunto orgánico compuesto de unidades a la vez independientes pero interrelacionadas --un ciclo de novelas con el poder de transportar al lector a un mundo momentáneamente más convincente que el suyo.

Valle experimenta con el recurso de los personajes recurrentes al igual que Balzac; ostenta una visión de un universo narrativo bastante ambiciosa, se propuso conscientemente recrear un microcosmos de España: la división de su ciclo en escenas de la vida privada, sobre la provincia, Madrid, la politica, lo militar y sobre el campo, e indica con ello su deseo de retratar la estructura social y económica de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

toda la sociedad; un texto como Tirano Banderas presenta todo un espectro de la sociedad española. El mundo novelesco de Valle expone implacablemente los mecanismos del funcionamiento de la sociedad, pero la mayor preocupación del autor se centraría en la condición moral o espiritual de ésta.

En las primeras décadas de este siglo, escritores -- tanto en España como en el resto de Europa-- experimentan con la desintegración de los sistemas y valores establecidos que resultara en una fragmentación paralela en los métodos escogidos para interpretar la nueva condición de la sociedad. Las nuevas teorías del tiempo de Henri Bergson[38] habían de revolucionar la novela, mientras que Proust y Joyce escribían textos inconcebibles para el espíritu del siglo diecinueve. La novela cíclica de acuerdo con la concepción de Zola, Balzac y Galdós ya no bastaría para retratar la compleja dialéctica entre el individuo, la sociedad y la historia. El conjunto de géneros literarios a los que Valle-Inclán habría de recurrir

---

[38] En su estudio sobre la risa (1962), afirma que el autor irónico es un autor osado, ya que al pecar de soberbio se arriesga a la autovictimización. Bergson afirma que la ironía tiene en común con el humor la presencia perenne del distanciamiento; ambas actitudes suponen una falta de solidaridad con la víctima:
No hay mayor enemigo de la risa que la emoción. No quiero decir que no podamos reírnos de una persona que, por ejemplo, nos inspire piedad y hasta afecto; pero en este caso sería preciso que por unos instantes olvidemos ese afecto y acallemos esa piedad.... Lo cómico para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura (13-14).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

para crear su universo narrativo: las memorias, los cuentos, la poesía, el teatro, el ensayo, las novelas históricas y satíricas, una desviación fundamental del uso exclusivo de las novelas en el siglo diecinueve, constituye otra reacción, un esfuerzo más por interpretar la pérdida de un sentido de unidad histórica que Lukács denomina *La réification.*[39]

La variedad de estilos sirve también para comprobar que Valle-Inclán sí tenía conciencia de estar creando un microcosmos literario. El autor, a diferencia de los escritores del siglo diecinueve, se vale de otros métodos para dirigirse al lector: la creación de un alter ego (como lo hizo Antonio Machado), que le permite estar más compenetrado y al mismo tiempo más distanciado de sus textos. Bradomín efectivamente le sirve de portavoz de sus ideas, pero jamás podría imputársele con certeza lo que dijera. De ahí que, en determinados momentos, en las cuatro Sonatas, autor y suplente sean casi inseparables, mientras que en el Ruedo ibérico, por ejemplo, Valle-Inclán haría una clara distinción entre sí mismo y el Marqués[40]. Sin llegar a una compenetración total con

---

[39] Georg Lukács, Histoire et conscience de classe (Paris: Seuil 1960) 133.

[40] Valle-Inclán siempre se sintió atraído por las inmensas posibilidades de sus personajes. El Conde Blanc, en su individualismo y egoísmo feroces, encarna todo lo contrario al idealismo y a la nobleza. Casi como reverso de la moneda del Marqués de Bradomín. El Conde, desilusionado por no haber alcanzado en la corte el puesto de honor al que aspira, es denominado por Valle como "famoso en las ruletas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ningún personaje ni a un distanciamiento absoluto del universo narrativo, Valle no deja de experimentar una identificación parcial con muchos personajes o de proyectar en ellos porciones de su ser, siendo el lector el responsable de extraer las ideas y las opiniones del autor, como de determinar el grado de compromiso personal implícito en aquellas relaciones deliberadamente ambiguas.

Sin descuidar el carácter fragmentario del microcosmos y la falta de un método y de objetivos claramente definidos en la práctica textual de Valle-Inclán, hemos de intentar demostrar hasta qué extremo conseguiría él crear un universo narrativo coherente, basado, en gran medida, en el uso de personajes e historias repetidas, revisadas y extendidas simultáneamente en muchas direcciones. En ese entramado textual y a través de él aparece el compromiso de Valle-Inclán con la historia, y asimismo el deseo y la necesidad de superar o derribar aquella barrera ideológica opresiva y ofrecer nuevas alternativas[41]. La de Valle obviamente es una visión que

---

internacionales" y "el bastardo de narizotas" pues se comporta como un mercenario. Valle-Inclán redondea su retrato en ¡Viva mi dueño! (1928, libro IX, X-XI) cuando, en conversación con Adolfito Bonifaz, lo muestra interesándose por los negocios sucios practicables en España.

[41] Valle-Inclán nos muestra en su macrotexto los procesos imaginativos por los que la historia y los distintos géneros buscan la relación perfecta. Uno de los tantos ejemplos es el del Conde Blanc pues organiza su plan inspirado en la "novela de los carbonarios" que creen estar

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

medita las contradicciones propias de un país donde coexisten y luchan el tradicionalismo conservador y los arranques del radicalismo popular, ambos son entendidos como reacciones a la incursión e imposición del capitalismo, con la consiguiente corrupción de las instituciones, y las asfixiantes burocracias. Los sentimientos antiburgueses de Valle son de sobra conocidos: el desprecio, inmitigado y tajante hacia la mediocridad intelectual y estética de la clase media española. En la mayor parte de sus textos asoma una vocación utópica por su respeto y entusiasmo por diversas manifestaciones del populismo que consideraba nacionalmente auténticas.

La deformación, el elemento más notable del esperpento, es parte de la victimización de la prosa tradicional y de la relación pasiva que se establecía con el lector: "En la obra esperpéntica, el desajuste de la realidad se logra, sobre todo, por automatismo y deformación, características de lo grotesco-satírico. El mundo conformado por estos dos procedimientos es el mundo estereotipado, privado de sus conexiones lógicas" [42]. Esta privación de conexiones lógicas

---

viviendo sus estrafalarias compañeras de viaje. Un protagonista de la Historia actúa en la noveal a imitación de un folletín. Así se nos ofrece una metanovela valleinclaniana y cervantina al mismo tiempo. La fabulación llega a tal extremo que los personajes dudan y hacen dudar de su identidad.

[42]Hebe Noemí Campanella, Valle-Inclán: materia y forma del esperpento (Buenos Aires: Epsilón, 1980) 120.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

es la que Ilie (1972) destaca como origen de las respuestas conflictivas en el espectador:

> Este es un tipo de deformación donde los orígenes de una situación potencialmente trágica resultan tontos o absurdos. El juego recíproco de estos elementos contrariados evoca respuestas emocionales conflictivas en el espectador, quien reconoce la incongruencia. A veces éste es arrastrado a la disparidad por el autor, y esta conciencia de sí, que existe fuera del marco dramático, convierte a la tragedia en absurdo (196).

El dinamismo que la yuxtaposición en general trae a la obra valleinclanesca afecta su recepción, y, por lo tanto su género. Esta agresión al lector se supera en la simétrica y ordenada estructuración que ha analizado Oldrich Belic [43]. La estructura simétrica le sirve de apoyo a un discurso donde el narrador media constantemente entre eventos y lector, opinando a través del discurso, utilizando procedimientos metonímicos para glosar los eventos, restringiendo información al lector, seleccionando espacio, tiempo y conciencia para su focalización; todo esto sin descomponer los elementos básicos de la novela: narrador, eventos, actantes, narratario. La deformación, por lo tanto, agrede los preceptos de la narración naturalista pero la estructura donde funciona aún sostiene vínculos con las expectativas del lector tradicional.

Las mismas inconsecuencias son evidentes, también, en la

---

[43] La estructura narrativa de Tirano Banderas (Madrid: Ed. Nacional, 1968).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

evolución de los personajes recurrentes; el desarrollo constante y lógico de los personajes es la excepción, más que la regla. Una vez que un personaje es parte de la serie preliminar de esbozos tentativos y fragmentarios (los cuales, marcan una etapa importante en la práctica textual de Valle) y emerge completamente delineada, se observan leves cambios en cada una de sus diversas intervenciones, semejante, en este sentido, a los personajes arquetípicos de la tragedia griega. Más que creación de personajes, lo que realmente concierne a Valle es la observación de las distintas facetas de la sociedad, de modo que la evolución de un personaje recurrente no depende de la lógica interna de su existencia novelesca sino del determinado aspecto de España; los cambios de un personaje se deberán, mayormente, a la metamorfosis del ambiente. Al enfocar a sus personajes desde perspectivas distintas, Valle logra desenmascarar, en su microcosmos, todos los aspectos comprometedores de una España problemática. Este tipo de narración cíclica que viene de Proust y de Faulkner, entre otros, resulta ser la técnica revolucionaria de Valle pues desea que el lector reexamine su visión del mundo y elabore una nueva. Tal técnica permite que el lector observe a un personaje desde muchos ángulos, describa los sucesos más recientes de esa existencia de una persona para luego retroceder y crear su vida anterior en las novelas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

posteriores, ello posee la ventaja de realzar la familiaridad o la realidad de los entes de ficción. La carencia de estricta secuencia sirve para subrayar la verosimilitud del relato.

Al tener en cuenta el carácter fragmentario del microcosmos y la falta de un método y de objetivos claramente definidos en la práctica textual de Valle-Inclán, hemos de intentar demostrar hasta qué punto el autor consigue crear un universo narrativo coherente, complejo, multifacético y basado en las historias y personajes repetidos, pero siempre desde otra perspectiva, lo cual le ofrece la oportunidad de describir distintos aspectos de la sociedad: Madrid, Galicia, las familias reales y el pueblo. Otros recursos que proveen la base técnica del macrotexto literario son la estructura de la familia, la postura estética de Valle-Inclán, su uso del pasado, y la invención de la simultaneidad.

El autor crea un entramado de relaciones familiares para pintar el cuadro español de la época: España seguía siendo regida por "clanes", familias que componían el orden feudal y con ello nos muestra la decadencia de la tradicional organización social. Al cambiar la localidad Madrid es el centro de atención, donde se encuentra el favoritismo-monopolio de un grupo de familias relacionadas por el poder.

La postura estética de Valle-Inclán posee una estrecha relación con sus ideas sobre el pasado, y ambas están ligadas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a la situación histórica del autor. Valle-Inclán desarrolla otra manera de retratar la sociedad de su tiempo. A semejanza de muchos de sus contemporáneos, él establece una relación extremadamente subjetiva e íntima entre sí mismo y sus obras. Al igual que Antonio Machado, quien alcanza el máximo de comprensión en el momento único en que las horas no fluyen, así logra Valle-Inclán la armonía intuitiva, o momento de comunicación, al renunciar a las normas usuales de la cronología a fin de facilitar una comprensión más profunda. Este estado "utópico" de encontrarse capaz de captar un momento en el tiempo y alcanzar una condición en la que todos los contrarios armonizan, está íntimamente ligado al uso que haría del pasado y de los recuerdos. Lo acabado constituye la única forma de conocimiento. Según Jean Franco el concepto del tiempo en Valle-Inclán se pude ejempificar de la siguiente manera:

> Valle-Inclán's special concept of time is not only shown in the structure of the two novels of the Ruedo ibérico but is also revealed in the attitudes of the characters as well as in the author's attitude to his creation. The two concepts of eternity and chronological time are continually contrasted: eternity in which all past, present and future happenings already co-exist and 'el absurdo satánico'of chronological time which he had previously described in La lámpara maravillosa in the following terms: "Consumirse en el vértigo del vuelo sin detenerse nunca, es la terrible sentencia que cumple el Angel Lúcifer" (566) and again: "Pero la serpiente, al morder la manzana en el árbol del mundo quedó prisionera en el seno difuso de las horas" (597). The characters of the novels are

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> prisioners in time. There is no question of choice of free will: at best they dominate life as a skilful dancer dominates the figures of a dance.[44]

Así, se puede comprender de qué manera el esteticismo de Valle-Inclán, junto a determinadas posturas sobre el pasado, desempeña un papel principal con respecto a su método para crear ese macrotexto. El recuerdo, base de su mundo novelesco, será una de las más características innovaciones,[45] mediante un complejo proceso de utilización de determinadas imágenes del pasado.[46] Valle reduce una sociedad entera en su microcosmos literario cuando separa su propio tiempo del mundo novelesco. Un claro ejemplo de ello pueden ser las Sonatas pues el tiempo en el que escribe Valle-Inclán es su propio presente; el tiempo en el que Bradomín las ha de revivir es en el pasado. A medida que retrocede en el tiempo no sólo se

---

[44] Bulletin of Hispanic Studies, vol. 39 (1962): 185.

[45] Valle-Inclán nos ofrece su propio conceto sobre el tiempo en La corte de los milagros: "...el tiempo se alarga, se desdobla, multiplica las locuras acrobáticas del pensamiento." Obras completas, (1954): 990.

[46] En El ruedo ibérico la vuelta al pasado no parece estar motivada ni por la nostalgia de un tiempo caduco ni por el deseo de exaltar las glorias de España. Por el contrario, el objetivo de esta visión retrospectiva es examinar los errores del pasado y denunciar a los responsables de la triste situación en la que se encuentra el país. Así, mientras que en la mayoría de las novelas históricas se intenta recrear un momento histórico determinado, haciendo uso del tono serio, exaltado o nostálgico, en el macrotexto valleinclanesco la capacidad imaginativa del creador parece concentrarse en la reproducción del caos y la corrupción prevalecientes en España.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

repiten muchos personajes, sino que Valle atenúa la mirada personal de Bradomín para poner su atención sobre el pasado de España.

Otra característica, sumamente importante del uso del desarrollo cronológico inverso de muchos personajes; así, cada vez que reaparecen ciertas figuras, se las incorpora a un texto situado en un tiempo cada vez más anterior. Ello se debe a que la evolución del personaje concuerda con la lógica interna del mundo novelesco que tiende a retroceder por la segunda mitad del siglo diecinueve (el desarrollo del Marqués de Bradomín, Eulalia Redín y el Duque de Ordax es típico de este proceso), no en el orden que Valle-Inclán utilizó para escribir los textos. Al tener una visión global de su obra se puede afirmar que el autor muy consciente de esa técnica de retroceder, especialmente en los cuentos sobre su niñez, se asegura de que los distintos miembros de su familia parezcan más jóvenes de lo que serán en textos cuando él ya es un adulto.

Valle estaba convencido de que para lograr una comprensión de conjunto era necesario evocar imágenes o experiencias del pasado y arrancarlas de su contexto habitual. Sus textos dan la impresión de ser estampas sucesivas en lugar de narrativas o representaciones teátricas. Es una técnica progresiva pues nos presenta los personajes a traves de una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

serie de momentos suspendidos que crean una ilusión de continuidad. Valle enfoca un momento en el tiempo desde numerosas perspectivas; de este modo consigue añadir densidad y dimensiones a textos que debían transcurrir dentro de espacios y tiempos cronológicos mucho más breves.

El uso peculiar del pasado, junto a su posición personal ayudan a crear un cosmos novelesco técnicamente único porque no desea presentar la realidad tangible. Por el contrario, pretende ofrecer una mirada parcial, oblicua, al igual que las de Picaso y Goya, con quienes comparte una misma visión de la realidad y captan también el mismo sentido total de la vida. Por ejemplo, al observar las distintas apariciones de Bradomín, es obvio que Valle nos guía a través de cincuenta años de historia española (la aristocracia, el carlismo y la monarquía) que revelan la mediocridad y el absurdo de sus principales instituciones: el ejército, la iglesia y la tradición.

El universo narrativo valleinclanesco permite ser examinado como una obra en conjunto. El uso de una variada serie de técnicas le permite organizar, combinar, cambiar y producir una visión original y totalizadora de España. Por ello el teatro, el cuento, el ensayo y la novela son una unidad que transgrede las reglas del género en su macrotexto.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

A tal propósito es importante mencionar el estudio de Pierre Bordieu sobre los géneros. Dicho autor dice:

> [...] des oppositions majeurs entre les genres, mais aussi de différences plus subtiles qui s'observent a l'intérieur d'un meme genre, et des formes diverses que revert la consécration accordée aux genres ou aux auteurs. C'est en effet la qualité sociale du public (mesurée principalement la hiérarchie spécifique que l'on établit entre les oeuvres et les auteurs a l'intérieur de chaque genre,les catégories hiérarchie sociale des publics: cela se voit bien dans le cas du théatre, avec l'opposition entre le théatre classique, le théatre de boulevard, le vaudeville et le cabaret, ou, plus nettement encore, dans le cas du roman, ou la hiérarchie des spécialités -- roman mondain, qui deviendra roman psychologique, roman naturaliste, roman de moeurs, roman régionaliste, roman populaire -- correspond tres directement a la hiérarchie des auteurs selon l'origine sociale.[47]

Valle-Inclán desea forjar su universo literario en base a la interacción dinámica en constante evolución entre la realidad histórica o intuitiva y la realidad "poética." El proceso de creación intenta retratar una sociedad entera dentro del marco de un microcosmos literario mediante el uso de la técnica cinematográfica; así, describe ademanes, expresiones faciales, rasgos físicos sobresalientes, el vestuario y los rasgos externos de la personalidad para transmitir la esencia. Otro factor que completa la creación son las evocaciones visuales y auditivas, porque Valle-Inclán prefiere describir al

---

[47] Les regles de l'art.Paris: Seuil, 1992: 168-169.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

personaje y su entorno. En la diferencia de caracterización y trato de los personajes reside la mayoría de los indicios para la victimización de posturas ideológicas. La prensa, la política, las relaciones internacionales, y en general todo depositario de poder, son objetivos de la agresión irónica en su macrotexto. Mediante la esperpentización de personajes, el manejo de ciertos textos, la yuxtaposición de códigos, la distorsión de las convenciones del género (discurso y estructura), el narrador construye su proyecto de victimización y establece las claves de su lectura. Dada la constante preocupación de Valle por retratar las distintas facetas de la sociedad, presta la debida atención a la relación de un determinado tipo de persona con el ambiente del cual, en gran parte, fuera producto. A Valle-Incláń, a diferencia de Galdós, no le interesaba el proceso psicológico o el complicado funcionamiento de la mente humana, pero sí al igual que Balzac, aunque con método distinto, pretendía demostrar cómo y por qué una sociedad se desarrollaría de cierta forma, cuál sería su condición y cuál la relación que existente entre sus distintos componentes[48]. Por ello nos dice:

---

[48] Los comentarios de Valle-Inclán sobre su narratología relacionados con este tema se encuentran en el libro de Francisco Madrid, La vida altiva de Valle-Inclán (Buenos Aires: Hachette, 1943).
Otro compendio importantísimo de las declaraciones del propio Valle-Inclán es el libro de Dru Dougherty, Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias (Madrid: Istmo, 1983) y Javier Serrano Alonso, Artículos completos y otras

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Creo que la suprema aspiración del arte [...] debe ser recoger, reflejar, dar la sensación de la vida de un pueblo o de una raza. (339)
>
> Quiero llevar a la novela la sensibilidad española, tal como se muestra en su reacción ante los hechos que tienen una importancia. Para mi, la sensibilidad de un pueblo se refleja y se mide por forma de reaccionar ante esos hechos. (115)

A raíz de esto, en lugar de ofrecernos una evolución coherente de los personajes Valle decide presentarlos de acuerdo al momento histórico en que viven para poder destacar la 'esperpéntica' situación española. La crítica a la tiranía, al estado español y a las negociaciones políticas de la comunidad internacional son evidentes: el cuerpo diplomático carece por completo de verdadero poder, el trabajo del ministro de España es un privilegio o un castigo, los intereses económicos son los que dirigen la situación. Todo esto se presenta con una retórica en constante manejo de la ironía a nivel de la estructura y el lenguaje, estrategias que heredará el discurso de la novela hispánica para convertir esta irreverencia en su forma de novelar. Al terminar de plasmar sus personajes, Valle los transporta de un texto a otro. Si bien Bradomín y Don Juan Manuel Montenegro experimentaron un desarrollo mayor, significa solamente que son el resultado del determinado papel que Valle-Inclán les asigna en distintas situaciones sociales e históricas.

---

páginas olvidadas (Madrid: Istmo 1987).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Como creador de un macrotexto narrativo, Valle-Inclán combina técnicas características del siglo diecinueve con innovaciones típicas del siglo veinte. Su deuda con Balzac, entre otros, se manifiesta más que nada en el uso de personajes recurrentes como base de su construcción literaria. Se debe mencionar también que el universo valleinclanesco es menos tangible y menos completo que el de Balzac. La combinación de distintos géneros literarios, junto a las complejas innovaciones y manipulaciones del tiempo y el espacio, además de una relación extremadamente original entre el autor y el mundo novelesco, como técnicas narratológicas permiten que denominemos su multigenérica obra un "macrotexto".

Podemos comparar las novelas de Valle-Inclán con "los procedimientos pictóricos del cubismo: los elementos de la realidad se quiebran, se descomponen ante el enfoque polivisional."[49] Pero quizás en el caso de Valle lo que se pide al lector no es tanto que reconstruya una historia a través de las diferentes versiones de la misma, sino que la destruya, según cabe observar en algunas obras del "nouveau roman" en las que se utiliza tal disposición narrativa. Es decir, los puntos de vista ofrecidos pueden ser tan polarmente opuestos,

---

[49] Benito Varela Jácome, Renovación de la novela en el siglo XX (Barcelona: Destino, 1967) 37.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tan contradictorios, como para impedir que de su convergencia o ensamblaje resulte nada congruente.

Según Benito Varela el Ulysses de Joyce con la triple visión de Dedalus, Bloom y su esposa, es un ejemplo de lo que él llama "enfoque narrativo múltiple". Pero aquí lo que nos interesa realmente es aquella estructura novelesca de Valle caracterizada por la intersección de varios puntos de vista, no por la adopción de uno sólo, sea el del narrador o del protagonista; se obtiene así, entonces, no un centro o un foco, sino varios, con la complicación y enriquecimiento dramático que ello supone, al ofrecerse al lector una acción filtrada a través de diversas conciencias, cambiante y hasta contradictoria según el "punto de vista" adoptado.

En la novela, precisamente por virtud de su libre estructura, se permiten todos los juegos y experiencias tanto en lo que se refiere a los modos verbales, como a los tiempos y a las personas. Las variadas estructuras que de tan complejo entramado dependen suelen remitir siempre, de una manera u otra, a la posición del novelista frente a lo que novela. Una muy interesante estructura novelesca, adoptada por Valle-Inclán, es la inhibición del narrador como tal --el del tradicional narrador omnisciente-- al ofrecer su punto de vista en favor de los de sus personajes. El resultado vendría a ser una estructura calificable como "paródica y dramática",

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quizás por los peculiares acercamientos de lo narrativo a lo teatral[50]. El rechazo del punto de vista del narrador, como punto de vista único, el propio de la condición omnisciente de ese narrador tradicional, trajo como consecuencia la pluralización del mismo, en forma de diversos puntos de vista, correspondientes a otros tantos personajes del relato. Valle-Inclán, como Henry James, enmarca la acción novelesca dentro de la conciencia de algunos de sus personajes. En vez de contarnos una historia tal y como la conoce el narrador omnisciente, Valle prefiere trasladar ese conocimiento a un personaje. Dado que el problema del narrador como señala Friedmann, no es otro que transmitir adecuadamente su relato al lector, debemos recordar cómo la unidad de un pasaje o de un argumento depende mayormente de la claridad y fijeza de la posición del narrador. [51]

Friedmann va reseñando distintos modos o "puntos de vista" narrativos, comenzando con el que él llama "editorial omniscience", siguiendo luego con "neutral omniscience", "selective omniscience", "dramatic mode", para llegar a la conclusión de que la elección de un punto de vista es en la prosa novelesca tan crucial, por lo menos, como lo es la

---

[50] Aquí debemos recordar a Henry James uno de los autores que más se distinguieron en tal empeño.

[51] Norman Friedmann, "Point of View. The Development of a Critical Concept," The Novel. Modern Essays in Criticism, ed. Robert Murray (New Jersey: Prentice-Hall,1969) 163.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

elección de la forma del verso en la composición de un poema (165). A tal propósito merece interés mencionar la novela Tirano Banderas por su virtuosismo estructural y la indudable habilidad de Valle en crear tal esquema: una complicada intriga, que se desarrolla a través de dilatados espacios y tiempos, nos va siendo ofrecida por medio de los sucesivos relatos de los distintos personajes que en la acción intervienen. Cada relato supone, quizás, un punto de vista, y Valle se preocupó bien de marcar los matices diferenciales -- sexo, edad, cultura, temperamento-- con los que él estimó procedimientos caracterizadores y lingüísticos adecuados. Cada narrador se expresa según su condición, su idiosincrasia; y la pluralidad de tonos, de estilos, comunica al conjunto narrativo indudable atractivo y movilidad. Por ello dicha novela puede ser un modelo calificable de clásico en lo que se refiere a la estructura narrativa del "punto de vista." Esta novela con personajes de tan fuerte trazado, casi caricaturas, nos recuerdan las novelas de Dickens, por la elección de la estructura. Efectivamente, así creó Valle sus personajes, caracterizados por algún rasgo moral y aun físico predominante, por alguna manía, por la forma de hablar o por cualquier otra obsesión, que le permiten al lector conocerlos por dentro. Así, se nos presentan sus voces, con estilos y tonos cambiantes, una acción hecha de intriga, tensa y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

complicada, a través de unos personajes de inconfundible fisonomía, fácilmente entendibles y captables por nosotros los lectores.

Esto, por un lado. Por otro, está la naturaleza misma de la historia así narrada; el hecho de que sea una sinuosa historia de intriga y de crimen. Allí reside el poder de atracción de tales novelas por esa ondulante estructura, suscitadora de un ritmo narrativo que no se acompasa con la de la curiosidad del lector, y que, por lo mismo, la excita aún más, la mantiene en mayor tensión.

El perspectivismo manejado por Valle-Inclán tiene algo de psicológico, pero no lo es fundamentalmente, porque tampoco sus novelas participan de tal carácter, si no es de manera indirecta y parcial. Lo que se nos ofrece no es tanto un enigma psicológico o moral --un mismo hecho puede admitir interpretaciones diversas y hasta opuestas, según las diferentes perspectivas desde las que es enfocado--, como un sencillo y tradicional enigma de tipo novelístico.

Caso distinto y en cierto modo más complejo, es aquel en que los diversos narradores dan lugar a otras tantas novelas, de tal forma que cada una de ellas supone el relato de un narrador-protagonista distinto del de las otras, por más que todas ellas recojan parciales aspectos de una misma historia o hechos. Esas novelas constituyen diferentes aspectos de un

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mismo drama visto por varias personas, cuyas visiones diferenciadas, incluso en el estilo narrativo, de idénticas circunstancias refuerzan la complejidad de la obra. Así el escritor intenta describir a un personaje, con una especie de visión prismática. Se comprende mejor lo que significan los juegos ópticos provocados por puntos de vista, acotaciones, etc. La estructura misma de la obra refleja la búsqueda, como los pintores del Renacimiento, por encarnar las preocupaciones, de Valle-Inclán, que dispone su obra en cuadros o paneles que deben, desde un cierto punto de vista, llegar a ser reflejos los unos de los otros, o al menos, capaces de constituir un panorama en profundidad y con cuatro dimensiones.

Valle-Inclán al igual que Proust, con el monadismo de Leibniz, llega a la conclusión de que la perspectiva como tema domina el pensamiento contemporáneo, tanto en Nietzsche en los fenomenólogos, como en ciertos teorizadores del arte y, sobre todo, de la novela: Henry James, Sartre, Robbe-Grillet entre otros. En lo que a Leibniz se refiere debemos recordar las descripciones perspectivistas de Proust:

> Les diverses perspectives peuvent elles-mêmes se comparer à une scénographie, art de peindre et de disposer les décors de théâtre en perspective. Au contraire, le géométral donne la vraie grandeur porpotionnelle, sans tenir compte des apparences. Le paragraphe 57 de la *Monadologie* annonce dejà toutes les descriptions perspectivistes de Proust: "Et, comme une même ville regardée de différents

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> côtés paraît tout autre, et est comme multipliée perspectivement, el arrive de même que, par la multitude infinie des substances simples, il y a comme autant de différent univers, qui ne sont portant que les perspectives d'un seul selon les différent points de vue de chaque monade." Ces univers se distinguent absolument par ce que Proust nomme la différence qualitative, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun.[52]

Proust aludía a un perspectivismo de índole claramente psicológica, relacionable con el procedimiento del "point of view", tal y como lo presentó teóricamente Henry James, y según lo realizó en unas novelas de las que se deseaba eliminar, en lo posible, al autor omnisciente. El tema que aquí nos ocupa es el perspectivismo concebido no como un recurso accidental, sino casi como la estructura misma de una novela. Con el problema puramente técnico de la confección de una novela, y el hincapié que hace el autor sobre el espacio-tiempo y el sujeto-objeto no es otra cosa que una forma de hacer que la novela esté en constante desarrollo, para que el lector pueda juzgarla bajo diferentes aspectos. En este sentido, la teoría de la relatividad de Einstein, aplicada vagamente a la literatura y con carácter especial a la novela, hacía difícil al autor adoptar puntos de referencia determinados. Como quiera que los objetos cambiaban de aspecto físico, según la persona que los contemplaba, al novelista ya

---

[52] Louis Bolle, Marcel Proust ou le complexe d'Argus (Paris: Grasset, 1967) 28.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

no le era dado aceptar las cosas como a él se le presentaban. La relatividad de las apariencias alcanzaba mayores proporciones, ya que todas las cosas (incluyendo el amor) vistas hasta entonces como algo fijo e inmóvil se observaban ahora en relación con las demás. Y el novelista, al tratar de hacer penetrar esta idea dentro del marco de su novela, tenía que mantener la historia en marcha constante, permitiendo que los personajes la contaran, cada uno a su manera, a fin de conseguir el contraste. Así fue como Joyce en el Ulysses relata una serie de acontecimientos insignificantes y puramente rutinarios, pero los estudia minuciosamente a través de los puntos de vista de personajes muy diferentes. En las letras italianas también resulta significativa la actitud de Cesare Pavese al aplicar el procedimiento de la multiplicidad de los puntos de vista en La luna e il falò, y al escribir en una nota de su Diario: "Niente e piú essenziale, cominciando un'opera, che garantisce la ricchezza del punto di vista che consiste nel disporre vari piani spirituali, vari tempi, vari angoli, varie realtà... ."[53]

---

[53] Cito a través de Marina Forni Mizzau, Tecniche narrative e romanzo contemporaneo (Milán: Mursia, 1965) 119-120. También merece ser mencionada la interesante caracterización del ritmo aplicado a la literatura que se encuentra en Cesare Pavese, el cual compara en Il mestiere di poeta el nacer de una narración con el moverse del agua turbia y revuelta que poco a poco se aclara, se inmoviliza y llega a ser transparente. Ver Marina Forni, p.114.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La estructura novelesca perspectivista funciona, muchas veces, como expresión de un mundo, el de nuestros días, en el que nada parece seguro o sólido, amenazado como está, por todas partes, de rupturas, cambios y sospechas. Frente a la seguridad (relativa, por supuesto) del narrador tradicional, para quien no había secretos ni misterios en la vida y comportamiento de sus criaturas novelescas, sobresale la actitud de Valle-Inclán y la del narrador de nuestros días a quienes les gusta acentuar lo que de misterioso, inaprehensible hay en toda existencia humana, actuando las unas frente a las otras como esos cambiantes espejos de Valle.

Frente al orden y linealidad de las estructuras novelescas clásicas, las reiteraciones, los desplazamientos, los silencios, ambigüedades y versiones dúplices, triples, cuádruples y, en definitiva, multiplicables, que ofrecen las quebradas, zigzagueantes estructuras actuales nos recuerda específicamente la novela Tirano Banderas [54]. El manejo de las

---

[54] A pesar de que el tema del dictador que se desarrolla en dicha novela no era nuevo en la narrativa, la perspectiva literaria que asume el narrador al respecto difiere de la asumida anteriormente donde el propósito político del autor ficticio quedaba claramente expuesto en el primer nivel del discurso. En la novela de Valle-Inclán no se accede inmediatamente a la posición ideológica del autor y, además, como se ha mostrado en la caracterización de su discurso, la ambigüedad prevalece en el constante atentado contra las convenciones del género y el sentido de "propiedad" que conlleva la inserción del absurdo y lo grotesco. En Tirano Banderas confluyen una estructura simétrica, regularizada y un constante juego conceptual, producto de la manipulación del léxico y la yuxtaposición de códigos que además aporta la proyección del caos y el anti-mimetismo. De estas dos ironías esenciales resulta la deformación del esperpento.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

plurales perspectivas, de los diferentes puntos de vista, se configura así como uno de los más poderosos recursos de que puede disponer el novelista actual para expresar ese repertorio de inseguridades, de confusiones, de sospechas, recién apuntado.

No deja de ser enormemente significativo que la que aún sigue siendo obra maestra de todos los tiempos del perspectivismo novelesco, el Quijote, aparezca en un momento en que la sensibilidad impresionantemente moderna de su autor se orienta en tal sentido: el de la percepción de un mundo inseguro y hasta cruel, por el desajuste que existe entre lo que tal mundo es (o parece ser y lo que nosotros pensamos o desearíamos que fuese. El humanísimo conflicto de Don Quijote suscitado por el superponer su perspectiva hecha de sueños caballerescos, de noble idealismo, a la del mezquino mundo que le rodea, adecuadamente captado desde la perspectiva de Sancho, da lugar al nacimiento de la novela moderna, como bien vieron después de él no pocos críticos y teóricos.

Al ocuparse John Raleigh de la novela inglesa contemporánea, considera que la "experiencia humana es simultáneamente una pública pesadilla y un sueño privado." Y es precisamente esta observación perspectivista sobre la vida del hombre la que han tenido en cuenta los grandes novelistas, desde Cervantes hasta Joyce. [55]

---

[55] John Henry Raleigh, The English Novel and Three Kinds of Time, en la obra de Robert Murray Davis, The Novel. Modern

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Pero así como en el Quijote la voz del narrador, aun permeada de ironía, se puede percibir siempre de manera más o menos clara; en no pocas de las novelas actuales caracterizadas por la estructura perspectivística, ocurre que su empleo ha venido determinado justamente por la considerada necesidad o conveniencia estética de esconder, de silenciar la voz. Cuando el juego perspectivístico, el enfrentamiento de los puntos de vista, se configura tan ostensiblemente como en los ejemplos últimamente citados, nos damos cuenta de que el novelista reclama nuestra atención de lectores hacia aspectos puramente estructurales; lo cual guarda relación con todo lo que venimos apuntando acerca de la importancia que tales aspectos han adquirido en la moderna literatura narrativa, y, específicamente en la narrativa valleinclaniana. Recordemos lo dicho acerca del sentido que puede asignarse al "desorden cronológico", y se verá que (en lo que al plano de las estructuras se refiere) estamos frente a un caso en que no sólo importa el qué (lo narrado), sino también el cómo la estructuración y modo de presentar los hechos componen el relato de Valle-Inclán. Un ejemplo de lo dicho lo ofrece el Ulysses de Joyce, una versión moderna de tema de la búsqueda, en este caso, del padre, como trasunto y hasta parodia de la clásica de Telémaco, capaz de fraguar en una de las más complejas y audaces estructuras narrativas de todos los

---

Essays in Criticism (New Jersey: Prentice-Hall, 1969) 242.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tiempos. Es necesario insistir sobre la estructura homérica y por ende, episódica del Ulysses joiciano.

En definitiva, la extrema flexibilidad de la novela proviene, en gran parte, de sus abundantes posibilidades de cruce con otros géneros, a los que roba elementos, y de cuyos avances expresivos se aprovecha. Esto no quiere decir que la novela sea un mosaico o conglomerado de géneros, obtenido por adición de varios o de todos ellos. Las semejanzas y cruces que pueda presentar respecto a los restantes géneros literarios, no significan que se trate de un producto literario formado por aglutinación de diferentes elementos. La novela, pese a lo confuso de sus límites, es completamente distinta, incluso de géneros como el cuento, a ella ligado por lo narrativo, o el teatro, próximo en lo ficcional y en el uso del diálogo.

Esta flexibilidad es, quizás, la que tiende a impedir la rigidez del género, su petrificación en esquemas invariables. El hecho de que (como decía Cervantes al hablar de "escritura desatada", o la crítica actual francesa al aludir al "méta-roman") la novela desborde sus propios ámbitos, por los de otros géneros, mezclándolos, invadiéndolos y confundiéndolos, es tal vez el que explica la dificultad de definir lo que una novela es; el que justifica la apreciación de Unamuno al considerar como novelas todas sus obras e incluso no pocas de las ajenas, desde la Ilíada hasta la Lógica de Hegel. Cuando críticos meticulosos negaron ser novelas las que Unamuno

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

publicaba como tales, el autor las denominó entonces *nivolas*. Al respecto recordemos también lo dicho por el novelista cubano Alejo Carpentier en su Problemática de la actual novela latinoamericana: "La novela empieza a ser gran novela (Proust, Kafka, Joyce...) cuando deja de parecerse a una novela; es decir, cuando nacida de una novelística, rebasa esa novelísica, engendrando, con su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y exploración que pueden plasmarse en logros perdurables. Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: ¡Esto no es una novela!." [56]

La afirmación de Carpentier supone un relativismo valorador, ya que en cada época no se ha entendido siempre lo mismo por la novela, e incluso tiempos ha habido en que se cultivaba el género, ignorándolo, por así decirlo. Si toda gran novela comienza a serlo "cuando deja de parecerse a una novela", quizás se deba a que junto a tal diferenciación, se da un *sui generis* correlación con otros géneros: la poesía, el teatro, el ensayo, etc.

Si la novela parece acercarse a otros géneros que, tan frecuentemente, participan en su estructura, cabría preguntarse ahora cuáles son los factores estructurales que justifican la aproximación novela-teatro. La cuestión es tan

---

[56] Cito a través de Schulman. Coloquio sobre la novela hispanoamericana, p. 33.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

antigua como complicada pero el hecho de que más de una importante obra literaria como, por ejemplo, La Celestina, haya suscitado no pocas discusiones sobre su encuadramiento genérico, sobre si es novela o teatro, sigue siendo tema candente. La utilización del diálogo en forma entendida como no totalmente teatral, en casos como el de La Celestina o la Dorotea, es la que parece explicar esa denominación de "novela dramática o dialogada" que, por supuesto, nunca se les hubiera ocurrido utilizar a Rojas o a Lope de Vega. Por lo dicho Valle-Inclán parece acercarse a Lope de Vega en su arte de novelar y en el de la escena.[57] Cabría relacionar por ello tal identificación de novela y teatro con la actitud de Valle al considerar el recurso del diálogo en forma más o menos teatral, en sus novelas. Lo más importante, me parece, es tratar de captar las distintas motivaciones e intenciones que han provocado la utilización de tal técnica identificada como teatral. Y por qué razón o razones un novelista cree conveniente renunciar a sus habituales procedimientos expresivos, para traer del teatro la estructura que le es propia, y manejarla novelescamente.

---

[57] "Yo he pensado --dice Lope en La desdicha por la honra, una de las Novelas a Marcia Leonarda (Madrid: Alianza, 1968: 74.) que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

3.3 Lectura: Dinamismo y recepción

La oralidad[58] implica tanto una operación lingüística y

---

[58]Es de suma importancia plantear la interacción escritura-oralidad en la constitución del discurso valleinclanesco. La situación discursiva de su macrotexto es propuesta como la de un espectáculo popular festivo, que requiere, por lo tanto, un lenguaje oral. El hablante del texto origina un discurso que figura emitirse oralmente pero que es escrito, lo que le permite valerse tanto de procedimientos propios de la oralidd como de la escritura. Al hacer uso de estas dos posibilidades amplía las opciones del discurso, produciéndose un fenómeno de travestismo verbal en el que la escritura se inviste de oralidad y en el que la oralidad se inscribe. Es decir, ambas posibilidades se interfieren mutuamente, aparecen rasgos de oralidad en la escritura y de escritura en la aparente oralidad del discurso. Obviamente se establece una diferencia jerárquica entre ambas, la escritura es determinante, la oralidad es fingida, vale decir, los procedimientos del lenguaje oral serán reproducidos a través de la escritura. En concordancia con esto en el texto se constituye un destinatario escrito, el lector, pero se figura también un receptor oral, que llamaremos público o espectador. Ambos, sólo proponen diferentes percepciones de la enunciación, sino que plantean niveles jerárquicamente distintos. El receptor escrito es el destinatario totalizante de la enunciación, aquel que percibe el doble juego de oralidad/escritura.

En la perspectiva escrita, el receptor es el lector de un texto, que tiene una percepción mediatizada del universo enunciado, que es aprehendido a través de signos lingüísticos escritos, a través de la línea. En la perspectiva oral, se figura destinatario asistente a un espectáculo. Hay una apariencia de percepción inmediata de lo enunciado debido al contacto físico directo del emisor, destinatario y entorno físico. Cabe destacar que los rasgos orales del discurso valleinclanesco poseen una función similar a la que cumplía el antiguo blasón de la cultura fónica popular. Blasón en el sentido descrito por Bajtín, especialmente en el capítulo "The Language of the Marketplace in Rabelais." Por ejemplo la diferencia de voz entre el hablante presentador y el locutor introducido, el grito para atraer la atención del público; es el grito de la propaganda popular oral, del voceador de feria o de espectáculos. La teatralidad se avierte además, por ejemplo, en la presencia del discurso pseudoacotacional y, también guarda relación con la parodia hacia un cierto tipo de registro (1968): 153-95.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

discursiva como una opción estética y cultural. Lo oral en Valle representa, al revés de las denuncias de Derrida[59], no el lenguaje de la autoridad sino el de la marginalidad. La palabra escrita corresponde a la ley, y bajo su poder se establecen los códigos de la racionalidad social dominante. Pues bien, ¿qué supone esta ocurrencia oral del lenguaje? En primer lugar, la presencia del cuerpo del otro: el cuerpo hablante, corpus oral, adquiere en su habla una presencia física inmediata, es su acto mismo de articulación. Esa concurrencia del yo al teatro del lenguaje donde la historia encarna como enunciación en el diálogo, es un género propio entre la novela y quizás la crónica. Frente al decir elegante, medido, castizo, aséptico, purista, tradicionalista, oficial y académico de varias instancias históricas del español jerárquico, la lengua literaria de Valle-Inclán ensayó sus propias versiones, buscó legitimar sus ideolectos, y validar espacios discursivos en uno nuevo; en el "otro" discurso, este hablar intergenérico que da forma a un sujeto plural, hecho de contradicciones y autoescindido. Otredad simbólica, el discurso mismo es la forma de una sociedad y de su política cultural irresuelta. Esa palabra es el instrumento para cambiar el desorden de una sociedad sin sujeto propio. Como

---

[59]"La Différence" en Tel Quel: Théorie d'ensemble. Paris: Seuil, 41-66.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Borges, Valle trató de capturar las otras hablas para fundar su escritura heteróclita, su discurso de la alteridad. Sus mecanismos de incorporación poseen un poder intacto: transfieren, reconvierten el museo de la cultura de la letra en un espacio de equivalencias, parodias, donde la ironía es la forma del diálogo y la crítica desmonta la autoridad de lo codificado.[60] Valle-Inclán textualiza lo oral como un acto plurilingüístico, es la superación del lenguaje como 'transcripción' de un determinado registro sociolingüístico, como hizo gran parte del realismo decimonónico; comunica una

---

[60]Una de las posibilidades que tiene el análisis del discurso irónico es la aplicación de ese procedimiento a la lectura de la "indirección." Por esto se entiende una forma de "sobre-lectura," la identificación de un mensaje más allá, o más acá, del mensaje básico de la narración. La lectura del mensaje "indirecto" podría hacerse en función de la lectura de los discursos de la cultura dominante: la noción heterosexual de la comunidad, las estructuras patriarcales, la preeminencia de la occidentalidad, la visión eurocentista del mundo. El análisis de la ironía, por lo tanto, tiene un valor cognoscitivo con aplicaciones pedagógicas: sensibilizar un público lector, cambiar sus exigencias ideológicas, combatir la desigualdad o al menos, contar con ella fuera de los parámetros de lo que se toma o presenta como "normalidad."

La ironía, según Garry Handwerk, es una respuesta positiva (constructiva) a la fragmentación que caracteriza la percepción de la modernidad (Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan. New Haven: Yale UP, 1985: 173). De esta forma, tanto crítico como escritor y lector, compartirían al menos una forma común de jerarquización de los elementos retóricos de la ficción. La ironía ante todo es una expresión de la curiosidad y de búsqueda; se afirma en la comunicación oblicua e inteligente. Acorde con la percepción de la historia y el pensamiento como algo en constante movimiento y carente de certeza, la ironía reconcilia al ser con el conocimiento; le ha devuelto al individuo, a Valle-Inclán, el poder de imaginar su mundo, de cuestionarlo y siempre encontrar alguna respuesta.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

persuasión oral a la escrita, y, su macrotexto está permeado de conversaciones, donde el acto de decir es un instrumento del conocer.

De modo que la oralidad se contrapone a la escritura en sentidos específicos. Históricamente, la marginalidad de la voz confronta a las autoridades de la letra; socialmente, lo oral pone en duda la jerarquización entre alta cultura y cultura popular; lingüísticamente, las normas populares se oponen a los valores de pureza y corrección de la norma dominante; culturalmente, la palabra hablada busca legitimarse como testimonio frente a la validación de los poderes que otorgan la escritura; y, en fin, ideológicamente, las licencias del decir van eliminando el monolingüismo burgués y su buena conciencia del decoro. El sentido de contrarrespuesta de Valle-Inclán se puede comparar con el de los siguientes autores: el Inca Garcilaso, Martí, Cortázar, Sarmiento[61] y Vallejo entre otros, por la original estrategia de incorporar

---

[61]En una interesante entrevista Valle-Inclán dice lo siguiente sobre la literatura hispanoamericana: "sería un milagro poder seguir desde España el movimiento literaro argentino con los datos y noticias que recibimos. La literatura es la expresión de una lengua, y ellos y nosotros tenemos un idioma común. Ambas literaturas han de ser forzosamente españolas y, desde este punto de vista, nuestra mutua relación es un hecho." [...] De los autores argentinos que leyó, Valle dice que Sarmiento con su Facundo, ha dejado una profunda huella en su espíritu y que es "una maravilla de libro. Sarmiento era un hombre de considerable valía. Una talla sin discusión. Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas. Valencia: Pre-Texto, 1995, 372.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

desde la palabra dicha los modelos, los géneros y los discursos de la tradición; y hacerlo para las formas y respuestas de la nueva cultura, aquella que requiere de la letra para controlar su propio destino.

En los libros de Valle-Inclán la oralidad es la conciencia colectiva que se representa a sí misma en la escritura. Lo histórico como lo imaginario forman parte de la misma verdad cultural de lo sabido por compartido; la oralidad es la suma de los saberes reales y supuestos. Así, la ficción y la documentación se equivalen porque no hay error ni pérdida en el tejido de la cultura comunitaria. Valle-Inclán rescata la idea de la cultura popular y es un influjo importante sobre su macrotexto y, parece utilizar los mismos procedimientos bakhtinianos, es decir, las categorías carnavalescas, (elementos semióticos propios del carnaval) como categorías dialogizadoras de la novela: 1) *el alegre engaño del pícaro,* instrumento para parodiar, en cada género, los lenguajes sublimados; 2) *el mundo al revés,* que invierte esos lenguajes; 3) *la ingenua incomprensión* de los lenguajes "altos" contribuye a la destrucción de la unidad retórica de la *personalidad,* del acto y del *evento.*[62]

3.4 Cultura oficial/Cultura popular

---

[62]Estética de la creación verbal, op. cit., 194.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La oposición cultura oficial/cultura popular que Bajtín propone en su Rabelais se presenta como uno de los puntos que más polémica suscitan dentro del marco general de su teoría. La oposición mencionada se rechaza a menudo por inexistente empíricamente[63], y esto es justo si la cuestión se analiza en el nivel histórico concreto: siempre hubo influencias mutuas entre lo que se podría llamar cultura oficial y cultura popular. Pero en el nivel conceptual la dicotomía siempre ha exixtido; para comprenderla, hay que leer a Bajtín en su contexto histórico y en la totalidad de sus ideas. Así también se debe interpretar el macrotexto valleinclanesco.

Ese proyecto posee una fución subversiva: reescribir la historia desde los márgenes de la sociedad y con los discursos que le den una redefinición popular; así emerge el contradiscurso. En las obras de Valle la peculiar modalidad de la información revela aquí el sentido de los hechos procesados por la comunidad. En ese lenguaje, en ese acto de comunicación, los hablantes se dan forma y a la vez son conformados por la cultura que los diferencia. De tal manera los personajes y sus historias son figuras que organizan si no una alegoría sí un alegato social y crítico. Este tipo de

---

[63]Por ejemplo: David Hayman, "Au-dela de Bakhtine," Poétique, 1973, 13, 76-95; Ives-Marie Bercé, Fete et révolte. Des mentalités populaires du XVI au XVIII siecle. Paris: Seuil, 1973.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

conciencia ilustrada supone que el autor y el lector formen parte de la comunidad pensante y que el malestar social sea legible gracias a la función crítica de la literatura.

La utopía y la sátira son dos formas de un mismo racionalismo crítico: en la primera figura el porvenir como bien común, la segunda desautoriza el presente como malestar. Pero el discurso utópico es también una crítica del momento histórico. Por ejemplo esa angustia de Valle-Inclán es, con frecuencia, generadora de una imagen esperpéntica de la sociedad y, al mismo tiempo, generadora de sueños compensatorios. Los dos sentimientos se mezclan en una misma angustia, un mismo malestar que sólo la "vision de la cité juste"[64] puede apaciguar. Según Servier se pueden distinguir cierto número de temas que reaparecen en las diferentes utopías, sea cual sea la época en la que fueron compuestas, sean cuales sean sus autores:

-- tout d'abord l'acces a l'utopie qui est voyage ou reve;

-- la géographie de l'utopie, sa situation particuliere: son isolement, sa situation imprécise dans le temps, sa nostalgie du passé;

---

[64]Jean Servier, L'utopie. Paris: Presses Univ. de France, 1979: 93.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- la topographie de l'utopie qui souligne son isolement ou son retranchement derriere de hautes murailles, parfois plusieurs enceintes concentriques;

-- le désir de retour a la pureté qu'exprime la cité radieuse en ignorant les eaux jaillissantes, les mines, les galeries creusées;

-- son urbanisme qui retrouve le plan des cités traditionnelles: de la République, de la Cité des Lois ou de l'Athenes "rénovée" par Clisthene. Ici se précise le sens du reve car la cité radieuse s'ouvre largement sur la mer et, plus volontiers, sur les lacs, les rivieres;

-- le costume des utopiens souligne cette volonté de retour au passé, ce désir profond d'une re-naissance;

-- un monde qui doit etre transformé par le labeur des hommes, mais surtout par l'agriculture, activité pure entre toutes;

-- la prééminence des sages, des princes-philosophes, de ceux qui ont acquis et transmettent la Science officielle, seul savoir reconnu;

-- l'inégalité des hommes;

-- la séparation et l'inégalité des sexes.

-- une soumission aux "lois justes" sur le travail et l'organisation de la vie quotidienne. Pour bénéficier, en contrepartie, d'une prise en charge totale par la communauté.[65]

---

[65]Jean Servier, op. cit., 93-95.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Estas formas imponen una exposición razonada, una función intelectual y social privilegiada por el escritor. La formulación crítica -la función implícita de una demostración, que supone la sátira- se organiza debajo del relato carnavalizado de la vida cotidiana en las obras de Valle-Inclán. Su oralidad no se confina a la mímesis del habla popular sino que ésta y sus entonaciones contaminan y reorientan la escritura como ocurrencia, como espectáculo ella misma.

En su macrotexto Valle propone los hechos de cultura fuera de la moralidad burguesa y de sus medidas del buen gusto discriminatorio. Se trata de un discurso que busca su lugar social entre el mundo tradicional y el de los burgueses de turno que no responden sino por sus intereses. Valle-Inclán confronta los códigos del poder y la represión tanto como los de la lectura hecha para el consumo en el mercado de las letras; y se ubica en los márgenes, resistiendo la fácil asimilación. Por ello transgrede el código ético del decir; Valle-Inclán cuenta entre los más audaces practicantes de la subversión de los códigos del turno burgués. Valle escribe con humor elocuente, acusa la decadencia literaria española, fenómeno que coincidió con la decadencia política y moral de la misma. Mientras otros países tenían figuras de potente genio artístico innovador, como Ibsen, España con Echegaray

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

introduce un patrón estético que se caracteriza por la retórica, la hipérbole y el epíteto.

El rechazo no fue sólo individual, sino también colectivo. Cada miembro acusaba la decadencia literaria española, fenómeno que coincidió con la decadencia política y moral de la misma. Valle-Inclán, uno de los miembros de esta nueva promoción literaria en Los cuernos de don Friolera forja una crítica contra "todo el retórico teatro español". Este teatro retórico, según Valle-Inclán, se asienta sobre una base artificial y dogmática, en contraposición al teatro trágico, por ejemplo de Shakespeare, que descansa sobre una base natural y espontánea. En el prólogo, que es la parte donde se establece teóricamente la técnica con que se construye Friolera, dice don Estrafalario:

> "La crueldad y el dogmatismo del drama español solamente se encuentra en la palabra. Shakespeare es violento, pero no dogmático. La crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática. Nada más lejos de la furia ciega de los elementos de Torquemada. Es una furia escolástica. Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la *Ilíada*. A falta de eso , tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática."[66]

Este teatro retórico está representado por la tradición Calderón-Echegaray y su drama del honor. Para Valle-Inclán

---

[66] Prólogo de Obras completas, 1954: 996.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

este drama constituye la síntesis de una "barbara crueldad" y antipático dogmatismo que destruye toda potencialidad trágica. Valle-Inclán desea redimir ese teatro español y propone para tal redención la técnica demiúrgica, la técnica del Compadre Fidel, que desde una posición elevada manipula el destino de sus marionetas. Su "dignidad demiúrgica" exige que "ni un solo momento" deje "de considerarse superior a los muñecos de su tabanque." (Prólogo, 997) Esta técnica se aplica a Los cuernos de don Friolera, cuyo asunto es exactamente el mismo del teatro de la tradición Calderón-Echegaray. Valle-Inclán parodia no sólo el tema del honor, en cuanto material sin consecuencias trágicas, sino también la técnica estilística con que se lo transforma en unidad artística. Valle-Inclán, al elaborar Los cuernos de don Friolera, no sólo tuvo en cuenta el teatro de Calderón en cuanto tal, que ya lo había satirizado antes en Divinas palabras, sino, muy en particular, la escuela de Echegaray que, sin reparo, había implementado una técnica artística superficial y presentado una vieja tradición de ideas inconsistentes con su momento histórico. En el Epílogo de don Friolera, se presenta una discusión complementaria de perspectiva literaria; particularmente se habla de la mala literatura. Esta literatura hiperbólica es el resultado, según Valle-Inclán, de una mezcla entre el teatro clásico y lo popular.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La referencia directa a la escuela de Echegaray, precisamente en el Epílogo:

Don Estrafalario-	Toda la literatura es mala.
Don Manolito-	No me opongo.
Don Estrafalario-	¡Aún no hemos salido de los libros de caballerías!
Don Manolito-	¿Cree usted que no ha servido de nada Don Quijote?
Don Estrafalario-	Ni Don Quijote, ni las guerras coloniales. ¿No le parece a usted ridícula esa literatura, jactanciosa como hubiese pasado bajo los bigotes del Kaiser?
Don Manolito-	Indudablemente, en la literatura aparecemos como uno bárbaros sanguinarios. Luego se nos trata, y se ve que somos borregos.
Don Estrafalario-	¡Qué lejos de este vil romancero aquel paso ingenuo que hemos visto en la raya de Portugal! ¡Qué lejos aquel sentido malicioso y popular! ¿Recuerda usted lo que entonces le dije?
Don Manolito-	¡Me dijo usted tantas cosas!
Don Estrafalario-	¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel![67]

y el hecho de que se haya mencionado, junto al Romance del Ciego, arte "hiperbólico, truculento y sanguinario", denota el carácter comercial de la literatura, y así queda la parodia perceptiblemente sugerida. Valle-Inclán, al criticar la técnica de este teatro, esto es la técnica melodramática, no lo hace, primariamente, como crítica al romanticismo, en cuanto tal, sino a la inoportunidad que su uso por parte de Echegaray y su escuela implicaba. Efectivamente el teatro español con Echegaray, aun en la primera década del siglo XX,

---

[67]Obras completas, 1045.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

está produciendo obras al estilo del Don Alvaro, con los mismos clichés, aciertos y "errores".

Valle-Inclán ataca el concepto del honor y el dogmatismo que lo ha perpetuado. Los cuernos de don Friolera es la parodia de ese rígido concepto que a través de Echegaray supone volver a Calderón. La acción tiene todos los típicos eventos, de cualquier otro drama que trate del honor, pero en este caso sistemáticamente deformados como lo exige la técnica del esperpento. En la parodia se encuentran los mismos gestos y exclamaciones que la mujer adúltera, el marido ofendido y el desleal amigo del teatro tradicional. Se halla también la misma función dramática de las hijas víctimas del matrimonio quebrantado por sus padres. Esto es, la misma función de María en El nudo gordiano, la de Margarita en La pasionaria, y la de Manolita en Los cuernos de don Friolera. Se observan las mismas coincidencias, los mismos artificios como el papel que llega a manos de don Friolera. Pero la técnica que utiliza Valle-Inclán en Los cuernos de don Friolera forja una estética antisentimental que, siendo puramente demiúrgica, (puede) lograr una superación del dolor y de la risa de las tragedias y comedias tradicionales. Ello presenta una clara diferencia entre lo que el personaje pseudo-trágico del drama tradicional y el fantoche trágico en la farsa paródica. Ambos dirán y harán lo mismo, pero con una perspectiva estética distinta que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

depende de la igual o superior posición en que se halle el que los crea y manipula. Valle-Inclán, al hacer hablar, actuar y reaccionar a sus fantoches al igual que los personajes pseudotrágicos del tradicional teatro español, fija ideológica y estéticamente su posición negativa frente a los valores, conceptos y propósitos de tal teatro. Así, descubre una nueva consecuencia estética para las ideas del teatro español tradicional. Lo consigue al establecer teóricamente una nueva forma estética: el esperpento, como la única compatible con el carácter dogmático de tales ideas. El autor afirma que tal concepto sólo puede servir de base para la construcción de una tragedia de fantoches como la de Los cuernos de don Friolera. El proceso de arte esperpéntico de Valle-Inclán es sumamente complejo, y quizás se debería definir como una "fotografía" de la realidad española. Es una necesidad de expresar el "sentido trágico de la vida" deformando, desgarrando la imagen, para dejarnos constancia de la maldad humana. Su obra nos ayuda a comprender mejor al individuo con la sensibilidad que nos permite ver el fantoche o el esperpento que se está a punto de ser a cada paso en la vida. Esos años de 1912 a 1916 fueron críticos en el espíritu de Valle-Inclán, y consecuentemente en su evolución literaria, de ellos surge el esperpento: meditó y vio una España trágica en su máscara, y dentro de aquel espejo deformante, quiso pintar y mostrar la realidad de su

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

España que tanto le dolía. Esa España contemporánea le sirve esperpénticamente de tema literario, porque para el escritor ese momento histórico era totalmente despreciable. Por ello, la base teórica del esperpento es la óptica de un espejo[68] y la perversidad visual en sí es la base de la postura ética.

Toda la obra de Valle-Inclán es un sabotaje a la literatura convencional así como a los valores de la sociedad que la engendra. Es decir, en ese real espectáculo de Madrid en el que se presentan las realidades de la ciudad: lugares, sonidos, lenguaje, gestos, modos de vestir, gente e instituciones, cuya vulgaridad corresponde a la moral. Por eso podemos derribar su obra como un macrotexto. Cada una de los textos presenta una faz de la parodia. Esta visión de la capital de España es algo que Luces de Bohemia comparte con La

---

[68]Esos espejos son vehículos de diversas imágenes, soportes de no pocos atrevimientos estilísticos, y de importantes elementos en en el macrotexto valleinclanesco. Por eso los espejos-metáfora en los que piensa el visionario Max no son, sino una realidad exacta, que ya no está deformada porque "llegar hasta el fondo del vaso" implica la importancia expresiva de la obra: llegar al fondo de las cosas con todas sus consecuencias. En la escena IX de Luces se comprende muy bien la aseveración del propio Max, cuando le afirma a Don Latino que el espejo cóncavo que esperpentiza está "en el fondo del vaso", pues en esa escena Rubén y Max levantan sus copas a la memoria de Bradomín, a quien alude Darío como "nuestro estelar amigo", si bien con ese sintagma es fácil también dirigir el brindis necrológico por quien tiene el apellido Estrella, sobre todo cuando el joven poeta "que escribe en la mesa vecina" los versos que recita el nicaragüense con esta frase: "Es el final", el final del poema y el final de ese amigo Max Estrella tres escenas después.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

hija del capitán, o sea, el implacable espectáculo de Madrid, es el mismo fenómeno que había provocado en un principio el esperpento mismo. El mundo de don Friolera, por otra parte, tiene sus raíces más en la tradición literaria que en la realidad histórica, y es la literatura tradicional el primario de la sátira. Por eso Valle-Inclán dice:

> Yo no sé lo que es eso de teatral. Las cosas son o no son teatrales según el público. Una vez vi una cosa de Guimerá, en castellano que me pareció cursi. Más tarde la vi en catalán e interpretada por Borrás y me di cuenta de que aquello que en castellano parecía cursi no lo era en catalán. Antes al contrario, era una cosa soberbia y magnífica. [...]
> El castellano es un idioma para expresar pasiones, grandes pasiones, cuanto más grandes y furiosas mejor. Lo que en Francia es teatro porque es diálogo y diálogo, en España no lo sería porque en España el teatro nuestro es casi exclusivamente de acción y gutural. Las cosas las expresamos a gritos. Nada más que a gritos. Recuerdo que una de las cosas que más impresión me ha producido en mi vida es una escena que presencié: era una portera a la que le acababan de decir que su hijo, jugando con unos muchachos del barrio, le habían matado. Aquella mujer no decía una palabra. Sólo gritaba. Sus gritos eran la única expresión de sus sentimientos. El teatro castellano es eso, gritos. Los éxitos de Echegaray no se deben más que a que en sus obras colocaba muchas situaciones para que los actores gritaran. Yo no sé si lo mío es teatral. Sí sé que responde a un estado de conciencia. Yo soy incapaz de hacer efectismos artificiosos.[69]

---

[69] Javier y Joaquín del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas. Valencia: Pre-Textos, 1995: 277.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La literatura es parte de la temática de los otros dos esperpentos aun cuando el tema es por esencia socio-cultural. A tal propósito Valle nos dice que " el tipo de 'esperpento', el hombre que al contacto con las grandes tragedias, se empequeñece hasta el ridículo no es de hoy; vivió con los hombres de antaño, vive con los de hogaño y morirá con el último hombre de mañana. Todos, desde el más miserable al más alto, tuvimos, tenemos y tendremos bastante de esperpentos. Es por la condición humana".[70]

En Las galas del difunto, por ejemplo, Valle-Inclán manipula intertextualmente el Don Juan Tenorio de Zorrilla para subvertir el despreciable mundo burgués en el que su héroe se encuentra atrapado. El proceso intertextual es equivalente a la manipulación de los militares en don Friolera para satirizar el honor literario. En Las galas del difunto es la esperpentización de la realidad cultural y en Friolera la de la literatura tradicional. Pero en su macrotexto la visión valleinclanesca de la vida es inseparable de la literatura, y vice versa. Tanto Las galas del difunto como La hija del capitán están construidos con siete escenas breves y creados con una cierta estrechez estructural. En La hija del capitán, la extensa visión panorámica, del mismo Madrid de Luces de Bohemia, se condensa en una visión de toda la capital dentro

---

[70] Javier y Joaquín del Valle-Inclán, op. cit., 284.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de un marco de sólo seis escenas, dejando la séptima para abarcar efectivamente toda la nación española en una sola.

Las galas del difunto está escrito con la misma intensificación de estructura, pero en este esperpento la influencia del Retablo de la avaricia, la lujuria, y la muerte, especialmente las dos que se titulan "autos para siluetas", principalmente por su línea temática de "la avaricia, la lujuria y la muerte," y también por su aspecto visual, por su realismo sórdido; es la concepción de la obra teatral como espectáculo visual donde los personajes crean la literatura con sus propias vidas. Todo mediante la ironía, el humor y el juego intertextual. En el macrotexto de Valle-Inclán el esperpento emerge del contraste entre la realidad del dolor y la actitud de parodia de los personajes que lo padecen. Son innumerable los ejemplos que podrían aducirse para mostrar a lo largo de la obra de Valle-Inclán la procupación por ofrecernos el desajuste latente en la vida del individuo.

Un elemento básico del esperpentismo es el desajuste entre la vida, como es y la vida como debiera ser (tal como Valle—Inclán creía que debía ser). Su radical discrepancia con la sociedad de su tiempo, con la realidad de su medio ambiente, le impulsaba hacia una estética que ya no podía seguir apoyándose en la evasión lírica, de un ideal todavía

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

más inarticulado y confuso que el anterior. Su antigua vinculación al carlismo y sus posteriores simpatías por la revolución rusa responden a una misma actitud de incompatibilidad personal con la sociedad en que le tocó vivir. Convencido de que el intelectual debe intervenir en política, Valle dice "si usted me pregunta: ¿Cree que deban intervenir en política los intelectuales que cobran tres o cuatro sueldos del Estado, los intelectuales que tienen una posición cómoda y miedo de perderla?, entonces responderé que no. Esos me explico muy bien que no quieran arriesgarse a los azares de la política. Pero de los demás..., los demás podemos y debemos intervenir resueltamente."[71]

Valle-Inclán prefirió que la ruptura fuese, en definitiva, una continuidad. Los antiguos asomos de humor y de ironía, acrecidos y estilizados, expresarían su nueva visión del mundo. Nueva, por el cambio de perspectiva y porque al operar directamente sobre la realidad para someterla a la deformación estética del esperpento, los juicios de valor iban a alcanzar mayor importancia puesto que la inmersión en la realidad entrañaba una posición más agudamente crítica. El mundo de Bradomín, el de los Montenegro, entre muchos otros, pertenecían exclusivamente al autor, que podía disponer de ellos con absoluta libertad. Nada necesitaba justificación en

---

[71]Joaquín y Javier del Valle-Inclán, op. cit., 281.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ese mundo. Pero el contexto de los esperpentos no podía ser una creación libre y desarraigada, sino una deformación. No bastaba con rechazar y eludir la realidad, era necesario utilizar otros recursos de expresión: desde los plásticos y verbales hasta los de más compleja estructura que se convierten en el modo de expresión del esperpento.

El cambio de perspectiva en la obra valleinclanesca tiene una función desvalorizadora. Se trata de un procedimiento estético que ya era sólo posible cambiándose en parodia corrosiva, para Valle-Inclán la tragedia del hombre consistió en que los grandes valores ideales ya no podían ser realizados. Por un lado, ello era prueba concluyente de la mediocridad humana; por otro, suponía la inoperancia de tales valores, que no eran realizables en aquel contexo histórico. El profundo desajuste entre fantasía y realidad halla su máxima expresión en el esperpento. En la oposición de ideal y realidad, el autor sentía que aquel desajuste era algo más que tragedia porque el hombre necesitaba seguir creyendo en los grandes ideales, para no tener que aceptar que la mezquindad era su condición personal. Si no se creía, bastaba con aparentarlo como trataban de hacer las clases dirigentes. Valle-Inclán veía en la realidad todos esos intentos de llenar tan gran vacío con frases y gestos, y que la tragedia se iba mezclando de subversivos elementos cómicos, que la rebajaban

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

al nivel de lo grotesco y de lo absurdo. Esos pretendidos valores eternos no podían ser vistos ya más que a la luz de la deformación sistemática. Porque la realidad y la verdadera vida del hombre, eran en sí mismas mentira y mezquindad. De modo que la visión del autor y el nuevo realismo valleinclaniano aspiraba cruelmente a la verdad.

En el esperpento se recorre el camino inverso: la mezquindad humana se enmascara para fingir una elevación hacia grandes ideales. Pero los seres viles o estrafalarios que los llevan pueden crecer estéticamente en su dolor, y aun en su abyección. Al proyectar su absurdo sobre la vida, fortalecen valores humanos que estaban en el polo opuesto. La degradación de los ideales y de su expresión en temas literarios es lo que Valle-Inclán recoge del mundo entorno; su aguda y condenatoria visión culmina en el esperpento pues nos muestra cómo la creencia en tales valores no era ya más que grotesco fingimiento. Para la España del momento, en su representación política y social, lo que se debía considerar digno era pensar que lo muerto estaba vivo; en Luces de bohemia Basilio Soulinake se empeña en creer que Max Estrella no está muerto:

Basilio Soulinake- ¿Quién certificó la defunción? En España son muy buenos los médicos y como los mejores de otros países. Sin embargo, una autoridad completamente mundial les falta algo a los españoles. No es como sucede en Alemania. Yo tengo estudiado durante diez años medicina y no soy doctor. Mi primera impresión al entrar aquí ha sido

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> la de hallarme en presencia de un hombre dormido, nunca de un muerto. Y en esa primera impresión me empecino, como dicen los españoles. Madama Collet,tiene usted una gran responsabilidad. ¡Mi amigo Max Estrella no ha muerto! Presenta todos los caracteres de un interesante caso de catalepsia (946).

Seguir pensando y creyendo aparenta que así es; se pasa a una completa ficción y por ello el esperpento denuncia tal actitud: es la connotación de que la realidad no es ni siquiera eso, sino infrarrealidad. Por eso, como género teatral está muy cerca de la tragicomedia, de la comedia grotesca y de la parodia. Su principal logro es poner de relieve que lo paródico, lo grotesco, no residen en el tratamiento dramático, sino en la realidad captada.

El individuo español coetáneo de los esperpentos, llamado a realizar lo imposible, es un pobre ser que sólo consigue dignificarse, algunas veces, por el sufrimiento. Tal dicotomía explica las dos perspectivas que se dan en el esperpento: todo está visto desde una fría y despectiva altura, de la que en ocasiones se desciende para sufrir junto a las víctimas, sobre todo con las víctimas inocentes que son una constante en la obra valleinclanesca, y que para nosotros representan la protesta del autor contra la vileza y la injusticia, contra la brutalidad de unos y la culpable indiferencia de los demás. El sufrimiento humano es lo único que se mantuvo en pie, lo único capaz de contener verdad y dignidad, después que Valle-Inclán

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en sus esperpentos eliminó todos los convencionalismos. Ello explica la indignación y el rechazo que los esperpentos suscitaron en tanta gente, pues necesitaba seguir creyendo que la vida oficial española se apoyaba en muchos y muy sólidos valores ideales positivos. Don Ramón, en su verdadera dimensión de escritor, hombre y pensador, tan maltratado a lo largo de los años, partía de una premisa: la regeneración nacional. Valle-Inclán no era hombre dado a confiar en utopías, en una posible eliminación de los males que caracterizaban a la España política. Pero se ilusionó, con moderación, y nunca dejó de confiar en las posibilidades de la República. Don Ramón mantuvo distintas posturas políticas, por lo general públicas, y estas posturas tuvieron una característica común: eran antagonistas al régimen imperante. A lo largo del reinado de Alfonso XIII, de la rama borbónica-isabelina, él era legitimista. Quiso ser enemigo del dictador Primo de Rivera, y lo fue. Sin embargo, y pese a esta norma, hubo un momento en su vida que deseó identificarse con el gobierno de España: la República. Para llegar a este momento debieron confluir una serie de elementos en la evolución particular de Valle-Inclán: por una parte, su desapego a antiguas posturas tradicionalistas, y con ello el apartamiento de sus afinidades monárquicas; por otra, su movilización hacia nuevos temas, más críticos, que conformarán su estética

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

esperpéntica. Si añadimos su adhesión a personajes de ideología progresista, como Azaña, o a tipos de políticos como Giner de los Ríos, podemos comprender el porqué de su identificación ilusionada con la República.

Valle-Inclán se distanciaba de todas las posiciones políticas concretas, lo que permitía cierta libertad crítica con respecto a las que tenía como más afines a él, y éstas eran eminentemente izquierdistas. Así se explica su antagonismo a los políticos que colaboraron con la Monarquía, incapaces de poseer la ética y la moral necesarias para la regeneración cívica. Las actividades públicas de Valle-Inclán durante la Segunda República fueron rotundos fracasos y ácidas frustraciones para él. Todas, y muy especialmente en las dos ocasiones que ostentó cargos públicos, las inició con una ilusión que chocaría con las trabas burocráticas y con los intereses políticos contrapuestos. Dru Dougherty [72] resalta que todos los hechos "republicanos" en los que se vio involucrado Valle-Inclán durante estos años fueron conflictos entre republicanos y conservadores, y, por lo general, el verdadero afectado era don Ramón.

La intención política de la actividad literaria de Valle-Inclán, que si bien no tiene una evidencia tan clara como su

---

[72] Valle-Inclán y la segunda República (Valencia: Pre-Textos, 1986).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

actividad pública, se presenta claramente en Baza de espadas, y en ella se condensa su ideario político para con esa España reformista: el fin radical con la Monarquía y la sombra del pasado que venía a representar; la atención a las regiones marginadas por un centralismo extremo; la revolución que se precisaba para alterar el antiguo régimen, pero con reticencias a los "rencores proletarios"; la justicia social que impidiese el distanciamiento entre el Gobierno de la República y el pueblo, y, sobre todo, que se evitase repetir la historia, algo que obsesionaba a don Ramón.

Ambos, el radicalismo político y la revolución formal, coexisten en el macrotexto valleinclanesco. Esta coexistencia se da a nivel de la estructura profunda y la estructura superficial (composición y mensaje o sentido). En síntesis, en menor o mayor grados, serían las siguientes: artificio y placer por lo lúdico y erótico; reforma verbal; revolución lingüística que se apoya en la parodia; el juego intertextual; la riqueza de subtextos sociales. Todos estos elementos enriquecen el discurso y provocan una nueva actitud ante la realidad. Abundan los experimentos con la estructura y la perspectiva, la decisión de no demarcar el lenguaje[73] para

[73]Es necesario crear el "sermo" hispanoamericano, dice Valle-Inclán, "aceptando pero sin limitaciones, y sin titubeos, las voces americanas. Tenemos que incorporar a nuestro idioma algo más que esos bajos vocablos de garito y de burdel, que es hasta ahora lo único que hemos tomado del habla de América. Hay por allá palabras muy hermosas, muy

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

enmascarar las convenciones del género. Toda esta mezcla de estilos y voces (o enunciados) que unen lo cómico y lo serio, lo trivial y lo profundo, lo sublime y lo vulgar, el cliché y la novedad, el tópico, dentro de un marco esperpéntico. Se presenta un mundo al revés basado en los desplazamientos de la vida cotidiana. Valle-Inclán llevará hasta sus últimas consecuencias la libertad estética, la disonancia expresiva, la incorporación de una dicción coloquial, la sinestesia, los oximorones agudos.

Es un tipo de carnavalización, entendida como búsqueda de la estética ideal que represente ese mundo de máscaras: el esperpento, cuya proyección y modulación interna es el compromiso directo con las fuerzas de la historia en el horizonte social. Este compromiso de Valle-Inclán es una actitud y análisis de los hechos políticos y la crítica es moral. Las transgresiones valleinclanescas proyectan un código de ritos lascivos, copulaciones, erotismos, elementos de un amplio universo desmitificador. No es casual el hecho de que estas manifestaciones se encuentren también en la *commedia dell'arte*, con sus máscaras estables, cuya naturaleza el

---

expresivas. Por ejemplo para designar a un pícar simpatico, dicen en la Argentina "loco lindo"; para indicar que se acobardó, dicen "se sumió". El maravilloso prosista paladea, como si fueran bombones, estas palabras bellas: ¡Qué bonitas palabras! ¿Verdad?

En una novela que yo voy a publicar ahora, Tirano Bandera, uso más de cien americanismos de éstos. Joaquín y Javier, op. cit., 282.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

espectador reconoce, porque están asentadas en un canon de actos y acciones. Estas máscaras-clichés permiten a su vez improvisaciones y libertades. Es un sistema complejo de relaciones extratextuales, de recepción del pasado, que funciona en varios niveles. Los códigos conocidos reciben en la nueva correlación nuevos significados. El tiempo histórico opera en un doble movimiento: hacia atrás (memoria genérica) y hacia adelante cuyo propósito es incitar y subvertir el mundo estratificado y normativo.

El tradicional código se subvierte mediante un juego en un doble plano de conducta, contra el puritanismo social que existe en la conciencia del receptor. Por ello Valle utiliza las lenguas sociales, la popular y la culta, en hiperbólicas y exageradas desmembraciones del cuerpo, recrea personajes grotescos, revitaliza sobrecodificados lugares comunes que adquieren nuevo vigor en sus desviaciones y transgresiones de la norma; los enunciados, en el macrotexto valleinclanesco, están marcados por la violenta crisis histórica.[74] La precisión

---

[74]El vínculo entre ironía e historiografía explica la preeminencia de dicha estrategia textual en la obra valleinclanesca. Esos textos participan en un proceso de desmitificación de la historia oficial. Las fronteras entre historia y ficción se difuminan hasta borrar los límites. Se cuestiona la historia desde la ficción, se observa la ficción es su función social e histórica. La originalidad del macrotexto es el grado de agresión que sostiene y su radicalidad es el resultado del discurso paródico que utiliza. Así, se trasluce una victimización del lector más allá del sentido de lo inadecuado y la descomposición de la línea narrativa que activa al receptor, pero siempre en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

histórica se alía a la expresión; la selección y distribución de deícticos obliga al lector a reordenar los códigos en una nueva selección léxica, que produce un cambio de interpretación y sentido, siempre sensible a la sintaxis; la finalidad de esa actividad semiótica es transmitir un determinado contenido. Así expresa Valle-Inclán su sentimiento que justifica con la coyuntura histórica. El autor alterna los subtextos sociales con personajes históricos reales, con fechas y hechos; es un verdadero despliegue de erudición y fantasía. Según Benedetto Croce:

> La fantasia è nell'arte la facoltà di trasformare l'idea in realtà. La fantasia si svolge in tre modi o gradi: come fantasia della fantasia, che concepisce il tutto come idea e l'attività in nient'altro che svolgimento dell'idea nella realtà;

---

dirección a un sentido. En el texto de Valle-Inclán la agresión al lector se hace más evidente, se han descompuesto demasiados vínculos con la literatura tradicional, y por ello, se exige un lector dispuesto a modificar constantemente su horizonte de espectativa. Valle-Inclán proyecta otro sentido de la realidad al transformar la perspectiva desde la cual se mira, tiene como objetivo una destrucción, una descomposición de la perspectiva en sí misma y su blanco principal es el discurso propio, el lenguaje es índice del poder cultural que desafía.

La diferencia reside en el mismo punto donde se encuentran ambas "agresiones", el poder y la tradición. La realidad contra la cual Valle planifica su destrucción. Aún con esta distancia, ambos proyectos asumen la descomposición del lenguaje que, impuesto como fuente de poder, subyuga la realidad, la reduce y la deforma.

Podemos ejemplificar la ideología política de Valle-Inclán con las siguientes frases: "En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados. Aquí todo lo manda el dinero." Luces de bohemia en Obras completas. Madrid: Alcalá, 1954: 943.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> come sensibilità della fantasia, in quanto esprime nella realtà la vita dell'idea e quella riconduce a questa; finalmente (e qui si è nel grado piú alto dell'attività artistica, corrisponde alla Dialettica nella filosofia), come Intelletto della fantasia o Dialettica artistica, che concepisce idea e realtà in guisa che l'una trapassi nell'altra ossia nella realtà. Dalla fantasia si svolge l'ironia, senza cui non si da arte vera.[75]

La de Valle-Inclán es una poética de rechazo y deconstrucción del mundo externo. Todas las tentativas se dirigen hacia la comprensión de la realidad en su compromiso, en un juego recíproco entre el presente/pasado, colectividad/individuo, dentro/fuera, naturaleza/máscara. En el interior de este sistema se inscribe la actividad histórica en una estructura dialógica que opone un yo/nosotros precisos a un vosotros-ustedes/ellos que son al mismo tiempo, emisor/receptor. Esta estructura revela el mundo real y el mundo del autor y el de cualquier otro individuo; es signo y significación de una tensión entre el autor y su medio. La obra Los cuernos de don Friolera (1921), por su complejo oestructura y múltiples perspectivas, representa por excelencia esa modalidad que caracterizará todo el arte de Valle-Inclán. Recordemos que la estética del esperpento

---

[75]Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Bari: Laterza, 1958, 331.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

implica un modo especial de ver la realidad, y, siendo una actitud artística, se da en todos los géneros.

Los cuernos de don Friolera se estructura en tres partes: un prólogo y un epílogo que enmarcan la parte central. Cada división ofrece una versión distinta del mismo tema desde perspectivas diferentes. Cada unidad parece tener una determinada función artística. El prólogo se divide en tres partes: una conversación teórica entre don Manolito y don Estrafalario[76] quien precede la representación de los muñecos del Ciego Fidel. Así, los muñecos "verdaderos" ofrecen una visión cómica y no realista de la acción. Debemos mencionar que aquí están ya presentes los elementos paródicos de Otelo y de El gran galeoto.

Sobre la representación del Compadre Fidel dice Pedro A. González: "Se trata de un juguete cómico desprovisto de toda seriedad. Es la versión humorística del pueblo que se ríe de los cuernos ajenos. Es un 'burlesco' del tema del honor con sentido de humor ingenuo y malicioso. Es teatro de pura ficción, con implicaciones pero sin complicaciones. No tiene graves consecuencias el tema del honor por tratarse de

---

[76]Según Brooks, Valle hace aquí una parodia de la generación del 98, porque son dos intelectuales que "corren España por conocerla, y divagan alguna vez proyectando un libro de dibujos y comentos". "Valle-Inclán and the Esperpento," Bulletin of Hispanic Studies 33.3 (1956): 152-164.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

marionetas: se juega con la situación sin problematizarla" [77]. Recordemos que las palabras finales de Fidel habían sido: "¡Olé la trigedia de los cuernos de don Friolera!" (Obras completas, 995), se ha dicho que se trata de una alusión indirecta a Unamuno por su Nivola con parecidos términos literarios.

Así, los seres humanos han sido cosificados y convertidos en meros fantoches, porque accionan y reaccionan como títeres. Debemos recordar que en el epílogo Valle coloca con obvia intención referencias teatrales a las obras de Echegaray su escuela. Al referirnos a Los cuernos debemos mencionar que Divinas palabras (1920) es una obra sumamente significativa por sus propios méritos dentro de la producción literaria de Valle-Inclán y por ser un importante antecedente no sólo de Los cuernos de don Friolera, sino también de Tirano Banderas. Las dos obras posteriores presentan semejanzas de acontecimientos, de descripciones, de personajes antes vistos, y de técnicas estilísticas ya presentes en Divinas palabras. Si nos referimos exclusivamente a Los cuernos de don Friolera, el tema del honor es central, ya insinuado desde un principio en la visión profética de la perra sabia de Séptimo Miau, tiritero de feria, y esta profecía anticipa en síntesis el

---

[77]"Los cuernos de don Friolera," La Torre 2.8 (octubre-diciembre de 1954): 50.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

argumento de toda la pieza. Un episodio clave que parece prefigurar otro de Los cuernos es el del Sacristán que se prepara a vengar su honor. Se habla de llevar la cabeza ensangrentada de su esposa al Alcalde, pero lo más significativo es que la hija Simoniña logra calmar a su padre dándole de beber hasta emborracharlo.

En Los cuernos tiende a desaparecer también el profundo sarcasmo propio de Luces de bohemia. La situación angustiosa en que se encuentra don Friolera está vista más veces desde la perspectiva de farsa, y las circunstancias absurdas tienden a impedir la realización trágica. En aquel mundo subvertido y corrompido, sin valores y sin héroes, coexisten tragedia y farsa, íntimamente relacionadas entre sí, y en la visión tragicómica que nos da Valle hay inestabilidad entre un extremo y el otro. Pero a lo largo de esta parte el personaje principal es algo más que un simple objeto de risa, por cómicas y grotescas que sean las situaciones en que se encuentre. La tragedia consiste en que el pobre hombre, cuya débil e insignificante personalidad se insinúa ya en su nombre, está atrapado en una falsa situación que no puede controlar por su impotencia. Sin embargo, su incapacidad no deja de inspirar cierta compasión en el lector, y su persona, con todo lo absurda que es, supera lo meramente risible. Cuando la obra llega a su más alta tensión, Valle-Inclán, a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

modo de sabotaje, introduce otro detalle satírico: el de un segundo cornudo. Lo hace para ofrecer nuevamente la farsa y desvirtuar la nota trágica.

El esperpento, en términos de técnica y propósito, cobra su forma más característica en Los cuernos de don Friolera: la sátira mordaz del mundo contemporáneo ocupa un primer plano; el ser humano se degenera en fantoche o se degrada en animal[78]; Así el héroe clásico se distorsiona indignamente y, hace de esta obra el esperpento más perfecto según algunos críticos. Es importante señalar, desde el punto de vista estructural, que dicha obra confirma una vez más con qué calculada organización Valle-Inclán creaba su macrotexto.

Valle-Inclán hace repetir varios motivos que logran conferir una mayor unidad a dicha obra y una calculada progresión en el tema de la venganza: primero una muerte falsa (prólogo), luego la muerte de una sola persona inocente (parte central) y finalmente una matanza general (epílogo). Valle reitera motivos que sufren modificaciones en las distintas versiones: por ejemplo, a la rosa de papel en el rodete de la

---

[78]El siguiente es solamente uno de los tantos ejemplos de cómo Valle-Inclán animaliza la figura humana, que representa esas técnicas: "La última beata vuelve de la novena: Arrebujada en su manto de merinillo, pasa fisgona metiendo el hocico por rejas y puertas: En el claro de luna, el garabato de su sombra tiene reminiscencias de vulpeja: ...Don Friolera, en el reflejo amarillo del quinqué, es un fantoche trágico. La beata se acerca, y pega a la reja su perfil de lechuza" (1007).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

bolichera corresponde el clavel que lleva doña Loreta y que se cambia por el reventón del barbero. El puro que el Coronel regala a don Friolera por haber cumplido con su deber de honrado oficial se relaciona con el alfiler de corbata que luego recibe en el epílogo, de manos de la Infanta doña Isabel[79]. En lo que se refiere a la infidelidad misma, ocurre algo parecido: se sospecha que la amante, en el prólogo, tiene otros amores; la coqueta doña Loreta, mujer apática, no se entrega al barbero; y, en el epílogo, por otro lado, se puede deducir que hubo verdadero adulterio.

Una de las estrategias del discurso valleinclanesco es la ironía. La ironía permite, y hasta cierto punto obliga, a aludir a otros aspectos de la ficción como la intertextualidad, la recepción del texto y la naturaleza dialogal del discurso narrativo. La presencia de la ironía en la ficción ha sido objeto de estudio en varios artículos y libros[80], también se ha discutido la precisión del término desde diversas perspectivas. Sin embargo ningun estudio se ha dedicado específicamente a la relación entre la ironía y el

---

[79]Pedro A. González advierte las mencionadas correspondencias en "Los cuernos de don Friolera," La Torre 2.8 (octubre-diciembre 1954): 50.

[80]Summer Greenfield, "Bradomín and the Ironies of Evil: A Reconsideration of Sonata de otoño," Studies in Twentieth Century Literature 2 (1977): 23-32. Daniel Guistad, "Parody in Valle-Inclán's Sonata de otoño," Revista Hispánica Moderna 36 (1970-71): 21-31.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

desarrollo del macrotexto de Valle-Inclán. Uno de los aspectos que todo crítico literario toca como parte de la justificación de la retórica de la ironía en el siglo XX es la presencia de un "espíritu", una "actitud" filosófica denominada "ironía general" por Douglas C. Muecke. La ironía general caracteriza el "periodo moderno" desde el siglo XIX; surge, de la conciencia de la impotencia del ser humano ante el mundo, el reconocimiento de su pequeñez y el límite de sus poderes sobre la realidad: "Everywhere the infinite insatiability of desire is met by the finite posssibilities of satisfaction. Desire is poetry; reality is science; their confrontation makes irony" [81]. La ironía es una expresión de la desilusión y el desencanto de la era moderna. Esa noción de ironía general la hereda Muecke de Kierkegaard, quien percibe la actitud del que ironiza como producto de un estado de desconcierto ante la realidad. Soren Kierkegaard equipara la duda en filosofía con la ironía en la vida; ninguna vida auténtica es posible sin ironía (338-9). El hombre se afirma en una visión del mundo que se destruye y como producto de esta experiencia no vuelve a confiar en la "verdad" jamás. Esta desconfianza, sin embargo, lo hace poderoso porque le da la libertad que resulta

---

[81]Douglas Colin Muecke, The Compass of Irony (London: Methuen, 1969) 123.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de la emancipación de los criterios de valor predominantes en la sociedad:

> For the ironic subject the given actuality has completely lost its validity; it has become for him an imperfect form which everywhere constrains. He does not possess the new, however, he only knows the present does not correspond to the idea. He it is who has come to render judgement. The ironist is in one sense prophetic, to be sure, for he constantly points to something future; but what it is he knows not. [82]

La ironía entonces se relaciona paradójicamente tanto con una visión de desencanto como de liberación. Richard Harvey Brown, por ejemplo, asocia la ironía con un acto de libertad debido a su capacidad conciliatoria; la conciliación irónica trasciende las dicotomías estériles del pensamiento unidimensional, y de esta manera imagina la otredad, y "desrealiza" lo presente [83].

La hegemonía de la ironía en el siglo XX, pues, se ha interpretado como una reacción a la condición social y filosófica del ser contemporáneo. La ironía es un rasgo particular del siglo veinte, no tanto por su presencia predominante en el arte, que no es exclusiva de estos tiempos, sino por la postura filosófica que implica[84]. La ironía resulta

---

[82]Soren Kierkegaard, The Concept of Irony with Constant Reference to Socrates (Bloomington: Indiana U P, 1965).

[83]Richard Harvey Brown, "Dialectical Irony Literary Form and Sociological Theory" Poetics Today 4 (1983): 543-564.

[84]Wayne Booth ofrece la siguiente definición de la ironía: "ironic intention and meaning in written texts outlines five

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en la conciliación de múltiples aspectos contradictorios de la modernidad que también se manifiestan en el arte. La autenticidad, por otro lado, será un factor recalcado por la mayoría de los estudios sobre la ironía y según Henri Lefebvre [85] es uno de sus rasgos determinantes, así como una de sus motivaciones:

> La ironía refuta las pretensiones de autenticidad, en primer lugar, la del poder (modo falso por esencia de relaciones y de existencia) - la de las representaciones (que pretenden ser vivas, fuentes o esencias de la vida), las de las estructuras establecidas o instituidas (semejantes a huesos que se proclaman órganos). ¿Dónde se encuentra la autenticidad? La ironía sabe, y no lo sabe. Sabe solamente arrancar la máscara de la autenticidad de lo no auténtico. (49)

La ironía es, además de una "actitud filosófica", una estrategia persuasiva, un medio de argumentar cuya preponderancia en un texto puede convertirse en el rasgo caracterizador del estilo del autor (como en el caso de Valle-Inclán), el género o la época.

---

kinds of markers: 1) straightforward hints or warnings presented in the authorial voice (titles, epigraphs, direct statements); 2) violations of shared knowledge (deliberate errors of fact, judgment); 3) contradictions within the work ("internal cancellations"); 4) clashes of style; 5) conflicts of belief (between our own and that which we might suspect the author of holding). This list provides a mixture of the intentionalist, the formalist, and the inferential; it also combines **circumstantial**, **textual** and **intertextual** "context-indicators" (A Rethoric of Irony. Chicago: University of Chicago Press, 1974: 53.

[85] Introducción a la modernidad. Madrid: Tecnos, 1971.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La literatura moderna refleja una desconfianza en las propiedades miméticas del arte. Como consecuencia de esto, entra en discusión la función social del escritor y su relación con el receptor del discurso. La ironía participa de este proceso; el discurso irónico media en la severidad que asume tradicionalmente la novela social, por ejemplo en Tiempo de silencio (1961) de Martín Santos y en Tirano Banderas entre otras, descansa en la distorsión del contrato narrativo tradicional. Es este proceso de transformación del rol del lector el que interesa en el estudio de la ironía.

La ironía, por su naturaleza transgresora, tiende a alterar las convenciones del discurso tradicional y se podría considerar como un elemento dinámico en la trayectoria de los géneros, pues incide en la ruptura de convenciones y participa del juego narrativo y la experimentación. Una vez justificada esta perspectiva de estudio de la transformación de la novela, será pertinente comentar las particularidades del discurso irónico y sus estrategias narrativas.[86]

La ironía evita lo evidente y la abundancia de términos, es sucinta y sugerente. Su naturaleza escurridiza la entrega a las nuevas tendencias literarias como un arma útil para la provocación del lector. Esta complejidad de la ironía se la

---

[86]Linda Hutcheon. Irony's edge. London: Routledge, 1995: 155.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

atribuye Novais Paiva a la falta de linealidad del discurso que recurre a ella: "O pensamento irónico nao e discursivo e recto; será, quando muito, obliquo o analógico; esta tortuosidade existe a par de uma grande condensaçao" [87]. Lo "tortuoso" de este proceder reside en la ubicuidad del mensaje irónico.

El contraste entre la apariencia y realidad, aunque central para la misma, no abarca todas las formas de ironía, ni satisface todos los acercamientos críticos. Los parámetros que se aplican al análisis de sus ejemplos producen nuevas consideraciones y matices. Algunos de los rasgos característicos que complican la definición son: la noción de la ironía como medio de persuación (discurso "indirecto" que activa al receptor), la presencia de un mensaje subyacente, la incongruencia de sentido, el carácter lúdico y autorreflexivo de la ironía y su potencialidad agresiva. Para efectos del presente estudio conviene mencionar al menos dos de sus rasgos esenciales: el contraste entre apariencia y realidad y su carácter lúdico. Estos rasgos contribuyen a la fuerza de la indirección del mensaje irónico. También será necesario delimitar las fronteras del término: humor, sátira, sarcasmo,

---

[87]María Helena de Novais Paiva, Contribuçao para uma estilística da ironia Vol. 12 de Publicaçoes do Centro de Estudios Filológicos (Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1961): 25-26.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cinismo y sinsentido; a la parodia le ya hemos dedicado un capítulo pero es importante, para nuestro trabajo, mencionar la siguiente definición de Fredric Jameson sobre la parodia y el idiolecto:

> The general effect of parody is-wether in sympathy or with malice-to cast ridicule of private nature of stylistic mannerisms and their excessiveness and eccentricity with respect to the way people normally speak or write. So there remains somewhere behind all parody the feeling that there is a linguistic norm. But what would happen if one no longer believed in the existence of normal language, of the linguistic norm (the kind of clarity and communicative power celebrated by Orwell?; that each group developing its private idiolect, the very possibility of any linguistic norm in terms of which one could ridicule private languages and idiosyncratic styles would vanish, and we would have nothing but stylistic diversity and heterogeneity.[88]

Los elementos esenciales que generalmente se consideran en toda definición de ironía son la contradicción entre apariencia y realidad, como ya se ha visto, los indicios de divergencia de sentido, la victimización, ya sea objeto o sujeto de la enunciación, y el espíritu lúdico. De la suma de estos rasgos resultaría una caracterización de la ironía y, por lo tanto, una definición funcional. Los participantes del proceso irónico y los indicios de divergencia de sentido se

---

[88]The Anti-Aesthetic Edited by Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1983: 113-4)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

abordarán como parte de las estrategias del discurso narrativo.

Todas las formas de ironía implican la percepción de una discrepancia o incongruencia ya sea entre las palabras y su significado o entre las acciones y sus resultados, siempre entre una apariencia y lo que se considera "real". Una contradicción especialmente significativa para este estudio es la confrontación de mensaje y referente, en otra palabras, entre el mundo de la ficción y el "mundo" donde la lectura está inserta. El contexto de lectura se actualiza en el proceso de lectura, transformando e incidiendo en el "sentido" del texto. Esta confrontación entre lo ficticio y lo referencial tendrá especial importancia en aquellas novelas donde se confronten las nociones de lenguaje e historicidad, como son los casos de las obras de Valle-Inclán, que aquí se discuten. Como parte de esta confrontación, el macrotexto privilegia una voz narrativa múltiple y un discurso fragmentado que requiere la participación activa y cómplice del lector: la invitación al juego.

La ironía es un discurso lúdico donde el jugador es precisamente el lector. Su esfuerzo es necesario par descifrar la trampa irónica, es decir, el mensaje y el desvelamiento de las "trampas" del discurso. Algunos críticos literarios consideran lo lúdico de la ironía y la ironía en sí como un

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

acto desinteresado y carente de trascendencia. Sin embargo, la ironía no está desposeída del carácter reflexivo y de conflicto dialéctico, propios del juego. La ironía produce un mensaje, asume posiciones en el proceso mismo de victimización. En el más extremo de los casos de la negación irónica, la carencia de sentido tiene sentido por sí misma. La ironía es entonces un acto de superación donde se trasluce la búsqueda de sentido ante los espectadores, a veces también víctimas. Al exponer al receptor su otredad, nos reconduce hacia una interioridad más exigente y esencial.

El humor, o lo cómico, coincide con las propiedades formales de la ironía: la contradicción o incongruencia básica, la ingenuidad (real o pretendida) y el elemento de distanciamiento (Muecke. Irony, 35). El humor depende, como la ironía, de una sensación de lo inadecuado. Dentro de las posibilidades lo inadecuado entra en uno de los recursos favoritos de la novela contemporánea: la hipérbole. La tendencia a la exageración, la caricatura, y el gusto por el contraste, son factores que caracterizan al narrador irónico. Como la ironía, el sinsentido se relaciona con el humor. El sinsentido, sin embargo, es un proceso y no un resultado; es dinámico como la ironía y la lectura misma. William Charlton

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

define el sinsentido como una aseveración inaceptable[89]. Los hechos reales que confirman la inaceptabilidad pueden ser generalizaciones o particularidades físicas, biológicas o sicológicas. El sinsentido, según lo define Charlton, es irónico en su origen porque entra en contradicción con el mundo referencial. Se diferencia de la ironía en que no contiene una voluntad victimaria.

Charlton identifica dos tipos de sinsentidos "aceptables": el sinsentido gramatical y el lógico. El gramatical es el atropello de reglas de sintaxis y vocabulario, un juego de palabras. El sinsentido lógico es el producido por aquellas aseveraciones que transgreden principios lógicos y filosóficos, un juego de ideas (359). Como en la ironía el sinsentido participa entonces de lo ilícito. De esta forma, ironía y sinsentido convergen en su dinamismo y la ruptura de convenciones. De hecho, según Charlton, el "buen" sinsentido es aquel que provoca, gracias a estas dos cualidades, la agilidad mental: "A piece of nonsense will be good if it tends to detain us in the mental activity we have been describing, if it keeps our minds working on it" (358-9).

---

[89]"Nonsense," British Journal of Aesthetics 17 (1977): 346-360.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En contraste con el sinsentido, los otros términos: la sátira, el cinismo y el sarcasmo, sí poseen como la ironía, agentes y víctimas de la agresión. La distinción entre la ironía y sátira reside en la intención del agresor; la sátira contiene un propósito moralizante. El cinismo, contiene además la proyección, de parte del agresor, de un placer en la victimización, sin el valor moralizante de la sátira [90]. El sarcasmo se define como la ironía extremadamente expuesta que delata su objetivo y su sentido de una manera obvia e inmediata (Muecke, Compass 20). La agresión es instantánea y por lo tanto no hay un proceso de entrampamiento como en la ironía.

La parodia, por otro lado, se define como una imitación caracterizada por la inversión irónica (Hutcheon, Theory of Parody 1985:6). La ironía es la principal estrategia retórica del género que se ha considerado como marca de "modernidad."

El discurso irónico del macrotexto vallainclanesco manifiesta claramente una preocupación social y expone las contradicciones y situaciones paradójicas de la comunidad española, de su historia y de su tradición. Acorde con una visión irónica del mundo, el autor no pretende solucionar esos conflictos sino armonizarlos en un todo artístico. El texto

---

[90]Vladimir Jankélévitch, L'ironie ou la bonne conscience (Paris: PUF, 1950) 7.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

irónico, por tanto, ofrece alternativas a una condición real. Aún renunciando a la mímesis, el discurso incide en el mundo referencial gracias al atentado contra el mito y el lenguaje con el que se expresa.

Valle-Inclán utiliza la ironía para exponer las contradicciones socio-políticas en un espacio literario cuya principal estrategia es la yuxtaposición de imágenes, cógigos y textos; insiste también en incluir lo "inadecuado" y lo marginal. Las estrategias irónicas resaltan la primacía de la indirección del discurso; sin embargo el lector participa de la lectura siguiendo los indicios que el narrador le ofrece. El lector acompaña al narrador en su empresa de profanación y renuncia a sus expectativas convencionales para participar del proceso de comunicación. La historia crece en forma de discurso, el cual desplaza el interés del lector de la anécdota al proceso lingüístico-irónico de la destrucción.

El espacio narrativo de Valle-Inclán enmarca constantemente su discurso en un diálogo irónico del cual parte y al cual apunta la lectura irónica. El proyecto de su macrotexto asume además la perspectiva del individuo preso en la colectividad, necesitado de libertad para poder conocerse. A través del análisis del discurso irónico de su obra se comprueba una vez más que el arte es el espacio para esa liberación, y la ironía su principal estrategia.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Capítulo IV
El discurso subversivo de Valle-Inclán

4.1 Sabotajes a los géneros literarios

En los antípodas del determinismo de Ferdinand Brunetiere[1] se sitúa Benedetto Croce[2] quien somete a una severa revisión crítica la validez de los géneros, comenzando por trazar una breve historia de los mismos. Para ello Croce rechaza la tradición preceptista vigente en las Poéticas occidentales de inspiración aristotélica y horaciana, ofreciendo como desviación ejemplar, por su heterodoxia, la del Medioevo frente al Renacimiento, que dio en establecer una numerosa serie de géneros y subgéneros poéticos, rígidamente definidos por una normativa inexorable. Estas leyes fueron, sin embargo, relegadas luego de aparecer géneros nuevos como la poesía caballeresca, la *commedia dell'arte* o la comedia española. Frente a la crítica "sumisa" (Riccoboni, Castelvetro, Scaligero) Croce prefiere la heterodoxia que, entre otros representan Aretino, Bruno, Guarini y, sobre todo, los autores españoles:

> España fue tal vez el país de Europa que por más tiempo resistió a las pedanterías de los tratadistas; el país de la libertad crítica, desde Vives a Feijoo, o sea desde el Renacimiento al

---

[1] L'évolution des genres littéraires dans l'histoire de la littérature francaise. Paris: Hachette, 1906.

[2] Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia dell'estetica. Bari: Laterza, 1902

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> siglo XVIII, cuando, descaecido el viejop espíritu español, fue implantada en él, por obra de Luzán y de otros, la poética neoclásica, de procedencia italiana y francesa[3].

La práctica literaria que impone el Romanticismo, con la mezcolanza de géneros, es el mejor apoyo para las tesis croceanas. Para Croce, en fin, lo reprobable es supeditar la individualidad artística a la teoría genérica, más si esta se produce con fines normativistas. Así pues, no es el concepto teórico lo que al autor italiano le parece discutible sino la aplicación que del mismo se ha venido haciendo secularmente:

> Dalla dottrina dei generi artistici e letterari derivano quelle fogge erronee di giudizio e di critica, mercé le quali innanzi a un'opera d'arte, invece di determinare se sia espressiva e che cosa esprima, se parli o balbetti o taccia addirittura, si domanda: E essa conforme alle leggi del poema epico o a quelle della tragedia? Gli artisti, per altro, quantunque a parole o con finte ubbidienze abbiano a costeste leggi dei generi. Ogni vera opera d'arte ha violato un genere stabilito, venendo cosí a scompigliare le idee dei critici, i quali sono stati costretti ad allargare il genere, senza poter impedire per altro che anche il genere cosí allargato non sembri poi troppo stretto a causa del sorgere di nuove opere d'arte, seguíte, com'e naturale, da nuovi scandali, nuovi scompigli, e nuovi allargamenti.[4]

Esta teoría idealista de Croce fue recogida más tarde por la crítica estilística, que intenta estudiar el estilo

---

[3] Estética 1902: 464.

[4] Benedetto Croce, 42-42.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

individual, y distingue entre estilo épico, dramático, épico, epistolar, etc.[5]

La teoría de los géneros experimenta un notable impulso con el Formalismo ruso. Para los formalistas la noción de género es particularmente útil en relación con la idea de la evolución literaria. Los rasgos de un género varían según sea el sistema literario en el que se inscribe[6]. Pese a todo Tinianov relega el valor de la serie genérica en favor de la noción *sistema*, fuera del cual el estudio de los géneros resultaría de escasa eficacia. En razón de ello, la novela de Tolstoi, por ejemplo, debe ser vista en correlación no con la novela histórica de Zagoskine, sino con la que le es contemporánea[7].

Distinta es la acepción del concepto de *sistema* en los presupuestos de otro teórico formalista, Boris Tomachevski, para quien es el lugar en el cual se agrupan una serie de características o rasgos propios del género, de acuerdo con el tema, la función, el uso del lenguaje, el destino de la obra, etc. (procedimientos dominantes). Para el teórico ruso, los

---

[5] Pierre, Guiraud. La estilística. Buenos Aires: Nova, 1970: 21.

[6] Yuri TInianov. "De l'évolution littéraire", en Théorie de la littérature, ed. T. Todorov, Paris: Seuil, 1965, 120-37.

[7] Tinianov, 1920: 128.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

géneros son algo vivo, que nunca llega a desaparecer del todo en la memoria literaria:

> La novela caballeresca medieval y la moderna (...) pueden no tener rasgo alguno en común, y, sin embargo, la novela moderna ha nacido de la lenta y plurisecular evolución de la novela antigua (...). De la disgregación del poema descriptivo y épico del siglo XVIII, nació el nuevo género del poema lírico o romántico ("byroniano"), a comienzos del siglo XIX[8].

Con la nueva crítica (New Criticism) la noción de género pasa a un segundo plano, y de los autores que tradicionalmente suelen adscribirse a esta escuela sólo N. Frye concede una atención pormenorizada a este tema; atención que se traduce en una sugerente teoría de los géneros, de la cual se ha dado cumplida cuenta en la primera parte. Para Frye existen cuatro categorías míticas, a los géneros:
romántica (de *romance* = novela), trágica, cómica e irónica[9].

Estas categorías forman los cuatro elementos narrativos en la literatura: los *mythoi* o tramas genéricas. Frye reconduce sus *mythoi* a las líneas del diseño moral aristotélico. El mito lo concibe como la forma sublime e idealizada de la representación imaginaria del héroe, superior a los hombres comunes y al ambiente circunstancial. El protagonista del *romance* es también superior al hombre y al

---

[8] 1928, 212.

[9] N. Frye. Anatomy of Criticism. Princeton: Princeton Univ. Press, 1957: 324.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ambiente generales, pero lo es ya no de una manera *absoluta* como el héroe del mito, sino sólo *en grado;* es decir, reconocemos en él la superioridad moral dentro de una igualdad básica de naturaleza con los hombres normales, a la que no se llega nunca en el caso de los héroes míticos.

El caudillo o jefe, héroe en el grado más bajo de superioridad dentro del despliegue ascensional y positivo de los modos literarios de invención que Frye denomina *alto-mimético,* es superior a los hombres, pero no a su ambiente natural. Protagonista de la épica y de la tragedia en la mayoría de sus expresiones históricas, posee autoridad, pasiones y capacidad de expresión natural de las cosas[10]. Cuando el personaje literario no se manifiesta superior a los demás hombres ni al ambiente circunstancial de los mismos, el desarrollo espacial de la identificación mimética se fija en su plano de origen o punto cero de referencias. Se trata de los personajes del modo bajo-mimético, es decir, los individuos de la novela realista. Por último, la etapa descendente, inferior o negativa en ese proceso de despliegue espacializado de los modos de representación literaria, la ocupan modalidades como la ironía y la sátira. Aquí, los personajes son inferiores a nosotros en razón de la fuerza y de la inteligencia; de tal manera que nos producen la

---

[10] N. Frye, 1957: 33-34.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sensación de observar escenas de impedimento, frustración y absurdo (34).

En definitiva, las taxonomías genéricas de Frye descubren razones de necesidad profunda al evidenciar su solidaridad con un entendimiento radical antropológico-imaginario del significado literario y, de los más complejos espacios mentales paradigmáticos. Recordemos cómo en su introducción a la Anatomía de la crítica, el autor menciona la condición "inconsciente" de la mayoría de los datos que forman el bagaje de experiencias del teórico de la literatura[11]. Y más adelante insistirá sobre la condición "impersonal de la obra de imaginación"; es decir, universal en el sentido que le estamos dando nosotros:

> La obra de imaginación nos presenta una visión, no de la personal grandeza del poeta, sino de algo de impersonal y de mucha mayor grandeza: la visión de un acto decisivo de libertad espiritual, la visión de la creación del hombre"[12].

Y esto, porque la universalidad de los enunciados literarios no es sólo consecuencia de su capacidad de simbolización, a partir de las formas integrales de la realidad en presencia, sino que se logra y realiza desde los fondos psicológicos, conscientes e inconscientes, con que el escritor en su mensaje compromete al lector bajo formas universales del *deseo*.

---

[11] N. Frye, 1957: 11.

[12] Op. cit., 96.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Debemos preguntarnos qué razones llevaron a Valle-Inclán a estructurar obras como: las Sonatas, Luces de Bohemia, Los cuernos de don Friolera y Tirano Banderas, entre teatrales y novelescas, en las que el diálogo no sólo evita la retórica, sino que en cierto modo, la manipula de forma muy personal. La técnica de intercalar géneros es una forma de introducir la pluralidad discursiva y lenguajes diferentes que estratifican la unidad lingüística del género. La función de las obras intercaladas puede ser intencional u objetual (carente de la carga intencional del autor; estilo mostrado como cosa). El Quijote es un arquetipo del uso variado de los géneros intercalados; es, en cierto sentido, una enciclopedia de esos usos en la literatura de su tiempo.

En muchas ocasiones, la totalidad discursiva de una obra revela una refracción de las intenciones del autor en el lenguaje (diferente) de un discurso intercalado[13]. Así, la pluralidad discursiva que aparece en el macrotexto valleinclanesco, independientemente de como se introduzca, puede ser formulada, de acuerdo con Bajtín, como un *enunciado*

---

[13]Actualmente se usa el término *intertextualidad* en relación con los planteamientos de Bajtín acerca del uso de los géneros intercalados; no obstante, el empleo del término es más amplio que el que hace Bajtín, en parte porque está vinculado a una concepción más moderna del texto (cultural) y, porque la idea de intertextualidad va más allá del uso de los géneros intercalados (abarcando, en todo caso, varias de las intuiciones bakhtinianas acerca de la relación entre los textos que trato de explicar aquí).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ajeno o emitido en un lenguaje ajeno[14]. Ese enunciado es una palabra *bivocal* (término sostenido desde La poética de Dostoievski, 1929), y revela dos intenciones distintas. la intención directa del personaje y la intención mediata del autor, proceso que evoca el desdoblamiento del sujeto del discurso en sujeto del enunciado y sujeto de la enunciación. La palabra bivocal esta siempre dialogizada internamente.

Por otro lado, el diálogo no hace más que verificar y acentuar, con la retórica adecuada, la índole trágica del texto. En su visión de la palabra como réplica, Bajtín distingue entre diálogo formal, que encontramos en cualquier charla cotidiana, el diálogo retórico[15], con sus preguntas y respuestas explícitas o latentes, y el dialogismo inherente a cualquier palabra emitida en vista de un receptor hipotético, hecho que modifica su sentido, aunque las máscaras de esa orientación no estén presentes en el discurso en el nivel sintáctico o morfológico; su presencia en el nivel semántico, tal como lo entiende Bajtín[16], implica una comprensión

---

[14] Esthétique et théorie du roman. Paris: Gallimard, 1978: 295-298.

[15] Bajtín relaciona los géneros retóricos ante todo con la oratoria, y después con todo texto que, orientándose hacia los principios constitutivos de la oratoria, tiene una finalidad extraliteraria (política, religiosa, etc.).

[16] op. cit., 326.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

necesaria para que haya una proceso de intercambio comunicativo.

4.2 La pluralidad discursiva en la novela

En el desarrollo de su teoría Bajtín llega a concebir los lenguajes sociales como visiones del mundo en diálogo permanente. De esta manera, los lenguajes sociales forman parte del discurso literario (de la prosa artística). Ahora bien, esas visiones del mundo que son los lenguajes sociales se proyectan en la novela por medio de procedimientos muy concretos: a través del discurso del narrador y el de los personajes. Bajtín establece una jerarquía de relaciones recíprocas entre estos discursos, o visiones del mundo, de acuerdo con la última interpretación del autor el grado de distanciamiento que toma el autor frente a todos los lenguajes sociales que logra interpretar, dándoles diferentes sentidos.

En realidad, Bajtín no hace otra cosa que repetir los principios según los cuales había construido su esquema jerárquico de discursos literarios en La poética de Dostoievski. Sin embargo, entre aquella primera aproximación y la elaboración paulatina de su teoría Bajtín llegaba a la conclusión de que habría dos formas fundamentales del discurso novelístico: la monológica y la dialogizada. Así, obras de novelistas como Tolstoi quedan dentro de la categoría

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

monologal, mientras que el tipo dialogizado o polifónico se reservaba casi exclusivamente a Dostoievski; además, la formulación del esquema y sus comentarios no estaban extentos de ciertos juicios de valor, aunque no expresados de una manera explícita. En la novela, el individuo que habla es un ser social, su discurso es un lenguaje social y no un dialecto individual como por ejemplo el discurso de la poesía.

Bajtín dice que en los fenómenos particulares del lenguaje literario, tales como la parodia, la estilización y el relato oral, la palabra representa, es representada y, el lenguaje social, en este caso el de los géneros literarios, se convierte allí en el objeto de una recreación libre, por medio de una selección del lenguaje de los rasgos alegóricos y/o simbólicos. Para llegar al concepto de lo que él llama imagen del lenguaje, Bajtín, al igual que Valle-Inclán, sigue estos pasos: 1) distingue la reproducción cotidiana del discurso ajeno; 2) señala que en el estudio de diferentes formas de transmisión del discurso ajeno es ilícito separar los modos de estructuración de este discurso de las maneras de enmarcarlo en el contexto (dialogización); 3) marca la diferencia entre el discurso autoritario y el discurso de convicción interna.[17]

Como ejemplo de ello podemos recordar la usual calidad poética de la novelística faulkneriana, y se entenderá mejor

---

[17] Esthétique, op. cit., 310-313.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la riqueza y densidad musicales de ese constante hablar, gritar, gemir, de los personajes de la obra. Ortega y Gasset, al que tanto atrajo siempre el problema de los géneros literarios, se refirió en una ocasión, en un artículo de 1910, titulado "Adán en el Paraíso", a la novela como categoría del diálogo. Y también en las Meditaciones del Quijote (1914) tuvo ocasión de considerar nuevamente este aspecto desde otra perspectiva.

Las novelas de Valle se caracterizan por la abundancia de los diálogos satíricos, al presentar al lector cuadros grotescos y caricaturescos, al mostrar conversaciones de ciertos sectores sociales en los que dominan la pretenciosidad y la vacuidad verbal, teñidas de intelectualismo. Ese tipo de lenguaje, en el macrotexto valleinclanesco, es la imagen de un horizonte social. Por tanto, no puede en absoluto ser formal, pues constituye una tautología del lenguaje con los siguientes modos: 1) hibridazación; 2) interacción dialógica de lenguajes; 3) diálogo puro.[18]

La peculiaridad formal del macrotexto consiste en la finalidad del exclusivo uso del diálogo novelesco, que permite al lector reconocer a los personajes sin mediación o interposición alguna, a través de lo que piensan y de lo que dicen.

---

[18] Estética de la creación verbal, op. cit., 283.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Con relación al último punto señalado, habría que distinguir entre el pensar interior que no aflora en forma de palabras, y el convencional pensar, ocultador del verdadero, que tantas veces éstas suponen. Cuando a partir del Ulysses (1922) de Joyce cobró importancia el uso del "monólogo interior", el éxito conseguido fue tal que repercutió, incluso, en el teatro. Pues en éste, una cosa es el "aparte" tradicional, con el que un determinado actor, acercándose a las candilejas o con la adecuada gesticulación, comunicaba algo a los espectadores que --se suponía-- sólo éstos oían y no los restantes personajes de la escena. También, Valle supo destacar magistralmente el uso del procedimiento que Joyce había de consagrar: el monólogo interior caótico, con las elipsis y el hipérbaton como componentes del desordenado hablar interior. Supo substituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del mismo, empleando su propio estilo, pero no como un monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo en su propia imaginación.

El monólogo interior no es tanto una estructura como una técnica; aunque utilizada con exclusividad, a lo largo de toda una novela, sirve, en cierto modo, para configurarla y definirla estructuralmente. Por otra parte conviene recordar

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que tras el "fluir de la conciencia" hay que distinguir distintas variantes, cuatro técnicas básicas por lo menos, según señala Robert Humphrey: "direct interior monologue, indirect interior monologue, omniscient description, and soliloquy" (23). Por su parte Luckács (1959) distingue también diversas funciones en el uso del monólogo interior, estudiando su presencia en el Ulysses (monólogos de Bloom y de su esposa) y en Carlota en Weimar de Thomas Mann (el gran monólogo de Goethe al despertarse):

> "Y, sin embargo, si nos referimos al verdadero estilo de estas dos obras, no puede imaginarse antítesis más radical, incluso en las escenas análogas que acabamos de señalar. Lo decisivo no es la diferencia de nivel espiritual, que llama la atención inmediatamente, sino el hecho de que en Joyce, el libre flujo de asociaciones no es una mera técnica estilística, sino la forma interna de la relación épica de situaciones y caracteres; estéticamente, como principio de construcción de todo el Ulysses [19], considero tal cosa como lo más

---

[19] Joyce emplea como materia narrativa todas las elocuciones y dicciones disponibles desde los orígenes de la lengua inglesa hasta sus derivados más recientes, como el "slang" estadounidense; su texto actúa como memoria viva, capaz de operar en toda la extensión del inglés. El Ulises se vale de todas las variantes discursivas, de todos los estilos practicables, de todos los protocolos verbales, desde los más utilitarios hasta los más estilizados. Joyce, al igual que Valle-Inclán, se propone simbolizar la suma de las acciones humanas, de las más rudimentarias a las más abstractas y sofisticadas, tanto los actos corporales como el flujo de la conciencia. Ambos escritores estructuran sus montajes multifacético para figurar la realidad como complejo sin figura estable, donde todo es situación en relación cambiante, confusa pero siempre en dinámica interacción. La composición del Ulises, como la del macrotexto valleinclanesco, se basa en la variación de encuadres, de distancias focales, de desplazamiento para

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> importante en el aspecto artístico. En cambio, en Mann, el libre juego de las asociaciones es un simple recurso técnico utilizado para descubrir y poner de manifiesto una realidad que está muy por encima de las circunstancias inmediatas: la personalidad misma de Goethe y las complejas relaciones jerárquicamente clasificadas, que le ligan a su ambiente social y espiritual" (18-19).

Lukács distingue entre el monólogo interior "como principio de construcción", es decir, como designio estructurador --caso del Ulysses--, y el monólogo interior-recurso técnico circunstancial. Quiere decirse que el "monólogo interior" puede alternar con otros procedimientos narrativos, configuradores de estructuras novelescas complejas. Por supuesto, la de Ulysses figura entre las más complicadas, habida cuenta de que en la misma, aunque el principio estructurador sea el monólogo interior --según apunta Lukács--, hay también otros elementos configuradores. Es decir, un entrelazamiento, un encadenamiento de personajes y de escenas.

En el acercamiento estructural de la novela al teatro habría que distinguir diferentes niveles, que suponen otras tantas motivaciones. En líneas generales, podríamos considerar

---

sugerir la concatenación, multiplicar los hilos narrativos y suscitar, mediante las diferencias de tratamiento de la imagen, los efectos expresivos. Tanto Valle-Inclán como James Joyce aspiran a la multivalencia del lenguaje, practican rupturas sémicas y proponen registros semánticos tan dispares que no hay otra posibilidad que aceptar la heterogeneidad; presentan la coexistencia no sólo de textualidades antagónicas sino también de regímenes de articulación fundamendalmente distintos.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que el denominador común de todos esos variados empeños vendría dado por el deseo de conseguir para la novela una objetividad semejante a la que es propia del teatro. El problema se relaciona con el de la "voz del narrador". A finales del siglo pasado la presencia del narrador omnisciente se siente como excesivamente convencional y susceptible, por tanto, se intenta sustituirla por otros procedimientos capaces de proporcionar una mayor sensación de imparcialidad, de alejamiento o supresión del "yo" novelador. Hay quienes, entonces, desean para la novela la condición casi propia del drama. Tal sería el caso de Henry James, Virginia Woolf y James Joyce, entre otros.

La novela dramática no equivale necesariamente a la novela dialogada, pero la estructura de ésta es la que, muchas veces, aparece como característica de aquélla. En las Sonatas, o bien en Tirano Banderas, Valle-Inclán capta novelescamente esos movimientos minúsculos de la conciencia o subconciencia, observables --señala Michel Beaujour-- mediante la observación microscópica del nacimiento de la emoción, de las ambigüedades que germinan en ese campo minúsculo y secreto. En estas novelas valleinclanescas la atención se fija en aquello que escapa a los novelistas que observan al hombre desde mayor distancia: en los intersticios, en los vacíos y, en particular, en el espacio que separa, rodea y hace significar

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

las palabras pronunciadas en el diálogo, la conversación (87).

La renuncia a contar la historia desde el punto de vista del narrador omnisciente, trae como consecuencia el que sea necesaria una intriga, a favor de la cual los personajes puedan darse a conocer al lector. Tal intriga novelesca suele caracterizarse por la acumulación de espectaculares y terribles sucesos: engaños, muertes violentas, incestos, experiencias todas ellas vividas por unos personajes fantoches, y conocidas por el lector a través de lo que éstos dicen, no de lo que pueda contar el autor. Los diálogos se suceden ininterrumpidamente, estructurados según todas las reglas de la retórica. En Tirano Banderas, para desmentir cualquier sospecha de realismo, los diálogos entre los varias personajes se suceden sin solución de continuidad, sin ninguna explicación del cambio de lugar o del paso del tiempo.

Frecuentemente las intrigas se configuran como otros tantos enigmas o misterios, en los que el obsesivo diálogo más que aclarar los hechos, parece encubrirlos, deformarlos. En las novelas hechas totalmente de conversaciones, se repite siempre un mismo atroz y cruel drama familiar: un hijo, una madre, un marido, una familia que se detesta, se encuentran y se hablan. Al lector corresponde adivinar, a través de los diálogos, las intenciones ocultas, los rencores, las torpezas. Y de tal exigencia que le es impuesta, el lector extrae la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sensación de penetrar en un mundo que no es enteramente descifrable, un universo donde hay varios niveles de entendimiento, donde persiste y se hace más profunda la ambigüedad misma de la vida, con su espesor y su misterio.

El camino de la novela caracterizada por un cierto despego de lo temporal y de lo espacial, hecha sólo de tensiones y voluntariamente encerrada en unas limitaciones que puedan funcionar positiva y creadoramente, no deja de ser irónico. Es igualmente paradójico que ese camino, que lleva a la "novela pura" (cuya línea más representativa vendría dada por una autora como Jane Austen), pase justamente por el menos novelesco, el menos narrativo de los procedimientos: el del diálogo, el del acercamiento deliberado a lo teatral.

Una cuestión de estructuras desemboca, pues, en la de los géneros literarios, como si, a la vuelta de tantos años, resultara inevitable acudir una vez más a la Poética de Aristóteles con su conjunto de análisis de tragedia y epopeya. Pero los paradigmas de distribución o, como ejemplifica A. Fowler, de jerarquización genérica, han sido muy variados con el correr del tiempo[20]; de ahí la necesidad de estudiar los géneros tanto en su vertiente reflexiva, en las Poéticas de las diversas épocas, como en sus realizaciones virtuales. Por

---

[20] Alastair, Fowler. "Género y canon literario", en Garrido Gallardo, Miguel Angel (Ed.), Teoría de los géneros literarios, Madrid: Arco, 1988, 100-108.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ello a la hora de abordar el estudio del macrotexto valleinclanesco es inherente considerar el problema del género.

La crítica del siglo XX, determinada a menudo por el carácter negativo de los criterios anteriormente apuntados, ha preferido hablar de estilos: así, por ejemplo, del estilo grotesco en varias artes y géneros literarios[21]. La crítica formal-estructuralista deslindó, a grandes rasgos, la poesía de la prosa, pero tal división es escasamente operativa por lo que hace a la teoría de los géneros, dada la existencia además de formas mixtas como el poema narrativo, la prosa lírica o el poema en prosa. El propio Jakobson distinguió, en este mismo orden, la prosa de inspiración poética de la prosa de inspiración prosaica[22], pues si en efecto el verso es la marca de la poesía, esta marca corresponde a la estructura superficial del género y, se debe a estos críticos la introducción del concepto de *discurso*, de una validez más amplia que el de género[23]. Debemos mencionar aquí la obra que Claudio Guillén dedica al problema de los géneros: Entre lo uno y lo diverso (1985). La que él denomina *genología* o

---

[21] Wolfgang, Kayser. The Grotesque in Art and LIterature. New York: Columbia Univ. Press, 1957, 24.

[22] R. Jakobson. 1971, 52.

[23] Tzevan, Todorov. Les genres du discours. Paris: Seuil, 1978.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ciencia de los géneros puede iluminar los límites, a menudo bastante difusos, de las formas literarias:

> El transcurso de los años y los siglos es, para el comparatista, lo que manifiesta y despliega plenamente las riquezas y opciones estructurales de determinado género. De ahí que el investigador, consciente de tal perspectiva, no pueda permitirse el lujo, que es más bien pobreza, de circunscribirse a unas pocas literaturas de una Europa occidental. Un poema aislado y solitario puede parecer insólito, o marginal, al interior de una literatura si el auxilio de otras no demuestra la existencia de un género o subgénero común[24].

A este respecto el mismo Claudio Guillén (1985: 163-67) distingue, de modo muy didáctico, cuatro conceptos básicos:

1. **Cauces de presentación** (tomado del inglés *radical of presentation*, de que habla N. Frye: por ejemplo, la *narración* (épica), la *actuación* (dramática) y la *enunciación* (lírica).

2. **Géneros** propiamente dichos, definidos tanto formal como temáticamente: por ejemplo, la *tragedia*, la *epopeya*, la *égloga*, el *ensayo*... .

3. **Modalidades** de carácter adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra, por ejemplo, la *sátira*, la *alegoría*, la *parodia*, lo *grotesco*... .

4. **Formas**, o los procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, como las convenciones de versificación, la división en capítulos,

---

[24] Claudio Guillén, 1985: 150.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

los diálogos, los grupos estróficos y métricos. A veces, como en el caso del soneto los límites entre género y forma son borrosos. Basta añadir una calificación a la forma de soneto, por ejemplo, amoroso o burlesco, para encontrarnos ante un género plenamente constituido:

> El tránsito de la forma al género, o del género a la forma , es de por sí un suceso histórico, como el desarrollo durante el Renacimiento del diálogo y del soneto, que pasan a ser géneros (...). Las formas, apuntemos sin más tardar, suelen ser, efectivamente, parciales. Es decir, son lo que puede denominarse "elementos formales". Así, por ejemplo, el diálogo, que puede surgir, como un componente más en determinado momento o lugar de este o aquel género (...). Pero cuando el diálogo llega a ser una forma totalizadora, puede acaso decirse que nos hallamos ante una forma en busca de un género[25].

Para mayor claridad preferimos añadir un quinto término, más tradicional, a los propuestos por Guillén: el de **subgéneros**,[26]

---

[25] C. Guillén, 1985: 166-67.

[26] Por ejemplo, un subgénero destinado al canto era el **himno**, que venía a contener sentimientos e ideales patrióticos, guerreros, políticos, etc. de una colectividad. El **epigrama** es otro subgénero de la liricidad antigua. La **elegía** es subgénero de fundamentación temática pero sin patrón formal fijo. Claro es que no nos referimos a la elegía clásica, definida en función del metro así llamado, que alterna hexámetros y pentámetros, sino a la que ha tenido un gran desarrollo en la literatura occidental en relación con la expresión de dolor por la muerte de un ser querido. El primer gran poema elegíaco de la literatura española son las *Coplas* de Jorge Manrique. La ausencia de rasgos formales fijos en la elegía es el motivo de que se patentice muchas veces en los propósitos de titulación como el "Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías" de García Lorca.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a fin de comprender las especies incluidas dentro de un género, bien por razones de forma como acabamos de apuntar, bien por razones de tema; en este último caso los *subgéneros* serían el resultado de cruzar algunos *cauces de presentación o modalidades* con el núcleo genérico; por ejemplo, el *poema alegórico*, la *novela paródica*, el *diálogo* o la *satírico, epístola poética*. Hay también algunas entidades supragenéricas que sería necesario tener en cuenta, como por ejemplo la del *romancero* o la de *cancionero petrarquista*.

La definición de *género* --en cuanto architexto, o texto de textos (G. Genette, 1977)-- descansa en una armónica articulación entre constitución formal --*dispositio* y *elocutio*-- y contenido temático e ideológico --*inventio*. Los rasgos predominantes en cada uno de los dos planos derivan de la observación de una muestra representativa de distintos **casos** o sea, los textos literarios en su proyección genérica. La práctica reiterada de un género constituye la serie histórica del mismo o **serie genérica**. Cuando esa práctica se reduce o concentra en un periodo determinado, cabe hablar de **grupo genérico**. Tanto en la serie como en el grupo genérico se advierten siempre un conjunto de características predominantes o **dominante** genérica, y otras de tipo innovador

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

o cambiante --**variables**--[27]. El conjunto de las variables define la especifidad de un texto respecto del modelo o "caso particular del género"[28]. Cuando esa especificidad se hace absoluta o radical nace el **antigénero**. En un sentido similar, un texto puede aceptar las convenciones propias de la constitución formal y transgredir los elementos ideológicos, dando lugar a un **contragénero**. Este puede presentar una intencionalidad seria --el *contrafactum* o poema lírico vuelto a lo divino-- o, lo que es más común, un propósito cómico-burlesco --**parodia**. Finalmente la construcción de un texto puede requerir el concurso de género diversos y, entonces nos encontramos ante el texto plurigenérico o **plurigénero**[29].

Al mismo tiempo es importante mencionar el juego que han dado los géneros menores[30] en la conformación de un teatro más

---

[27] Ducrot, O. y Todorov, T. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

[28] G. Genette, 1968: 39.

[29] José Luis, Martín. Crítica estilística. Madrid, Gredos, 1973.

[30] Boris Tomachevski subraya la implicación sociológica de los géneros, distinguiendo los que denomina *géneros altos*, o socialmente prestigiosos, y los *géneros bajos*; ambas categorías mantienen --a su juicio-- una pugna similar a la lucha de clases, al término de la cual elementos de los segundos --casi siempre de condición humorística y burlesca-- quedan subsumidos en los primeros. La de Tomachevski es una tentativa seria por valorar adecuadamente los géneros bajos en el proceso de la creación artística, en la que originaron "efectos estéticos nuevos, inspirados y profundamente originales" Teoría de la literatura. Madrid:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estilizado o culto si se quiere. Victor Sklovski[31] considera los géneros como fenómenos empíricamente demostrables, que se repiten a lo largo de la historia, y que resultan manipulados por la conciencia estilística de determinados escritores. Frente a la rígida visión preceptista, Sklovsi concibe el género como sistema con una innegable función operativa:

> El género no es sólo una unidad establecida, sino también la contraposición de determinados fenómenos estilísticos que la experiencia ha demostrado que son acertados y que poseen un determinado matiz emocional y que se perciben como sistema[32].

Valle-Inclán, pretende igualmente romper radicalmente con la actitud preceptista y dar primacía al concepto de discurso[33] sobre el de género, que sería una función convencional del lenguaje, una relación particular con el mundo que sirve de norma o expectativa para guiar al lector en su encuentro con el texto[34].

Akal, 1982: 214.

[31] Sobre la prosa literaria. Barcelona: Planeta, 1971: 219.

[32] La cuerda del arco. Barcelona: Cupsa, 1975: 315.

[33] Utilizamos el término como unidad que permite englobar y seguir el análisis de una temática concreta. La inclusión de la cuestión en la tipología estructural del discurso literario es consolidada por Oswald Ducrot y Tzetan Todorov, así como la distinción entre género histórico, o aquel que es resultado de la observación de un periodo determinado, y género teórico o tipo, deducible "a patir de una teoría del discurso literario", 1972: 178.

[34] Jonathan Culler. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. London: Routledge, 1975.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Gerard Genette propone, de igual manera, analizar previamente el discursos formal del texto, pues el texto por construir depende de una serie de otros textos que le son afines (o con los que se relacionará), ya sea por la forma ('género'), ya sea por el contenido ('materia del relato') (1968: 35). Genette denuncia el criterio preceptista desde el cual se ha abordado la cuestión de los géneros, y señala la fácil transformación de la misma en una serie de preceptos cuyo rigor se acerca al de la sanción extratextual (desde la Poética) encarnados por la opinión común (37). Cualquier conclusión de orden normativo sólo podrá establecerse a posteriori, nunca --como sucedía en la Poética tradicional-- previamente, lo que explica el retraso de la crítica en la valoración de la obra novedosa y original (37).

Con similar intención analógica lingüístico-literaria Todorov ha definido los géneros como actos de habla, respecto de los cuales prevé tres posibilidades:

a) el género codifica propiedades discursivas como lo haría otro acto de habla: el *soneto;*

b) el género coincide con un acto de habla que tiene también una existencia no literaria: la *oración;*

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

c) el género deriva de un acto de habla mediante cierto número de transformaciones o de amplificaciones: así, por ejemplo, de la simple acción de contar historias resultaría la *novela*[35].

Esto ampliaría el campo de los géneros históricos a formas como el refrán o la adivinanza. Pues, como indica J. M. Schaeffer, el problema de los géneros se ha centrado siempre en los géneros no literarios y apenas ha sido abordado en relación con los géneros no literarios o las prácticas discursivas orales, aunque en estos dos campos operen cotidianamente múltiples distinciones genéricas[36].

El teatro de títeres es, por ejemplo, una de las modalidades más cultivadas por los autores renovadores del siglo XX: el Tablado de marionetas de Valle, el Retablillo de don Cristóbal y Los títeres de cachiporra de Lorca y Farsas y autos para títeres de Blanco-Amor. En la recuperación de estas formas dramáticas menores, de indudable aire infantil o *naïf*, se encuentra una intención de volver a los orígenes y a la pureza que nutrieron las raíces del género teatral. Actitud irónica la de estos dramaturgos de vanguardia, que se enfrentan así al teatro serio o burgués o al clásico tradicional, cuyo universo ideológico --el drama de honor, por

---

[35] Des genres du discours. Paris: Seuil, 1978: 53.

[36] Schaeffer, Jean-Marie. "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", en Garrido Gallardo, 1988: 155-179.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ejemplo-- les parece una monstruosidad. Recordemos el tono negativo de las palabras de Don Estrafalario en el prólogo a Los cuernos de don Friolera [37] al referirse a los dramas de Calderón, y los elogios al teatro de muñecos[38]. La transformación e intertextualidad genérica nos lo da cierto teatro cómico-grotesco del siglo XX, empezando por la genial creación de Valle-Inclán: el esperpento. El propio autor nos ha ofrecido, explícita e implícitamente, sus ideas sobre este nuevo subgénero dramático al que añade la *farsa* en sus variadas modalidades, particularmente la farsa italiana procedente de la *Commedia dell'arte* y también las abundantes parodias dramáticas que desde el 1850 pueblan la escena española. La famosa metáfora de Valle sobre las tres posiciones que el dramaturgo-demiurgo puede adoptar ante sus criaturas dramáticas --de rodillas, en pie, en el aire--[39] es

---

[37] La obra confronta al espectador con una función tipo vodevil, en la que los personajes exponen su desgarramiento moral y su descrepitud física al encararse con su fracaso. Don Frilorera rehusa darse por vencido; trata de entender, raciocinar y comunicar su iracundia. La estructura de la pieza es autotextual, pues los personajes comentan acerca de la pieza y acerca de sí mismos tanto como actores y como individuos reales; igualmente, la pieza es intertextual porque se apoya en toda una gama de la cultura universal, literaria y popular, incuyendo la pintura.

[38] Obras completas, 1954: 996.

[39] G. Martinez Sierra, ABC, Madrid, 7 de diciembre de 1928 en Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas. Edición de Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia: Pre-Textos, 1995: 394.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

un problema acuciante para la estética de los años veinte, tanto en la creación (Pirandello) como en la teoría (Bajtín); se trata de la relación del autor con el personaje, es decir, la cuestión del *yo* y el *otro*, la identidad y la alteridad, como claves hermenéuticas del sistema dialéctico de la literatura contemporánea[40].

Es evidente que, aún cuando no haya una perfecta correspondencia de géneros, (Valle piensa más bien en talantes ético-valorativos) la tercera actitud estética está muy bien apoyada en cierta tradición genérica española:

> Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete [...]. Y esta consideración es la que me movió a [...] escribir los "esperpentos", género literario que yo bautizo con el nombre de "esperpentos". [...] Los seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia. Y con este sentido los he llevado a Tirano Banderas y a El ruedo ibérico.[41]

Una novela con estructura dialogada --Tirano Banderas o las Sonatas-- no se convierte automáticamente en teatro. Cualquier lector de novelas percibirá en ellas, el tono, el ademán, la tensión de lo específicamente novelesco: un haz de

---

[40] José M. Cuesta Abad. Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto). Madrid: Visor, 1991: 235.

[41] Javier y Joaquín del Valle-Inclán, op. cit. 1995: 395.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

emociones que podrían ser comparadas a las que suscita una obra teatral. Es muy probable que la novela, según han observado no pocos críticos, tenga algo o mucho de género subsumidor de otros géneros[42], de quebrantadora y superadora de reglas, de escritura desatada como quería Cervantes[43]. En

---

[42] Aunque es bien sabido que Valle-Inclán fue uno de los escritores de su época que más géneros cultivó, hasta el momento, pocos son los críticos que han reflexionado sobre ese empeño de renovación teórica e ideológica. Emilio González López dejaba enunciadas ya en 1967 alguna interesantes constataciones al respecto, sin que esta línea de investigación haya recibido ulterior y sistemático desarrollo (El arte dramático de Valle-Inclán. New York: Las Americas, 1967). Valle ha llegado a apuntar la pertinencia de la consideración de lo genérico como categoría significante en su exégesis. Su inherente complejidad suscita la siempre polémica cuestión de la genología a partir de la diversidad de los acercamientos teóricos y la multiplicidad de las reflexiones en torno a ella. Como escribe Claudio Guillén:

"La cuestión de los géneros literarios es una de las cuestiones disputadas (...) que han protagonizado, desde Aristóteles para acá, la historia Poética. Arduo sería imaginarse tal historia sin este problema esencial y constituyente. Y por lo tanto, pertinaz e interminable. Problema que no se resuelve, ni tampoco se disuelve, pues tras la pregunta ¿qué son los géneros literarios? o ¿cuáles son los géneros?, nos aguarda la interrogación ¿qué es la literatura? (...) Nos encontramos ante el tipo de problema, obviamente fecundo, con cada época, cada escuela, o cada talante crítico, se enfrenta situacionalmente, es decir, desde otras cuestiones o preguntas que construyen su entorno histórico, o en relación con ellas." "Los géneros: Genología", Entre lo uno y lo diverso. Barcelona: Ed. Crítica, 1985, 141.

[43] A propósito de las interferencias genéricas, debemos dedicar alguna atención al problema del diálogo en la novela o, mejor dicho, de la novela dialogada, subgénero que se da con alguna frecuencia en la literatura del siglo XX, pero debemos recordar también La Celestina por las controversias que el estatuto genérico de este texto ha provocado. Los eruditos han barajado diversas propuestas: comedia humanística, novela dialogada, obra teatral, comedia,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cualquier caso, dentro del mágico ámbito de lo novelesco que pierde su inicial naturaleza para aceptar la del nuevo género, su poder absorbente, aquel del hermetismo de que hablaba Ortega con específica referencia a su acción sobre los lectores, se da también, en otro plano, con referencia a las estructuras, a los procedimientos literarios que a ella se acercan. Por eso los tonos, los recursos, las estructuras de origen dramático, asumen una entonación decididamente novelesca cuando se dejan transformar en estructura narrativa.

---

parodia, pero la polémica ha seguido desde posiciones muy encontradas. En un interesante artículo Stephen Gilman demostró la naturaleza ambigua de la obra, a la vez novelística y dramática por el uso del espacio, el tiempo y los personajes; obra pues genéricamente dual en razón de los rasgos temáticos y estructurales siguientes:
la presencia dimensional plena del mundo creado; la oposición de dos grupos de personajes, uno de los cuales llega a fines de culminación o de drama y el otro a fines prosaicos y accidentales, es decir, novelísticos; la necesidad de la intriga semicómica para justificar la forma de diálogo de las adiciones de 1502 después de que se ha realizado la culminación dramática principal; la presencia del recurso no dramático del prólogo, ideado para criticar y explicar eternamente los temas externos novelísticos de cambio de tiempo; la insistencia del autor en la naturaleza relativa de la verdad; naturaleza que sólo aceptará la experiencia como guía y que permite a los personajes una larga libertad de desarrollo, inadecuada a la forma y dirección del género literario dramático, la eficacia de escena y diálogo dramático cada vez que los personajes, uno frente a otro en la inmediatez de intereses mutuos, presenta con ello una solidificación, un plano de autopresentación. "El tiempo y el género literario en La Celestina"(1956), en La Celestina: arte y estructura, vers. esp. M. Frenk de Altorre, Madrid: Taurus, 1982: 349.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

4.3 Estructura dramática

Una novela dramatizada se caracteriza por la presentación escénica. En el teatro el espectador se sitúa frente a un escenario donde unos personajes viven unos hechos sin interferencia de la voz autorial. De hecho, en cualquier obra dramática el autor puede ser omnipresente, pero invisible. En una obra teatral la historia no es contada por el autor, sino que nos es dada a conocer a través de lo que hacen y dicen los personajes. En la novela dramatizada, el autor desea conseguir la ilusión (ante el lector) de que la historia se cuenta a sí misma. Hay quien incluso afirma que el teatro y la novela se asemejan por estar ambas hechas de "escenas" [44]. Pero debemos preguntarnos si la escena en la novela, efectivamente, posee el mismo valor que el teatro.

La "escena" es un elemento importante en la estructura novelesca --y tanto, que según William Handy puede ser considerada como análoga a lo que la "imagen" es en la poesía[45]--, pero no el único, ya que aparece conjugado con otros de más o menos precisa determinación. Hay quienes reducen esos elementos fundamentales a *escena*, *resumen* y

---

[44] "The novels are composed of scenes, actions, stuff and people, just as play are" (Philip Rahr 119).

[45] William Handy. "Toward a Formalist Criticism of Fiction," The Novel: Modern Essays in Criticism, ed. Davis Murray (New Jersey: Prentice-Hall, 1969) 96.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

descripción, y consideran que cada uno de ellos supone un *tiempo distinto*: el *resumen* implica rapidez y la *escena descripción*[46].

En una obra ya clásica --The Structure of the Novel (1928)-- Edwin Muir distingue la "Dramatic Novel" como estructura o especie distinta de la "Novel of Character" y de la "Chronicle Novel". Muir admite la existencia de varias clases de estructuras, pero cree que éstas son fundamentales, aunque, desde luego, puedan producirse cruces entre ellas[47]. Su libro, según indica el título, aspira a describir la estructura "general" de la novela, y no las muchas variedades de forma que ésta pueda adoptar.

La "novela de personajes" no posee una acción definida, una trama, un argumento hacia cuyo desenlace todo se mueve. Los personajes no son concebidos como partes de la trama; por el contrario, ésta se encuentra subordinada a aquéllos. En la "novela dramática" los personajes y la trama son, en cierto modo, inseparables. Las cualidades que se les asignan a los personajes determinan la acción, y la acción los va cambiando progresivamente. En la "chronicle" --ejemplificada con Guerra y paz-- se nos suele ofrecer una amplia descripción de la vida

---

[46] Wallace A. Bacon y Robert S. Breen, Literature as Experience (New York: Mc Graw Hill, 1959) 218-219.

[47] Edwin Muir, The Structure of the Novel, (Londres: Hogarth Press, 1967) 7.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a través del tiempo y del espacio: el ciclo del nacimiento, crecimiento, muerte y nuevos nacimientos, con un sentido o alcance universal[48].

No procede resumir aquí el libro ya clásico de Muir, pero sí debemos recordar que el autor establece bien matizadas diferencias entre el tratamiento del tiempo y del espacio en esos tipos fundamentales de novela, destacando la relación de la "novela de personajes" con la comedia, y de la "dramática" con la tragedia. Cuando Muir opone la "novela dramática" a la de "caracteres", fijándose en el binomio caracteres-argumento y en su desigual predominio, nos hace ver que "dramatic" ha de ser aceptado como adjetivo indicador de una tensión, del desarrollo de una trama, no existente con la misma categoría y densidad en la "novela de personajes".

Hay, por último, en el libro de Muir una observación que me interesa transcribir aquí, por cuanto podría ayudarnos a entender, situar y justificar las diferentes estructuras que presenta la novela actual. Al aludir Muir a las inevitables limitaciones de cualquier visión human del mundo, estima que esas limitaciones determinan el principio de estructuración en

---

[48] Las tres formas novelescas fundamentalmentes descritas por Muir, tienen algo que ver con las que distingue A. Thibaudet en su obra Réflexions sur le roman, (París: Gallimard, 1963) 18. Allí clasifica Thibaudet las novelas en tres conjuntos que él llama "roman brut" --el relato que pinta una época--; el "roman passif"--que abarca el desarrollo de una vida--; y el "roman actif" --que aísla una crisis.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

los varios tipos de creación imaginativa. Si en obras como las de Valle-Inclán, la estructura novelesca viene condicionada por el contenido mismo de la obra, por lo que se ha propuesto decir el autor, por su visión del mundo, la estructura no es algo sobrepuesto forzadamente a un contenido, sino una proyección, una natural emanación de ese inevitable *cómo* en que se organiza un *qué*. Las novelas de Valle-Inclán funcionan como muy claros paradigmas de una teoría que no se agota en sí misma.

4.4 Abolición del tiempo

A propósito de la importancia que Valle-Inclán supo concederle al tiempo novelesco, ha podido decir Claudio Guillén (al aludir a los novelistas europeos de entre los años 1912 a 1930, aproximadamente): "Diríase que los novelistas, como Moliere, por fin se hacen cargo de lo que hacen-- manejar el tiempo" (266). A raíz de ese descubrimiento, la crítica ha puesto su atención, con frecuencia, en aquellos aspectos formales que implican un concepto temporal de la composición o disposición narrativa. Precisamente desde que se contó con el tiempo, se han entendido y valorado mejor aquellos intentos novelescos que suponen algo así como su anulación. Tal es el sentido que nos ofrece Valle, con su determinación de una "forma espacial" en la novela moderna, que se da en aquellos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pasajes narrativos o mejor, descriptivos, en los que se ha producido una detención del fluir del tiempo. Un ejemplo de "forma espacial" lo ofrece la famosa escena de Tirano Banderas, caracterizada por la yuxtaposición de planos, de fragmentos descriptivos que tienden a concitar un efecto de simultaneísmo. Una variación de la estrategia irónica de la yuxtaposición es la presentación de imágenes visuales; sirva de ejemplo el siguiente fragmento que corresponde a la escena del arresto de Nachito y el estudiante: "Despeinadas y ojerosas atisban tras de la reja las niñas de Taracena. Se afanan por descubrir a los prisioneros, sombras taciturnas entre la gris retícula de las bayonetas. EL sacristán de las monjas sacaba la cabeza por el arquillo del esquilón"[49].

El lector avanza en la lectura de la descripción, pero esa progresión no coincide con la del tiempo novelesco; puesto que cada nuevo fragmento descriptivo que se le ofrece casi equivale a un salto atrás: se trata de un toque descriptivo que hay que superponer a los anteriores, para así conseguir una visión panorámica en la que se integran todas las imágenes parciales ofrecidas.

---

[49] Cita de la edición crítica de Tirano Banderas. Madrid: Clásicos Castellanos, 1975: 110. Las prostitutas y el sacristán están asomados a la vez, asociándolos traviesamente en la imagen visual.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Esta técnica de espacialización fue llevada al extremo extremo por Joyce en su Finnegan's Wake. A lo largo de sus seicientas páginas se nos quiere dar a entender que cuanto en ellas se recoge corresponde a un instante; el hecho de que las palabras se sucedan en líneas y en páginas y que no puedan darse todas a la vez, es debido a las exigencias de las dimensiones, a las inexorables leyes de la existencia[50]. Es en Proust donde se encuentra mejor manejada esa "forma espacial" que provoca una casi abolición del tiempo; ya que las impresiones del pasado, mediante la memoria involuntaria, llegan a fundirse con las del presente, borrándose los límites entre ambos planos temporales.

Tirano Banderas se sitúa en un presente continuo. De siete capítulos, cuatro comienzan con el "ahora". Jean Bloch-Michel ha mencionado que muy bien podemos aplicar al arte de novelar de Valle-Inclán, al decir que "abolía el tiempo, puesto que construía su relato como una especie de tornillo sin fin que da vueltas y sitúa constantemente al lector en un punto de partida" (33).

Pero aún en estos casos, la pretendida abolición del tiempo equivale a una paradójica afirmación de su importancia en la organización de la novela. Al ésta un género literario

---

[50] Lucien Goldmann, "Problemes d'une sociologie du roman," número especial de la Revue de l'Institut de Sociologie de la Universidad de Bruselas, 1963: 465.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

catalogable como una de las que Thibaudet llamaba artes del tiempo libre, tal libertad temporal alcanza en ella extremos superlativos: el empeño por abolir el tiempo, mientras que el lector tiene conciencia de ello en la lectura, es uno de los más espectaculares.

Desde Proust la novela ha conquistado la libertad de composición. Pero tal libertad era en cierto modo consubstancial a un género al que ya Cervantes en el Quijote (capítulo 47 de la primera parte)[51] pudo caracterizar por su "escritura desatada ". Esa libertad estructural de la novela, como recordaba Cervantes por boca del canónigo toledano, y a propósito de los libros de caballerías:

> -Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios y hermosos lazos tejida, que después de acabada, tal perfección y hermosura muestre, que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente, como ya tengo dicho. Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico,lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso (483).

Esa amplitud, ese ambicioso empeño que Cervantes asignaba a los libros de caballerías (al menos, al ideal del género, tal como el canónigo lo formulaba) se diría hoy meta-novela.

---

[51] Primer tomo. Barcelona: Ed. Juventud, 1958.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Por eso no le falta razón a Thibaudet al ver en el género novela una *summa*: "tragedia, comedia, panfleto, política, música, historia, agricultura, lágrimas, risas, todo eso puede y debe sucederse en una novela" (22).

La libertad de composición, fluidez estructural es la "escritura desatada". Así, Henry James, en el prólogo de The Ambassadors, calificaba a la novela de "the most independent, most elastic, most prodigious of literary forms". Tal vez no obedezca a mero azar que el desarrollo creciente de la novela en el siglo XIX haya coincidido con el rechazo progresivo de las reglas que determinan la forma y el contenido de los géneros literarios. El hecho de que la novela no respete ley alguna y parezca escapar de todo intento de rígida clasificación o delineación, explica bien la actitud de Valle frente al género por su libertad creadora, por sus ejemplos de la máxima flexibilidad y permeabilidad. En definitiva, la extrema flexibilidad de la novela proviene, en gran parte, de sus abundantes posibilidades de cruce con otros géneros, a los que roba elementos, y de cuyos avances expresivos se aprovecha.

Podemos decir entonces, que Valle-Inclán en Tirano Banderas, como Joyce en su Ulysses, empieza su libro en medio de una frase y lo termina en medio de otra que enlaza con la primera, de manera que el conjunto forma el círculo. No

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

obstante, el libro tal como se presenta tiene necesariamente un principio, un medio y un fin. Tendremos, pues, una estructura lineal a la cual se superpone una estructura circular. La influencia de Joyce ha sido muy profunda en la novela europea y americana precisamente en relación con la estructura circular. Un ejemplo de ello es el formidable monólogo interior de Molly Bloom cuando termina con el mismo adverbio informativo con que se abre. En Valle todo ocurre como si la historia entera se reflejara en un espejo que dejara a la izquierda lo que está a la derecha, y viceversa, de modo que la mutación de la "intriga" no es más que un reflejo de espejo extendido en un tiempo de veinticuatro horas.

Recordemos que uno de los procedimientos con el que se estructura circularmente una novela, consiste en enlazar su final con el principio, mediante una repetición de éste. La repetición puede ser temática con alguna variante; puede ser verbal, mediante la repetición de alguna frase, o mediante el enlace de la que aparecería truncada en la primera línea de la obra con la que aparece en la última, completando su sentido y reanudando el movimiento circular. La variante de cierre también puede consistir en la negación de lo dicho inicialmente. Cuando la estructura circular se caracteriza por la superposición del desenlace y del comienzo, el efecto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

conseguido es casi el de un *continuum*, una especie de movimiento perpetuo, que empuja al lector desde la última página a la primera, para que, de nuevo, inicie la lectura de la novela.

Con el diseño en espiral se relaciona el de los "círculos concéntricos", tal y como M. Schorer cree percibirlos en el Ulysses [52]; obra perfecta --en opinión del mismo crítico-- por el magistral ajuste que en ella se da entre la técnica y el tema, entre la estructura de que el autor se sirvió y aquello que quiso expresar con ella.

La estructura de las novelas modernas como La nouvelle Héloïse, Le rouge et le noir, incluso el Fausto de Goethe --que transporta esta estructura al drama--, están netamente divididas en dos fases. Esta bipartición se remonta a La Eneida de Virgilio y tiene un profundo significado. Las dos fases corresponden a las dos etapas esenciales de toda vida humana, la fase del hombre joven en busca de su felicidad individual, y la fase del hombre maduro cuya felicidad o

---

[52] "Thus Ulysses, through the imaginative force which its techniques direct, is like a pattern of concentric circles, with the immediate human situation at its center, this passing on and out to the whole dilemma of modern life, this passing on and out beyond that to a vision of the cosmos, and this to the mythical limits of our experience. If we read Ulysses with more satisfaction that any other novel of this century, it is because its author held an attitude toward technique and the technical scrutiny of subject matter which enabled him to order, within a single work and with superb coherence, the greatest amount of our experience"(Schorer 86).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

destino trágico no puede ser otro que la felicidad o el destino trágico de la sociedad. Esta forma debía nacer en el momento en que la existencia de la comunidad cristiana e imperial había llegado a ser problemática, y cuando la tensión entre individuo y comunidad renovaba la forma de la sociedad; un ejemplo de ello puede ser la figura de Bradomín en las Sonatas.

La estructura bipartida, en díptico, adquiere formas tan explícitas como la que presenta Valle-Inclán en Los cuernos de don Friolera, al ver la obrita de teatro luego se convierte en una parte de la vida real fingiendo que el primero se encuentra escrito en las páginas que había en blanco en el otro, y encontrando así un pretexto para la mezcla de ambos relatos. El paralelismo de dos acciones puede ser presentado también objetivamente, en dos planos, dos relatos, como ocurre también en las Sonatas. En sus páginas Valle alterna el recuerdo de Bradomín anciano con las del joven don Juan. Una de las novelas recoge la historia pasional de la Niña Chole y Xavier. La otra, sus amores con Concha e Isabel. En otras la historia de España. A su manera esas novelas cortas son muchos libros. El lector queda invitado, al leer una, a elegir una de las dos posibilidades siguientes: la primera se deja leer en la forma corriente, y termina. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimiento de lo que sigue. Las restantes

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

son reproducciones de otros textos, de citas, otros incidentes de los mismos personajes, y las notas del viejo Bradomín, por cuya boca parece hablar irónicamente Valle-Inclán. Todo ello compone un mundo extraño, alucinante, grotesco, presentado con gran fuerza expresiva, y en el que la forma de díptico aparece plenamente justificada.

Tales estructuras tienen validez estética y dejan de ser un virtuosismo más o menos ingenuo, cuando aparecen sugeridas o exigidas por el contenido mismo de la novela. Quizás Valle optó por la mezcla e interferencia para ofrecernos un paralelismo emocional, simbólico, perceptible entre las dos historias, que se hace mucho más explícito y eficaz con la estructura alternada. Cuando un relato se interrumpe, desplazado por el otro, aparentemente ajeno a su trama más externa, éste, sin embargo, alude a lo más hondo de aquél, y viceversa, tejiéndose entre las dos historias un complejo juego de reticencias simbólicas. En otro plano, algo semejante ocurre en la obra citada, Los cuernos de don Friolera, por cuanto el contrapunto burlesco se consigue precisamente con la mezcla y superposición de las opiniones del militar a las de don Friolera:

Don Friolera- ¿Qué culpa tiene el marido de que la mujer salga rana? ¡Y no basta una honrosa separación! ¡Friolera! La galería no se conforma con eso. El principio del honor ordena matar. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!... El mundo nunca

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> se cansade ver títeres y agradece el espectáculo de balde. ¡Bastante tiene con su pena el ciudadano que ve deshecha su casa!... ¡Friolera! Soy un militar español y no tengo derecho a filosofar como en Francia. ¡En el Cuerpo de Carabineros no hay maridos cabrones! ¡Friolera! (999).
>
> El Teniente Campero- ¡Protesto! El cuartel es tan escuela de pundonor como las Academias. Yo procedo de la clase de tropa y no toleraría que mi señora me adornase la frente. Se habla sin recordar que las mejores cabezas militares siempre han salido de clase de tropa: ¡Prim, pistolo! ¡Napoleón, pistolo! (1023).

La peculiaridad del macrotexto valleinclanesco ha dado lugar a la escritura de muchas páginas en torno a la cuestión de su género literario, y se ha convertido en objeto de polémica. La controversia sobre la teatralidad de la obra de Valle es antigua; para algunos críticos se trata de novelas dialogadas, mientras que otros pretenden demostrar la pertinencia de la adscripción de las obras al género dramático y no al novelístico. Nos referimos a esta cuestión -evitando caer en las tópicas reflexiones sobre irrepresentabilidad, entidad de las acotaciones, etc.- abordándola desde el principio, es decir, planteando brevemente las diferencias esenciales entre novela y drama desde un punto de vista teórico, para lo que nos apoyaremos al en el estudio de Georg

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Lukács La novela histórica [53]. Comienza Lukács señalando lo que la tragedia y la épica tienen en común, y afirma:

> Tanto la tragedia como la gran poesía épica - epopeya y novela- representan el mundo objetivo exterior, y sólo hacen referencia a la vida interna del ser humano en la medida en que sus sentimientos e ideas se manifestan en actos y actitudes, en una visible acción recíproca con la realidad objetiva exterior. En esto radica la decisiva línea divisoria entre la épica y la dramática, por un lado, y la lírica por el otro. Además, la gran épica y el drama ofrecen ambos una 'imagen total'de la realidad objetiva (...).
> Este parentesco entre la epopeya y la tragedia es subrayado por Aristóteles cuando dice: 'Así, quien sabe lo que hace buena o mala tragedia, está también enterado de la epopeya' (105-06).

Tanto la épica como el drama pretenden, pues, ser una imagen de la totalidad de la vida. Pero la diferencia reside en que a la épica se le exige plasmar la totalidad de los objetos, mientras que el drama se concentra en torno a la colisión dramática de fuerzas sociales en su punto. El héroe dramático debe representar las fuerzas en colisión, siendo concebido como individuo histórico en el sentido hegeliano, es decir, como individuo cuyas pasiones se concentran y resuelven en el contenido de la colisión. El drama se centrará en torno a él, para encontrar en la colisión dramática el resumen de la totalidad de la vida en un determinado momento histórico. El

---

[53] México. Ed. ERA, S.A., 1966. Vid. del mismo autor "The Sociology of Modern Drama", Tulane Drama Review, 9, 4, 1965, 146-170 y Teoría de la novela, Buenos Aires, Siglo XX, 1966. El autor usa indistintamente en este contexto los términos "épica" y "novela", apoyándose en la tesis de que el mundo novelesco es una derivación del épico.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

héroe dramático sobresale del conjunto de personajes porque su relación con la crisis histórica a la que se enfrenta es más intensa. La novela no exige necesariamente la creación de este tipo de personajes.

El drama es, por naturaleza, algo presente, que se desarrolla ante nosotros, mientras que la novela se nos presenta como algo que esencialmente pertenece al pasado, que ya se ha desarrollado. Mientras la novela ha venido mostrando las tendencias en la evolución social, el drama ha plasmado las grandes convulsiones y los desmoronamientos trágicos de mundos determinados. Este sería el principal punto de divergencia.

Valle intenta aproximarse a la representación de la totalidad vital del momento histórico, pero siempre en torno al conflicto interno del protagonista. Todo apunta hacia la resolución de la colisión dramática final: el arrepentimiento del héroe. Observada desde esta perspectiva, la carrera dramatúrgica de Valle-Inclán aparece como una trayectoria en búsqueda de diferentes formas de expresión artística que desemboca en la creación final de una fórmula nueva y original: *el esperpento*. El autor es artífice de una obra que viene a modificar las ideas tradicionales sobre la estructura y función de los géneros, y ello no sólo en el ámbito de lo teatral. Esta originalidad ha supuesto precisamente una de las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

razones fundamentales de las dificultades de la crítica a la hora de ubicar e interpretar la producción del autor, al no tener en cuenta muchas veces que su porpósito fue el de llevar a cabo una renovación literaria y dramatúrgica tendente a la expresión del contenido de sus obras partiendo de un concepto estético nuevo.

Pasando ya a la revisión específica de la práctica valleinclanesca de aplicación a sus obras dramáticas de indicaciones o marcas relacionadas con lo genérico de forma más o menos estricta, se observa que las denominaciones ascienden a un total de catorce. Enumeradas siguiendo el orden de aparición de las primeras ediciones en libros, serían: drama, comedia bárbara, coloquios románticos, episodios, escenas rimadas, tragedia, farsa, tragicomedia, esperpento, novelas macabras, tablado de marionetas, auto para siluetas, melodrama para marionetas y retablo.

Desde otro punto de vista, consideramos que la pertinencia de lo genológico como categoría aplicable al estudio del teatro de Valle recibe una confirmación indirecta en las argumentaciones en torno a lo que supone de superación de fronteras entre los géneros[54].

---

[54] El resultado de la transgresión de Valle, en la que se encuentra una de las pruebas más sólidas de su condición de dramaturgo de la modernidad, es la superación del referente genérico en su modulación histórica. Después de haber recorrido los ámbitos de muy diferentes géneros, y de haber experimentado las posibilidades de ulterior recreación de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Con la estructura bipartida y también ternaria, es decir, aquella en que la mezcla de estilos cristaliza en una muy *sui generis* organización del material novelesco, concurren aspectos y estilos propios del ensayo, el drama y lo específicamente narrativo. La estructura de una novela de este tipo tiende a ser episódica, de bloques de variado material que se yuxtaponen sin demasiada coordinación ni modulación. Pero lo que ahora más nos importa es obtener lo que pudiéramos llamar "aprehensión óptica" , es decir, la reducción de un entramado narrativo a términos visuales. En tal línea cabe situar los círculos, espirales, dípticos, trípticos, etc.

En el capítulo 109 de Rayuela (1963), por ejemplo, se encuentra un pasaje realmente interesante, permeado de impar ironía, sobre los efectos de "estructuración visual" que se pueden aplicar a la práctica textual de Valle-Inclán. En esas páginas leemos:

> En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus

---

algunos de ellos a base de radicalidad en las propuestas ideológicas y dramatúrgicas, a Valle-Inclán no le quedaba más que completar la última etapa de su recorrido de experimentación para aventurarse a la conquista de un nuevo territorio: el del esperpento. El esperpento estará, sin embargo, inevitablemente determinado por las anteriores experiencias de revisión/superación de espacios genológicos tradicionales. A esta luz, el esperpento aparece como culminación de la actitud renovadora que fundamenta el tratamiento de los géneros en el macrotexto valleinclanesco.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> fragmentos eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que ha pasado o proyecta ante nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un album de fotos, de instantes fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy, la primera aguja del olvido en el recuerdo. Por eso no tenía nada extraño que él hablara de sus personajes en la forma más espasmódica imaginable; dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine significaba rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones. Morelli pensaba que la vivencia de esas fotos, que procuraba presentar con toda la acuidad posible, debía poner al lector en condiciones de aventurarse, de participar casi en el sentido de sus personajes (272).

Obsérvese que la actitud de Cortázar en Rayuela, por boca de Morelli, viene a ser la misma que preconiza Valle-Inclán como técnica en su macrotexto. Con la estructura de "album fotográfico" se relaciona la que posee la Recherche proustiana; se diría que si Goethe aprendió a representarse el universo como un teatro de marionetas, tanto Proust como Valle han aprendido a representar la existencia según los juegos vacilantes y momentáneos de la linterna mágica. El mundo valleinclanesco será siempre un mundo intermitente, un mundo donde las cosas se proyectan ante los ojos en imágenes, que son reemplazadas en seguida por otras pertenecientes a otros momentos y a otros lugares.

En definitiva, se trata de metáforas. Resulta inevitable acudir a ciertas transposiciones para definir determinadas estructuras novelescas. La pretendida visualización de las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mismas impone ese lenguaje traslaticio, que podrá parecer más o menos adecuado, según los casos, pero que nos resulta tan imprescindible, a veces, como tantas otras locuciones metafóricas que usamos a diario, sin conciencia de que lo son, o con olvido de que originariamente lo fueron. El complejo juego, como disposición, que parece estar en el fondo de no pocas obras de Valle por su composición de conjunto, con sus retrocesos, sus modulaciones y sus acordes, recuerda más bien las obras tradicionales. Valle por no querer caracterizarse por el convencionalismo vigente maneja una especie de juego de ajedrez, contentándose simplemente con variar las combinaciones de una novela a otra. Esta técnica puede darse dentro de una misma novela, o puede percibirse en el conjunto de dos o más novelas. La obra novelística se convierte entonces en una composición, no en una reproducción de lo real; una "composición" en sentido estructural. La "estructura combinatoria" es la que se da, muy explícitamente, en aquellas novelas en que se deja al capricho del lector la ordenación del material narrativo. El caso de Rayuela es uno de los más conocidos. Así, desaparece la forma tradicional del libro, ya que lo que se entrega al lector es un collage[55] con el sumario

---

[55] El collage es puesto en boga por dadaístas y surrealistas que lo imponen como represesntante simbólico de la visió moderna, como imagen capaz de figurar ese cúmulo mudable y heteróclito, esa caótica superposición de estímulos en que se ha convertido la realidad. En pocos años, el collage despliega todas sus posibilidades de manipulación y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de declaraciones de los personajes, muecas, acotaciones, y descripciones. Con tal repertorio de datos, presentados sin adobo literario, se pretende que el lector descubra los hechos por sí mismo.

Este recorrido, a través de dichas características estructurales, nos lleva a preguntarnos por el sentido y razón de ser de la estructura novelesca, para, otra vez, intentar comprender el contenido, el tono mismo de la novela, la perspectiva elegida por el autor, su visión del mundo, su estilo, elementos todos que condicionan la organización del material narrativo.

Es obvio que a Valle-Inclán no le interesaba presentar ninguna trama, sino más bien los fragmentos, las posibilidades o imposibilidades con que intentar componerla; de ahí la

---

figuración. A partir de la difusión de la estética de lo inacabado de Apollinaire y de lo discontinuo a la que responden varios de los libros mayores de la vanguardia hispanoamericana, como Altazor de VIcente Huidobro y Trilce de César Vallejo, el collage propiamente dicho tiene su momento crucial en 1922, año de aparición de dos obras decisivas: The Waste Land de T.S. Eliot y el Ulysses de James Joyce.
El dispositivo collage rige la composición de Rayuela en todos sus niveles, no sólo en la estructuración externa del relato, sino también la concatenación, la caracterización de los personajes, la ambientación, la disposición rítmica, el manejo del tono y la modalidad discursiva. El collage modela la historia y el discurso; condiciona la perceptiva y conforma la preceptiva del género; determina la concepción y la representación de lo verbal; constituye fuerzas de choque semántico; provoca quiebras humorísticas e irónicas y tergiversaciones lúdicas. (Gregory L. Ulmer. "Collage/Montage" en The Anti-Aesthetic edición de Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1993, 83-107.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estructura elegida, hecha de retrocesos, de reiteraciones, de vacilaciones, de deliberados equívocos. No hay posibilidad de tomar en serio lo que allí ocurre, y los gruesos efectos novelescos que el autor maneja sarcásticamente no hacen sino sugerir una posibilidad más de lectura (o quizás la única): la propia de una diversión, casi de una intrascendente obra de humor en la que, sin embargo, los recursos humorísticos no aparecen por ninguna parte; siendo más bien la resultante de unos huecos, de esos agujeros que en Tirano Banderas, por virtud de un contexto guiñolesco (crimenes, drogas, erotismo sádico, figuras deformadas, etc.), descubren un ademán irónico, con parodia envuelta en virtuosista juego literario. En cualquier caso, parece claro que cuando el autor, intencionadamente, se propone novelar a contrapelo de la tradición tenida por más genuinamente novelesca incide en una actitud que trae como consecuencia el manejo de una determinada estructura, aquella que se diría sugerida por el peculiar "punto de vista" que tal rechazo supone. Si el autor no desea *contar una historia* es preciso encontrar una fórmula adecuada para utilizar una estructura narrativa que no haga otra cosa que revelar hechos como en Tirano Banderas. Casi nos atreveríamos a decir que lo que entonces se *cuenta*, se inventa, se expresa, es una estructura. Para quien acepte el juego, para quien entre en el, quizás pueda resultar tan

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

atractivo el seguir, página a página, no el desarrollo de una historia, sino el de una estructura.

Y llegamos así, en virtud del efecto circular ya citado, al punto de arranque, a la consideración de que si en la pintura, por ejemplo, cabe una expresión no figurativa, y ésta se dio ya antes en la música, en el sentido de prescindir de lo "descriptivo" o "argumental", ¿por qué no aceptar en el campo de la novela la pretensión de conseguir unos resultados estéticos semejantes a los de esas otras artes, a base estrictamente de la "composición"? Enfocado así el asunto, pienso que entraña cierta congruencia el hecho de que cuando un novelista cree que es inútil o imposible esforzarse en contar historias al modo antiguo, no pueda hacer otra cosa que desplazar su interés y su atención --y en consecuencia, los del lector-- hacia los aspectos técnicos, formales: hacia la estructura. El gusto por el relato con algún novelista como personaje a la manera de lo que hoy es Rayuela (1963), con la superposición de una historia, que tal vez no ha tenido lugar, a la escrita o representada teatralmente --caso de la citado obra Los cuernos de don Friolera--, no hace sino verificar la extraña condición de no pocas obras actuales en las que se ofrece al lector no una novela en el sentido tradicional, sino el hueco de la misma, o bien las posibles formas en que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

hubiera podido escribirse, o bien el proceso de su destrucción como tal novela.

Quiere decirse que la estructura asume funciones antes ocupadas por el argumento o por los personajes; lo que en ocasiones leemos bajo el rótulo de "novelas" es muchas veces no el unamuniano *cómo se escribe una novela*, sino el *cómo podría escribirse*, o el *cómo no se ha escrito*, paradójicamente convertido en escritura, estructura, relato de ese negativo proceso. A tal propósito cito esas tan reveladoras líneas, así como aquella afirmación de Kafka, recordada por el propio Barthes, de que "el ser de la literatura no es nada más que su técnica"[56]. Si ya Jane Austen intentó escribir una novela pura, concentrándose en los seres humanos y en sus mutuas reacciones, algo semejante ha hecho Valle-Inclán con la narrativa española consiguiendo esas novelas puras a lo Austen, e incluso a lo Henry James.

El escritor de novelas puras no se caracteriza por la prodigalidad de su invención, por la creación de muchos personajes, por el alternativo manejo de escenas muy contrastadas, sino por la atención prestada por la subordinación de las partes al todo. Esta forma novelesca tiene sus peligros, ya que puede degenerar en un excesivo

---

[56] Roland Barthes, Ensayos críticos, trad. Carlos Pujol, (Barcelona, Seix Barral, 1967) 255.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tecnicismo a expensas de la calidad humana del contenido. Tiende siempre a lo abstracto y a la distorsión de la realidad. Por eso, los lectores que gustan de los novelistas que han actuado como Fielding, Balzac, o Tolstoi, experimentan una sensación de empobrecimiento cuando se acercan a las obras de los novelistas puros. Si ésta se caracteriza por la eliminación de la anécdota, por un deseo de desnudez y de rigor, por un ceñirse a lo escritamente poético, también en la "novela pura" hay no un pleno rechazo de la anécdota, de la trama, del argumento, pero sí una valoración de todo ello en función de los aspectos formales, estructurales, a los que se concede especial importancia.

Al llegar ahora a contemplar el intrincado panorama que supone todo el conjunto de estructuras novelescas, puede que el balance resulte decepcionante. Pues en la mayor parte de los casos se habrá observado que la novedad no reside tanto en la estructura en sí, como en su reiteración y en el nuevo sentido que pueda percibirse tras ella, tal y como es empleada en nuestros días. Por otra parte, el sentimiento de decepción, de frustración, se ve acrecido por el hecho de que no es cosa fácil aprehender y reducir a letra el trazado o el ritmo de esas complejas estructuras narrativas. Las transposiciones plástico-musicales son simplemente eso, transposiciones, que, no siempre resultan totalmente apropiadas ni eficaces. La raíz

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

del fracaso está en la índole misma de aquello que se pretende traducir plástica o musicalmente: la estructura novelesca. El estudio de las estructuras narrativas se configura hoy como una incitación y casi una exigencia; puesto que sin su conocimiento, es muy posible que el laberinto de la novelística, que no deja de ser también estructura, es paradójico. Sabemos que sus tramas no siempre son reductibles, pues todo el interés del autor ha de desplazarse hacia los aspectos formales, hacia los procedimientos técnicos de la estructura.

Dado, además, que son muchas las formas genéricas sometidas aún a un proceso de transformación esa tipología ha de hacerse de un modo lo más abierto posible, en la creencia de que la literatura, a pesar o, mejor, por causa de la tradición, es un arte vivo de posibilidades insospechadas. En este sentido, y aunque no con exclusividad, hay que reconocerle a la novela un papel preeminente en el proceso de creación de nuevas formas y, por tanto, un lugar central en la reflexión genérica, tal como ha destacado M. Bakhtin:

> La novelización de la literatura no significa en ningún caso una imposición a los demás géneros de un canon ajeno, en tanto que pertenece a otro género, ya que la novela no posee tal canon; es por naturaleza no canónica. Se distingue por su plasticidad. Es un género en búsqueda permanente, un género que se autoinvestiga constantemente y que revisa incesantemente todas las formas del mismo ya constituidas. Sólo así puede ser un género que se edifica en la zona de contacto directo con la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> realidad en proceso de formación. Por eso, la novelización de otros géneros no supone su subordinación a los cánones de un género ajeno; al contrario, supone la liberación de los mismos de todo lo que es convencional, petrificado, enfático e inerte, de todo lo que frena su propia evolución, de todo lo que transforma... [57].

4.5 Victimización de los géneros literarios

Si Valle-Inclán escribió obras específicamente para el teatro o para la lectura es una discusión que ha ocupado a muchos críticos; el profesor J. E. Lyon trata de ir directamente al meollo del problema cuando dice:

> In the case of Valle-Inclán it is not so much the basic idea or structure which provides the stimulus as the dialogue as it stands. It is the dialogue, the life blood of the play, which demands to be spoken. Valle's plays do not require and, as far as I know, have not been subjected to, this type of adaptation, of recasting and rewriting. The main problem involved in producing the plays are not those of dramatizing material which has been concevied in non-dramatic terms, but of achieving the plastic impact that Valle visualized for his scenes.[58]

Lyon concluye que en las obras dramáticas de Valle-Inclán son las formas, los colores, el movimiento, las presencias físicas, lo que genera las emociones y las ideas. Las frecuentes variaciones de la luz y la naturaleza del ámbito en que se desarrolla la acción es consistente con la concepción

---

[57] Esthétique et théorie du roman. Paris: Gallimard, 1975: 484.

[58] J. E. Lyon The Theatre of Valle-Inclán (Cambridge: Cambridge UP, 1983) 133-134.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que Valle-Inclán tiene del teatro como un *arte total*, una síntesis de estímulos visuales y auditivos.

Ese sentido teatral de su vida lo incorpora Valle a sus obras e infunde a sus personajes una teatralidad[59] semejante a la que poseía él mismo. De forma que tanto su teatro como sus novelas, están poblados de actores, algunos de profesión, otros más a la manera valleinclanesca: sintiéndose actor en un teatro-mundo, o funcionando de acuerdo con su propia propensión hacia la afectación teatral. Todo este proceso llega a su mayor intensificación cuando entra en juego el elemento de la sátira literaria. La literatura que entonces satiriza o manipula Valle-Inclán es, en gran parte, el teatro español tradicional. Los actores profesionales en Valle son tipos pintorescos de la tradición popular y el papel de estos comediantes en la temática de sus obras tiene la función de teatralizar la obra desde dentro conforme con la perspectiva del mundo como teatro, con una teatralización que proviene de ellos mismos. Según Valle Inclán:

> España, tan racialmente teatral y plástica, es más calderoniana y echegarayesca que otra cosa. Y no penetra en el verdadero sentido de la realidad

---

[59] Los rasgos fundamentales de esa caracterización son la libertad paródica y la agudeza satírica que resultan en la transgresión. La poética valleinclanesca es el juego de realidad teatral: constituir la obra escénica de verosimilitud. Las obras de Valle-Inclán ofrecen una serie de recursos y procedimientos que ponen de manifiesto la conciencia del autor de la importancia que lo metateatral y lo intertextual revisten en el género.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> teatral. Y no tenemos ese teatro de universo. Estamos localizados --dígase así--. Nos falta el diálogo. Aunque poseamos el retoricismo vivido y escrito y hablado de denuesto, la imprecación, el apóstrofe. Pero, nos falta el diálogo, que es el alma, que es el sentido medular; que en el diálogo está la médula vital del verdadero teatro, que no necesita de la representación escénica para ser teatro. Yo escribo todas mis obras en diálogo porque así salen de mi alma; y porque mi sentido de la vida así me lo ordena.
> El diálogo, pues, es el signo de la perfección en el hombre y en el artista y en los pueblos. [...] Pero no falta aquel, del mismo modo o por la misma razón que nos faltan artistas excepcionales --hay alguno como Ernesto Vilches--; y por la misma razón psicológica que en nuestra literatura de todos los tiempos no existen otros géneros literarios que se corresponden con la progenie que acusa la existencia del diálogo, como son las memorias, los epistolarios, las grandes vidas o biografías. Lo que supone, ya le dije a usted, artistas dignos de toda esta creación espiritual. Y aquel modo creador, modo de decir, de crear en escena, sólo con dos versos, que arrancan el entusiasmo, la admiración a la obra y al artista.[60]

En Los cuernos de don Friolera Valle-Inclán crea una especie de espejismo teatral en el que la concepción del mundo como gran teatro sirve de marco para una representación interior realizada por individuos o por una compañía de actores, y esta representación llega a ser la obra misma. El espejismo teatral de Friolera es más complicado. Este esperpento no es una sola obra teatral sino más bien cuatro. En el prólogo nos lleva Valle-Inclán al mundo de los vagabundos intelectuales, don Estrafalario y don Manolito, que

---

[60]Joaquin y Javier del Valle-Incláń. Entrevistas, conferencias y cartas. Valencia: Pre-Textos: 1995, 402-403.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

por turno asisten a la representación de la farsa llamada la "Trigedia de los Cuernos de Don Friolera", hecha por el Compadre Fidel y sus muñecos. Teatro dentro de teatro, pues, en el prólogo mismo. Al terminar el prólogo, comienza, algo abruptamente, la versión valleinclanesca de la obra del bululú. En el epílogo reaparecen los vagabundos, que escuchan otra versión más de las hazañas de don Friolera. Esta última variante es un ampuloso romance de ciego que glorifica al cornudo según el modo tradicional español, pintándolo como un extravagante héroe militar y médico de su propia honra. El romance no es teatro, pero sí poesía dramática que el ciego narra con ilusión de teatro. Debemos notar la simetría de este ejercicio: estructura tripartita, a modo de tríptico teatral con tres versiones del mismo tema:[61] el prólogo plantea el problema estético del teatro dentro del teatro, versión positiva y popular, por eso anti-castellana; al otro extremo, el epílogo, la otra parte del tríptico: teatro dentro de teatro, versión típicamente castellana; en el centro, la versión esperpéntica de Valle-Inclán, aplicación de la estética negativa del bululú al teatro de la tradición nacional.

---

[61] Summer M. Greenfield, Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático (Madrid: Fundamentos, 1972).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Debemos decir que la teatralidad de Los cuernos de don Friolera va más allá de la estructura. Penetra todas las partes de la obra, a partir de un doble principio: que el mundo es un teatro, y el problema estético una perspectiva para contemplar el espectáculo. De este modo, el mundo teatral "exterior" se entreteje con la farsa interior, con lo cual la frontera entre ambos planos queda borrada. La importancia que el teatro dentro del teatro reviste en la obra de Valle-Inclán se revela mediante la mezcla de personajes de diversa adscripción como recurso para fortalecer el carácter poético y grotesco[62] de la obra. En el prólogo el diablo del cuadro encontrado por don Manolito no es sino un espectador que se ríe ante el espectáculo teatral y ante el espectáculo del sufrimiento humano. Don Estrafalario es otro espectador del teatro-mundo, pero éste prefiere contemplarlo impasible, con la perspectiva de un difunto.[63] Los dos dramaturgos de la

---

[62] Marie-Claire Zimmermann ha reflexionado sobre esta coexistencia de elementos disímiles, llegando a la conclusión de que el permanente juego entre lo cómico y lo poético permite a Valle-Inclán "instaurer une esthétique moderne qui crée du Beau a partir du laid et du discordant tout autant qu'avec des signes d'harmonie et d'unité. "Le rire et la poésie au théatre: sur la genese d'une convergence et d'une décalage fonctionnels dans les quatre textes scéniques: La cabeza del dragón, La hija del capitán, Amor de don Perlimpín, La zapatera prodigiosa." Hispanística XX. Dijon, 5, 1987, 91-103.

[63] Podemos ilustrar dicha idea a través de la siguiente cita:

Don Manolito- ¿Y usted supone que no se conmueven por estar más lejos sensiblemente de las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

obra, el compadre Fidel y Valle-Inclán, son tanto víctimas y espectáculo del sufrimiento humano; son espectadores y manipuladores de los actores. Ambos se sitúan en un plano superior, el primero porque mantiene un sentido malicioso y popular ante su obra, el segundo porque España y sus tradiciones le parecen un espectáculo absurdo cuyas ridiculeces merecen la visión deshumanizante desde arriba.

En la versión valleinclanesca de don Friolera, varios personajes son conscientes de que están haciendo el papel de actores dentro de un teatro-mundo. El propio don Friolera, por absurdo que sea, intuye esto[64] al soliloquiar en la primera escena: "¡El principio del honor ordena matar... El mundo

---

rocas que de los caballos?

Don Estrafalario- Así es. Y paralelamente ocurre lo mismo con las cosas que nos regocijan: Reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante.

Don Manolito- Hay que amar, Don Estrafalario. La risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Esa es mi estética y la de usted.

Don Estrafalario- La mía, no. Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al conarse historias de los vivos.

Don Manolito- ¿Y por qué sospecha usted que sea así el recordar de los muertos?

Don Estrafalario- Porque ya son inmortales. Todo nuestro arte nace de saber que un día pasaremos. Ese saber iguala a los hombres mucho más que la revolución francesa.

[64] El primer planteamiento de esta idea lo hizo Rodolfo Cardona en "Los cuernos de don Friolera: estructura y sentido," Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works, ed. Anthony Zahareas (New York: Las Americas, 1968) 641-42.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

nunca se cansa de ver títeres y agradecer el espectáculo de balde. ¡Formulismos!... Y al sujeto en estas circunstancias, le piden la galería que degüelle y se satisfaga con sangre..."[65]. El mundo alrededor de don Friolera, lleno de espectadores, está tan distanciado del protagonista como el compadre Fidel. El público es la sociedad, el ejército, con sus intereses creados en sostener su imagen púbica, y la tradición teatral, legitimada por la obra de Calderón de la Barca y la escuela de Echegaray.

El mundo según Valle-Inclán, y dentro de este mundo los personajes crean simultaneamente su propio teatro interior. El Marqués de Bradomín es el actor valleinclanesco por excelencia: egoísta, maestro de posturas, y gran conocedor de la mentira poética. Sabe muy bien que vive en un teatro-mundo, y participa en él con toda conciencia, teatralizándolo más aún según su propia sensibilidad. También sabe que la postura es una fuente de leyendas, y el hacerse legendario es un motivo fundamental de sus memorias. A la creación de estas leyendas bradominescas contribuyen los demás actores y actrices de las Sonatas: la Niña Chole, que juega muy bien con la imagen de "Marquesa"; Concha Bendaña, cuya sensualidad agresiva, disfrazada con afectaciones de piedad, contribuye mucho a sostener la leyenda del diabolismo bradominesco que el Marqués

---

[65] Obras completas. 1954: 999.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mismo cultiva con sus diversas posturas en Primavera; y don Juan Manuel Montenegro, cuya persona en Otoño es únicamente actor, una anticipación de la magistral teatralidad que marcará su personalidad en las Comedias bárbaras. Pero, además de Bradomín, los personajes más teatrales de las Sonatas son los que vuelven a aparecer genéricamente por toda la obra de Valle-Inclán. Son los clérigos, actores todos, y bien conscientes no sólo de su propia actuación sino también de la teatralidad que les rodea. Las Sonatas despliegan pinturas variadas de figuras de pura plasticidad, y por su extraña apariencia física los efectismos visuales que producen son en sí mismos un engaño, puesto que las falsedades de su carácter impiden que los tomemos en serio. A pesar de su sensibilidad esteticista, Bradomín tampoco interpreta así. Es la intención de Valle-Inclán sabotear la seriedad estética de lo grotesco del personaje. Los personajes de Sonata de primavera son astutos actores e irónicos, algunos de ellos en la tradición maquiaveliana, y por lo tanto en la misma liga teatral que el propio Bradomín.

En la mayoría de las obras la actuación no es interior sino que proviene de Valle-Inclán mismo, que manipula a sus personajes desde arriba como un titiritero metafórico. Una de las dimensiones nuevas es la parodia literaria, en la que los clérigos, o cuasi-clérigos, se reducen a personajes absurdos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

o grotescos de la tradición literaria. En los Cuernos, por ejemplo, don Friolera se convierte en una parodia grotesca del honor y la dignidad. Pero el actor más ilógico del teatro-mundo de Valle-Inclán no es clérigo ni marqués, sino un soldado heroico de la guerra de Cuba, que opta por la transfiguración visual de su persona mediante la ropa de un difunto burgués. Su impulso al capricho teatral se ve en su mismo apellido, que es Ventolera. Su nombre, Juanito, sugiere de antemano lo que la obra, Las galas del difunto, probará, que don Juan Tenorio reaparece, y Valle-Inclán toma su heroica imagen para deformarla mediante la trampa del espejo esperpéntico.[66] Dos héroes tradicionales, encarnados intertextualmente en una sola figura: el uno, un clásico literario, el otro, un clásico cultural, o sea, el héroe militar. El Juanito de Valle-Inclán vuelve de Cuba con el pecho cubierto de condecoraciones de guerra, pero en un estado empobrecido, físicamente exangüe y sin una peseta. Las cruces ganadas por el heroísmo de la campaña no sirven ni para comprar la cama de una prostituta, ni para impresionar al avariento boticario que no asume la responsabilidad de alojar al repatriado en su casa. De modo que la grotesca muerte del

---

[66] La interrelación literaria entre los dos Juanes fue establecida originalmente por Juan Bautista Avalle-Arce en "La esperpentización de don Juan Tenorio," Hispanófila (7 sep. 1959): 29-39.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

boticario llama a Juanito a otro tipo de heroísmo, o sea, la rebeldía personal contra el mundo tan grotesco como la mueca del mezquino burgués, un mundo en que no vale nada más que el dinero. El heroísmo tradicional es inútil, tanto en una guerra que es una vergüenza como en la jerarquía de valores burgueses; los burgueses han impuesto los términos, y Juanito Ventolera, a pesar de su rebelión, los acepta para aparentar el dinero, por lo menos las apariencias de la prosperidad burguesa: las galas. De esto proviene la nueva identidad del héroe al iniciar su propia guerra contra el mundo aburguesado.

En los esperpentos cada protagonista, si es rebelde, ataca la institución que corresponde a su propia autonomía de personaje, así como a ese mundo en el que se encuentra [67] . El poeta, Max Estrella, ataca el deformado Madrid de Luces de Bohemia creando una estética propiamente deformante que es el esperpento mismo. En La hija del capitán, la oportunista hija se rebela mediante el chantaje, porque el Madrid en que vive ella es una ciudad de oportunistas, pillos y especialistas en

---

[67] El esperpento de Valle-Inclán es un instrumento de crítica social; el criterio estructurados que conlleva puede verse no sólo en su teatro valleinclanesco sino también en su narrativa,en el tratamiento del tiempo, sistema de focalización, incongruencia o sentido de lo inapropiado. Todas las rupturas que suponen un nuevo discurso llevan carga irónica. Ese tipo de intervención, incongruente con el discurso, cobra relevancia en el poder del narrador; la atención del lector es monopolizada a través de la selección de imágenes y el juicio que está subyacente en el lenguaje con el cual están expresadas.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el mismo chantaje. Juanito Ventolera aplica en su nueva guerra precisamente lo que el propio ejército le ha enseñado en Cuba: despojar el cadáver. Ahora toda la valentía del héroe militar se dirige al entierro del burgués. Después de exhumar al difunto y despojarle de su ropa, Juanito devuelve el cadáver a la caja, pero no hasta vestirlo de su propio uniforme militar y sus condecoraciones de guerra. Entretanto, con la profanación de la tumba y el desafío a los muertos, Valle-Inclán sostiene la doble imagen de dos Juanes heroicos: la cultural, por una parte, y la literaria, por otra. El espejismo teatral de Las galas del difunto, pues, es múltiple, como lo es la intertextualidad. La base de todo ello es la actitud individualista de Juanito Ventolera, o el comportamiento de Max Estrella y otros personajes de Luces de Bohemia, la fantochesca figura de Tirano Banderas, y las seudo-eclesiásticas de Sonata de primavera. El actor valleinclaniano que no actúa visiblemente es sólo una voz, pues para su autor el teatro es esencialmente un espectáculo, una totalidad de fenómenos tanto visuales[68] como audibles.

---

[68] La relación entre el mundo del drama y el lector es "visual". Es decir, mientras el lector de las narraciones es un oyente a quien se le cuenta algo, el del drama es un "espectador" que "ve" el mundo y lo que en él acontece. El lenguaje apelativo constituye sólo el diálogo, el que no proporciona con frecuencia la situación en la cual se produce. Cuando conversan dos personas y no "presenciamos" el diálogo (por ejemplo, en el radioteatro) queda a nuestra imaginación el gesto, el comportamiento, el modo de vestirse, de los dialogantes; también se nos escapa el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Al crear sus obras, el propio Valle-Inclán es al mismo tiempo el creador, realizador y director del espectáculo, así como también el espectador. De ahí la importancia de las acotaciones,[69] donde se encuentra la obra visualmente completa, con acción, aspecto, gesto, diálogo, todos los elementos concebidos de forma inseparable unos de otros. La concepción de Valle-Inclán es tal que, sea leída o representada la obra, se experimenta como teatro total; los lectores debemos leerlas como si fuéramos espectadores de ese dinámico teatro, y así, imaginarlo todo, tanto el escenario como el alma de los personajes-actores.

De todos los elementos que constituyen el teatro, hace notar Ann Lindsay,[70] el actor es el único que le infunde un alma al personaje. El comediante brinda apoyo para la presencia real de éste. Ello significa postergación de lo literario, pues si el ser de ficción nace en la mente del

---

contorno físico en que se encuentran. La intervención del hablante dramático básico revela la situación y los elementos no lingüísticos del diálogo. Es decir, complementa el lenguaje dramático visualizando el mundo. Su función está en relación directa con la forma como aparece el espacio en el que se ubica la acción. El mundo no sólo se visualiza sino que aún más ofrece un escenario imaginario.

[69] Roman Ingarden denominó al lenguaje de las acotaciones como "texto secundario", en oposición al texto principal, correspondiente la discurso de los personajes. "Les fonctions du langage au théatre", Poétique, 8, 1971.

[70] The theatre (London: The Bodley Head, 1948).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

autor y se delinea en su texto, sólo cobra vida, realidad teatral y existencia en la encarnación que de él hace el cómico al pasar su propia personalidad a la del personaje.

Esta metamorfosis o sustitución da medida de la capacidad histriónica que hay en el actor. En algunos se opera superficialmente; en otros, profunda y dolorosamente, desde lo más recóndito de sus personas. Ese histrionismo, sea externo o profundo, revela las diversas relaciones posibles entre texto, personaje e intérprete. Para ciertos dramaturgos, el texto, al delinear el personaje, entrega una simple guía de lo que deben hacer; éstos subordinan la letra a su actuar. Para otros, las palabras lo son todo; se someten a ellas y deponen, por fidelidad a la letra, no sólo su actuar, sino la posibilidad de desentrañar cuanto subyace en la letra.

Tales aproximaciones entre texto y actor advierten que si bien éste necesita de aquél, no significa que el arte del comediante dependa de la letra que recita. Además, el arte del personaje puede existir al margen de la letra del texto que encarna. La pantomima, la representación *a soggetto*, prueban la independencia de uno y otro.

Según Henri Gouier el teatro constituye una expresión artística distinta de todas las demás; es un *pastiche* de la creación [71]; con la representación nace algo de la nada, nace

---

[71] "Présences" en L'essence du théatre, (París: Plon, 1943).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

material, concretamente. El hecho teatral se corporifica ante los ojos del espectador. Si todo autor literario dialoga con su lector, el dramaturgo también posee ese contacto directo. Expresión, ideas, vivencias, son transmitidas a través de personajes materialmente presentes en la escena frente al espectador. De ahí que el lector de una obra teatral deba ver cómo es representada la pieza que se lee; si esta representación interior no se logra no habrá posibilidad de captar los valores teatrales encerrados en el texto.

La relación texto-lectura-representación obliga a prolongar las consideraciones sobre teatro y literatura en otro plano. Si el lector de un libro tiene frente a sí ideas, conceptos, imágenes, transfiguraciones, emanadas de la letra impresa, podrá restituirlas por un acto conjunto de inteligencia e imaginación a una realidad fantasmal: la realidad del texto literario, del mundo flotante de la ficción literaria. El lector de un texto dramático conserva esa virtud, pero no condicionándola a una realidad fantasmal, sino a la óptica del teatro.

Valle-Inclán piensa por medio de personajes y de escenas, de diálogo y acción. Reflexiona o argumenta directamente, como hace el novelista. De modo que los seres creados por la fantasía del dramaturgo existen corpóreamente y sólo cuando logran tal existencia el teatro comienza a realizar su

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

esencialidad. Paul Arnold hace notar que cualquiera sea la definición que se formule sobre la esencia del teatro, no se podrá negar que es, en primer término, el arte de encarnar seres, ficticios, pero individuales, por una figuración viviente. [72]

La presencia fundamental del público hace del teatro arte de comunidad. Pues como en toda mente humana, hay un ejercicio anterior a la literatura y aun sin saberlo, toda mente opera literariamente, hay un ejercicio anterior a la literatura que Alfonso Reyes llama *lo literario*. Con el teatro Doat ha intentado probar que en todo ser existe el instinto pre-estético de la teatralidad; natural y espontáneamente la persona tiende a la expresión teatral y el teatro es encaminamiento estético y perfectivo que hace genérica la teatralidad individual, lo cual comporta una idea que constituye el eje de la teoría de Doat,para quien el arte dramático tiene una función comunitaria.[73] Ese instinto preestético de teatralidad estaría relacionado con formas primitivas de expresión, propias del ser humano, con un lenguaje de gestos y ademanes, con formas pantomímicas, las cuales, en épocas de mayor revolución intelectual, habrían

---

[72] Paul Arnold, L'avenir du théatre (París: Savel, 1947) 51.

[73] Jean Doat, Entrée du public. La psychologie et le théatre (París: Flore, 1947).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

reaparecido como símbolos, cargadas de magia y trascendencia con arreglo a modalidades de expresividad religiosa.

Tal necesidad de expresarse y verse expresado, propia de lo comunitario, lleva al teatro el desfile permanente del individuo como juez, reo o abogado, en todas las formas en que lo ve la comunidad. El teatro se transforma, así, en una especie de instrumento expiatorio, en un simbólico acto de justicia. Por ejemplo en el teatro de Valle-Inclán no hay tema de esencia dramática que no comporte una cuestión de derechos, de fuerzas antagónicas, cada una de las cuales expone sus argumentos y aspiraciones.

Por ello, su teatro es como un arte colectivo, inmediato, síntesis de todos los medios de expresión en el tiempo y en el espacio. Precisamente uno de los síntomas de decadencia observado por Valle-Inclán en el teatro contemporáneo, es la pérdida de su papel de expresión social y parece decirnos que el teatro de su época abandonaba la colectividad por las élites. Así, al teorizar sobre la imagen estética que se ha de dar del mundo, y la relación que debe existir entre creador y personajes, Valle se inclina por el distanciamiento. El escritor es como un demiurgo, un creador absoluto. En una entrevista,a Gregorio Martínez Sierra ,Don Ramón no hace sino parafrasear un párrafo del capítulo 2 de la Poética de Aristóteles que trata de los objetos de la mímesis literaria,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

al afirmar que "hay tres modos de ver el mundo, artística y estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire."[74] Esa última forma, dice Valle, es "muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también (...). Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los 'esperpentos'"[75].

En Valle-Inclán están enfrentados el teatro y la literatura pues el teatro requiere presencia real de personajes, acción y escenarios; la literatura, sólo su cita fantasiosa. El arte literario en general, transforma en la palabra la idea, la imagen, el sonido, lo que en realidad es forma, color, emoción, afecto, masa, calor, etc. Un novelista, valido únicamente de la palabra, retrata personajes, describe paisajes, narra acciones. Un poeta, en el instrumento de la palabra, pulsa la gama de sentimientos anidados en el corazón humano. Sin embargo, el arte teatral difiere de estas modalidades. Utiliza, sí, la palabra que en él es voz, sonido, concepto, sugestión, sin constituirse por eso en instrumento

---

[74] "Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra" ABC, 1928: 175 y 177. Francisco Rico ha llamado la atención sobre la raíz aristotélica de la teoría valleinclaniana del esperpento en su libro Primera cuarentena y tratado general de literatura. Barcelona: El Festín de Esopo, 1982. 47-48.

[75] Ibidem, pp. 175 y 177.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

expresivo absoluto. Otros medios como el gesto, el ademán, la mímica, el movimiento, la acción o el silencio, concurren a la expresividad teatral. Si el novelista con la palabra retrata a su personaje, el dramaturgo lo presenta allí sobre la escena. Si el novelista evoca un lugar, el escenógrafo lo reconstruye y lo muestra en las dimensiones proporcionadas con la óptica teatral. Si el lírico canta abstractamente sentimientos, el actor experimenta, o finge experimentarlos, en la representación. Estos diferenciados aspectos revelan hasta qué punto el teatro es y no es literatura. Con razón observaba Alfonso Reyes (LXIV)[76] que mientras la poesía lírica equivale a la exclamación, a lo abstracto e inmaterial, y la novela a la evocación, sólo el teatro para 'ser' reclama la presencia del ser humano, el presente de la acción y de la escena; y Valle-Inclán ha logrado ofrecernos todo eso con su obra.

Ese hecho diferencial del hecho teatral respecto del hecho literario ya lo registra Aristóteles en la Poética (III), quien había deslindado la jurisdicción del género dramático frente al épico y había anotado que si bien ambos cumplen el principio de la mimesis, éste lo hace en la evocación narrativa mientras aquél presenta "los seres representados en acción" (III; cap. III, 1448 a. 23-24).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Personaje y espectador comparten la contemporaneidad. Ambos existen en un mismo tiempo y en él están inmersos; ambos coexisten en lo actual, pues en el teatro se da, además, el presente de la acción como acción; la representación es el aquí y el ahora. Lo específicamente teatral, por el contrario, es la imposibilidad de prescindir (cada vez) de la acción del actor. La escena acoge todas las ilusiones, salvo la de la presencia; el comediante aparece en ella bajo un disfraz, con otra alma y otra voz, pero está allí, y de golpe el espacio recupera sus exigencias y el tiempo, su espesor.

En el escenario teatral Valle-Inclán es distinto de cualquier otro teatro de la época tanto por la textura popular de su escritura como por el carácter deliberativo y crítico que confiere tanto al teatro como a la novela. Si por un lado se produce como una formalización del discurso popular, por otro el género amplía sus funciones en la racionalidad de un debate cultural históricamente situado. Su obra diversifica y amplía la interacción entre ambos movimientos de su trabajo. Con los materiales, en apariencia modestos, de la cultura popular urbana levanta una verdadera interpretación de la cultura española.

Tirano Banderas (1926) presenta el carácter distintivo de una narrativa que se postula como su propia demostración. Como al final de la obra, en el recomienzo del género, esa novela

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

era la ilustración, la serialización de algunos ejemplos, de una narración posible sobre el malestar de la existencia social en un período de transición. Adelantaba así los mecanismos que la novela desarrolla, diversifica y culmina. En dicha novela el proyecto narrativo era un verdadero programa; en Los cuernos de don Friolera el programa se inscribe como un proyecto. Ambas obras son un discurso narrativo "sin novela". En Los cuernos se relata el espectáculo callejero de un día de la vida española a través de personajes, voces y códigos tópicos y tipificadores. El relato (el habla hecha por los decires, andares y pesares) expulsaba la fábula (la secuencia de las acciones era una pausa literal: la sociedad resulta estancada, entrampada); y la novela adquiría, así, el peculiar carácter de un discurso sobre la novelización. En ese sentido, Tirano Banderas es una verdadera poética del arte (postnarrativo) de narrar. Ese carácter será extremado en Los cuernos: el autor, con su nombre y sus opciones, asume la voz narrativa (o discursiva) protagónica (o proto-agónica: festiva y crítica), y se convierte en cronista del arduo y complejo trabajo de una escritura que va y viene de la ficción a la cultura.

Tanto la obra teatral como la narrativa de Valle-Inclán han ganado en complejidad, y han impuesto su presencia y efectividad como textos de cultura; es decir, como discurso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que actúa como programa cultural, articulando los modos de asumir, evaluar y representar en una sociedad específica. En esa dimensión de los modelos, los hechos más triviales adquieren un valor simbólico inquietante. En el macrotexto valleinclanesco los sujetos sociales son una suerte de detritus ideológico, un fantasma del convencionalismo y de la opinión. No obstante, y en el mismo gesto en el que el autor muestra la aberración ideológica que aliena al sujeto social, revela también su energía, su erotismo, su capacidad de sobrevivencia. De modo que sí hay personajes que difunden el estereotipo que los produce como tales (como si la vida fuera mala literatura y la literatura un vivir irónico). Por eso Valle, en una entrevista con Estévez Ortega en 1927, dice de su obra que:

> Es un intento de lo que quise hacer... . Hay una vida española que no conozco, y que sería muy interesante novelar. Las luchas sociales de Barcelona, por ejemplo. EL tipo del obrero que después de cenar tranquilamente coge la *star* y sale a por el patrono, obedece a un estado psicológico interesante para analizar, par aestudiar... Mi obra viene a reflejar la vida de un pueblo en desaparición; mi misión es anotarla, antes que desaparezca. En mis Comedias bárbaras reflejo los mayorazgos, que desaparecieron el año treinta y tres. Conocí a muchos. Son la última expresión de una idea, por lo que mis comedias tienen cierto valor histórico... Está por hacer, en cambio, la novela de los que han de formar el futuro. No serán individuos, ciertamente, sino grupos sociales... España está en fermentación. Recoger este estado de cosas sería lo útil y conveniente; pero nadie lo hace. En cambio, se ha hecho la novela de todas las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> casas de huéspedes de Madrid... ¡Se conoce que por eso hay ahora tantos hoteles![77].

Esa doble valencia enriquece la novela. Si se redujese a la crítica estaríamos sólo ante una sátira. Pero como además es también una celebración de la gracia (una suerte de licencia en la des-gracia) resulta un texto de cultura, esto es, un discurso dramatizado por su debate y solidario con la virtualidad del cambio. Esta moral de la gracia (que es de origen tradicional, y que en España podía ser un mecanismo de ascenso) podría terminar ratificando un cierto culturalismo; pero felizmente, afirma las fuentes del poder del cambio: el eros, la vida de la calle, la energía popular no incautada por la extensión del mercado. Es en virtud de lo que la novela se plantea como espectáculo, como digresión y coparticipación, que ese doble valor (de crítica y de celebración) no se anula sino que se nutre. La escritura como espectáculo hace que los signos, las cosas y los cuerpos sean una ocurrencia sin disolución, una presencia en la duración. De ahí la vida vehemente de las Sonatas, su desenfado y mordaz imprecación. Por otro lado, Los cuernos de don Friolera es una metáfora analítica: es un diagnóstico del malestar pero también un manual de auxilios.

---

[77] Javier y Joaquín del Valle-Inclán, op. cit., 360-361.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En este sentido dicha obra es una ficcionalización de la crítica, que a través del relato alegoriza la experiencia vital. Esta fe en la racionalidad demostrativa del discurso es poco común, y emparenta a Valle-Inclán con la gran tradición satírica, desde Quevedo hasta Swift. Hecha a partir de la glosa de un texto ausente (comentarios interpuestos que sustituyen la fábula), dicha obra de teatro demuestra no sólo que la novela[78] es en sí misma un género anticanónico sino también que la oralidad es el eje del espectáculo, la materia instantánea de la concurrencia cultural. Valle-Inclán no se atiene a las exigencias de un género. No acata la distinción básica entre épica y lírica, entre prosa narrativa, disquisitiva, (o didáctica) y poética; practica la hibridación

---

[78] La novela en el macrotexto valleinclanesco es un espejo en el que se refleja el mundo moral que le da vida. El desquiciamiento moral que vive su entorno social, la desorientación y el caos que lo presiden, permiten procedimientos, técnicas y estilos tan excéntricos como el que priva en la vida real. La extravagante novelística de Valle-Inclán anula lo convencional tanto de la vida como del lenguaje. El idiolecto destructor y sin embargo comprensible, forma parte de la teoría valleinclanesca de eliminar lo absurdo por medio de lo absurdo. Protesta contra la novela de su época, contra los tradicionalismos, y va en busca de la obra creadora en la que el lector tendrá un papel trascendente en unión con el creador; en tal relación, el lenguaje debe flexibilizarse, renovarse. Valle desea acabar con el léxico estancado e ir todavía más alla, ofrecer la posibilidad de que ese lenguaje esté en contacto con la vida social del ambiente en que se escribe. No ya las palabras en sí, porque eso importa menos, sino la creación genial de un discurso. En el macrotexto de Valle-Inclán la novela deja de serlo cuando crea con su dinámica propia una novelística nueva, dotada de medios de exploración e indagación que pueden plasmarse.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

genérica creando contrastes constantes de tono, nivel, registro con los que busca avivar la escritura, tornarla proteiforme y polifónica. Pero esta variabilidad modal no se emplea directa o francamente sino paródicamente, como dejo o remedo humorístico. Aparece desplazada por una enunciación y una ficción de segundo grado. El humor relativiza concepto, vuelve el sentido oscilante, desprende y desdobla. Le infunde a la novela el carácter de teatro, de comedia, de simulacro agradable que transmuta en divertimento el trasfondo angustioso. El humor atenúa, oculta con máscara sonriente la carencia, la frustración y la alegría íntimas. Tiene a raya el influjo de fuerzas ocultas, ataja lo demoníaco que saca a los personajes fuera de sí, que los desmesura, que los desorbita, concertando con ellos, por encima o por debajo, figuras maléficas. El humor, que todo lo retrotrae a la superficie, contiende en el macrotexto valleinclanesco, con lo visionario, con lo hermético. El humor, táctica de distanciamiento y de desapego, contrarresta los oscuros y espesos reclamos de la profundidad; quita seriedad, es decir atempera aquello que amenaza, subsume y enajena. Con esa disposición lúdica se las arreglan los personajes del macrotexto para atenuar sus múltiples carencias. Todos esos mecanismos irónicos pretenden encubrir el trasfondo siniestro de lo vivido. Eludir, subvertir, o revertir lo serio no lo neutraliza, sólo desplaza

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

un referente existencial o experiencial que la paradoja del humor hace por fin resaltar como verdad profunda.

En su macrotexto Valle-Inclán preconiza una rebelión de los géneros: propone una novelateatro[79] o teatronovela que convierta la palabra en manifestación de la totalidad del individuo; fusiona surrealismo con existencialismo para cimentar un humanismo que asegure el ejercicio pleno de todas las facultades y posibilidades humanas. Propicia una escritura de máxima implicación personal, deshace el lenguaje para reconstruirlo y restituir así su subsumida potencia. Inaugura una escritura, la de la novelas o la del teatro, variable, contrastiva, abierta, sorpresiva, libre, suelta, más chispeante, dispuesta a acoger cualquier incitamiento que la active. De ahí su constante diversidad discursiva que va de la disquisición a la efusión lírica, del flujo errático hasta el sinsentido de la lengua pequeñoburguesa, del alambicado hipercultismo al populismo. Este despliegue multiforme engloba

---

[79] Se quiere el antiteatro o la antinovela que en cada instancia textual --fábula, personificación, enunciación, ilación, situación, estilo-- intenta una renovadora ruptura. Valle inaugura el proceso conducente a una transformación radical del sistema literario impuesto y potencia la mayor diversidad instrumental, emplea todo recurso disponible. Pone en libre juego los poderes de la ficción. En su calidad de juego literario establece sus propias bases de composición y de despliegue; sus peculiares estratagemas. Y porque es juego --designa tanto un desvío como un entretenimiento--, combina reglamentación e improvisación, acata un encuadre y posibilita las licencias que Valle constantemente se permite.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tanto el juego como las frases hechas. Ese español coloquial representa para Valle una seña de identidad, una constancia de autenticidad, una garantía de naturalidad a partir de la cual pueda operar toda clase de trastocamientos. Esa lengua connatural, también obra de factor antiliterario, le sirve para renegar del lenguaje impostado, para contrastarlo con su idiolecto, para contravertir la tendencia centrípeta de la literatura. Se arriesga, además, a imponer al género esta otra forma: la inteligencia de los hechos, de los sujetos y de los decires no está en ellos mismos, sino que, lenguaje al fin y al cabo, esos signos nos remiten a otra articulación, a la crítica, donde son una inducción razonada, probatoria. El teatro, como la novela son para Valle-Inclán la vanguardia de una política de la cultura, de una hermenéutica del discurso cultural y de sus prácticas sociales. Por ello nos dice que "todo liberalismo, si tiene una visión de porvenir político del mundo, debe hacerse socialista".[80]

El autor parece precisar que hay dos lógicas culturales en su obras: dos culturas que se denominan *cultura de masas*, cultura oficial dirigida desde el poder para las "masas", y *cultura popular*, cultura producida desde los sectores marginales de la sociedad de clases. Valle-Inclán percibe con visión genial el caos de farsa, avaricia y mendicidad que

---

[80] Javier y Joaquín del Valle-Inclán, op. cit., 362.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

rodea y a la vez repele y aísla o aliena al ser moderno, y expresa su desolación en términos esperpénticos.

Esta fe racionalizante señala una perspectiva satírica que se desdobla en una visión política. Y esto es central. Como Augusto Roa Bastos o José María Arguedas, Valle-Inclán ha visto en la historia de la mentalidad cotidiana la forma política que tiene la cultura. Y lo ha visto en las pautas ideológicas, en las compensaciones psicológicas, en la alienación deshumanizadora, en la violencia y la discriminación contra los otros, en la irracionalidad de las estratificaciones, en el carácter reforzador del poder que tienen los medios de comunicación y, en fin, en la defectibilidad de la vida cotidiana.

De manera que en las obras de Valle-Inclán, en su macrotexto, la escritura es intra-discursiva: un entramado de distintas fuentes de información, referencia, alusión e ilustración. Ella misma no requiere representar un mundo (novela tradicional) ni siquiera desrepresentarlo (novela modernista) sino que se da como actividad inter- e intra-genérica. Apela al lector, cita infinitas fuentes escritas y orales, parodia uno y otro hablar y escribir, glosa, comenta y anota. Esta escritura fragmentaria, no busca autoridad sino todo lo contrario, la erode en su propia construcción de espectáculos intercambiables, hechos por el consenso común de una suerte de lengua franca; y, por eso, disuelta en el juego y la ironía. Por otra parte, el género en el macrotexto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

valleinclanesco más que una función narrativa posee un sentido que ya no requiere de la fábula. Es, por lo tanto, un texto altamente autorreflexivo que apunta constantemente a su irrealidad aunque se dirija indirectamente al mundo referencial. Valle-Inclán ha renunciado a la verosimilitud realista-mimética: crea y se destruye la ficción dejando, en lugar de la ilusión, un "espacio" cerrado, dispuesto siempre a repetirse tan sólo en la re-lectura del discurso. A tal propósito Pierre Bordieu comenta lo siguiente:

> L'"effet de réel" est cette forme tres particuliére de croyance que la fiction littéraire produit a travers une référence déniée au réel désigné qui permet de savoir tout en refusant de savoir ce qu'il en est vraiment. La lecture sociologique rompt le charme. Mettant en suspens la complicité qui unit l'auteur et le lecteur dans le meme rapport de dénégation de la réalité exprimée par le texte, elle révele la vérité que le texte énonce, mais sur un mode tel qu'il ne la dit pas; en outre, elle fait apparaitre *a contrario* la verité du texte lui-meme qui, précisément, se définit dans sa spécificité par le fait qu'il ne dit pas ce qu'il dit comme elle le dit. La forme dans laquelle s'énonce l'objectivation littéraire est sans doute ce qui permet l'émergence du réel le plus profond, le mieux caché (ici la structure du champ du pouvoir et le modele du vieillissement social), parce qu'elle est le voile qui permet a l'auteur et au lecteur de le dissimuler et de se le dissimuler. Le charme de l'oeuvre littéraire tient sans doute pour une grande part a ce qu'elle parle des choses les plus sérieuses, sans demander, a la différence de la science selon Searle, a etre prise completement au sérieux. L'écriture offre a l'auteur lui-meme et a son lecteur la possibilité d'une compréhension déniante, qui n'est pas une compréhension a demi.[81]

---

[81] Les regles de l'art: genese et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992, 61.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Con este propósito se examinan las particularidades del discurso teatral y narrativo. Pero antes convendría comentar sobre un elemento importante que caracteriza esta narración: la predilección por el absurdo, lo paródico-irónico y lo fragmentario que, entre otras instancias, se manifiesta en la inclusión de "happenings" en el discurso narrativo.

El "happening" es testimonio de un problema popular en la contemporaneidad: "la cuestión del *continuum* de arte-vida, realidad-ficción" (Jordá 72). Esta técnica, aplicable al discurso valleinclanesco, se relaciona estrechamente con el problema de la conciencia irónica. La definición que hace Allan Kaprow del happening es "un hecho suspendido en equilibrio entre el no-del-todo-arte y no-del-todo-vida" (Jordá 72). Según Michael Kirby, el "happening" emplea una estructura compartimentada, con unidades teatrales que son a su vez herméticas y autosuficientes, aunque acepta que las implicaciones y alusiones puedan escapar a los confines de una unidad a nivel ideal y emocional. La alternativa en cuanto a su "lectura" es, por lo tanto, la de un significado abstracto (13-20). Por otro lado, acompañando estos elementos teatrales y los "happenings" lingüísticos interviene en la narración lo irónico y lo grotesco que, como se ha señalado, tienen sus conexiones literarias con el esperpento. Las descripciones, reducidas a la caricatura y basadas en lo absurdo, tienen además una fuerte carga de agresión que descansa en la inclusión del tema sexual, relacionado con la religión. La

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

catalogación de *happening* en voz del narrador, por otro lado, distancia al lector de lo narrado ya que apunta a la condición teatral o espectacular de la secuencia narrativa, a su carácter de representación, cuando alude a dichos géneros.

No está hecha la novela para entretener ni siquiera para conocer mejor la realidad (es una máscara, no un rostro desnudo) sino para operar críticamente con los materiales más perecederos de esa realidad, cuya forma propone desde el sentido crítico que parece socialmente extraviado (como el niño emblématico, inocente, que la novela Tirano Banderas [82] sacrifica, de esa insignificante colectivad); sentido crítico que la novela puede y debe restituir como una verdadera y necesaria *mala conciencia*.

Pero los géneros más que su alegato crítico (gracias a la empatía con sus personajes, aquellos que son simples caricaturas) son un énfasis de la crítica; de manera que la vehemencia crítica se trama en el espectáculo festivo. La perspectiva misma de la narración procesa los datos en una doble valencia: ve el malestar con ironía; lo que no hace amable a la sátira sino menos distanciada y más incisiva. De

---

[82] Novela tentativa, abierta, que nace de la puesta en juego de un grupo de personajes en ciertas circunstancias. Colocados en situación, actúan merced a una combinación de estímulos y respuestas que se constituye, encauza y concatena según opciones y direcciones que les son intrínsecas. Los personajes hacen de las suyas, y organizan su propio juego. Valle-Inclán juega su partida narrativa, se aventura con amplio margen de maniobra pero arbitrando sobre la marcha las disposiciones que le corresponden a cada alternativa.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

esa perspectiva se trata: la narración acontece en un espacio privilegiado del lenguaje. Ese espacio es una peculiar intersección entre el narrador y el lector, entre la escritura y la lectura, entre la cultura del libro y la de la calle, entre la música popular y las hablas urbanas. El sujeto definido por su existir social no tiene instrumento más poderoso que el habla contra la tiranía de los códigos. Se podría decir que el esquema racionalista de la escritura como esclarecimiento (esa virtud didáctica de la sátira) no lleva aquí al objetivismo sartreano de que el hombre es sus actos sino al de que el sujeto es su habla.

En el macrotexto valleinclanesco el sujeto se distancia del control social de los códigos y valores inculcados, y ello puede llevar a la supresión de la responsabilidad, a la pérdida del sentido comunitario. El habla es, en todo caso, un documento del imaginario popular, tanto como lo es, en esta novela, la gestualidad, ese lenguaje del cuerpo que desmiente su lugar, comenta su propia actuación, y es todo un sistema connotativo del habla. Así, la novela asume la perspectiva de la oralidad como el espacio mayor de la comunicación. Lo cual implica lo siguiente:

1. La escritura promueve la copresencia del lector en el relato, ese diálogo se da en el tiempo presente del lenguaje y en el habla del espectáculo. La escritura y la lectura informan el espectáculo: escribir es levantar materiales, leer es discurrir entre sus voces. La novela se dice a sí misma

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

frente al lector: el libro es un aparato sonoro que nos sintoniza con la cultura específica y actual de modo que vamos entre sus páginas leyendo pero sobre todo oyendo. Estos actos están marcados por la repetición: vuelven los personajes como vuelve la voz del locutor en la radio, y lo hacen también epítetos, gestos, situaciones. El libro es de este modo una máquina sonora y visual, que enuncia y figura; es una secuencia de iconos parlantes, que se desplazan al modo de una función de marionetas grotescas. En tanto exposición, el macrotexto es también dual: abre un espacio en el estancamiento de una sociedad; pero al mismo tiempo, quizá ella está estancada culturalmente, allí donde los textos requieren, como éste, un doble trabajo para ser parte de la realidad y su transformación, o sea, instrumentos de cultura.
2. La escritura desencadenada un conjunto de referencias, y este diálogo intertextual es alusivo, paródico, glosado. El estilo indirecto libre remite a la cadena hablada, inclusiva y circular. Este mecanismo permite, además, acortar las distancias entre la cultura popular (que es de por si una fuerza niveladora, rebajadora, en el sentido que le confiere Bakhtin en su estudio sobre Rabelais) y el lector (lector ilustrado de novelas herederas de la ilustración), cuyo liberalismo demanda utilidad crítica a la pintura social. De modo que esta referencialidad más que propiamente intertextual es intra-oral: se trata de una cultura citada de modo explícito en el escenario de la comunicación. El primer

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

círculo de la comunicación está propuesto por el diálogo con el lector, que se insinúa en la complicidad voyerística. El segundo círculo dialógico es un juego de citas, que hace del narrador una suerte de payador urbano. En Tirano Banderas este mecanismo se hace central: la referencialidad es ahora la cultura popular, y el diálogo convoca el repertorio de la conquista latinoamericana.

3. La escritura se desdobla en transcripción: las voces que hablan son la enunciación del libro y el enunciado cultural popular. Esas voces reverberan como enunciación y como material cultural. Poseen la individualidad y responden genuinamente a la presencia popular. Pero, a la vez, están modeladas por la ideología y refuerzan los códigos incautadores. La cultura popular, que opera con la oralidad para carnavalizar las formas de la autoridad, y crear así un espacio de habla no controlado por el Estado, demuestra en el macrotexto valleinclanesco todos sus poderes latentes. Los personajes están llenos de identidad cultural pero carecen de identidad social: no llegan a percibir su condición de víctimas ideológicas del sistema, y, más bien, reproducen los mismos mecanismos que disuelven su persona comunitaria.

4. La escritura responde: desde una estética de la respuesta, la escritura se enuncia y se anuncia como la materia de que está hecha la cultura, ese espacio que abre el estancamiento de la existencia social. De ahí la ambición intelectual de este proyecto narrativo: hacer con los materiales más

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

inmediatos, con la oralidad callejera, una propuesta integradora, recuperadora, pues el habla concede la nacionalidad; no solamente en la política se otorga, nos dice esa propuesta, sino que está en la materia de la cultura nacional y popular. Lo oral es el espacio comunitario, la fuente de la identidad. La identidad, por cierto, no es sino el nombre que damos al consenso histórico de lo comunitario, esto es, a la conciencia colectiva de la diferencia en una instancia histórica dada. Al textualizar esa oralidad conflictiva, estas obras representan no la sociedad sino su emancipación posible: señalan la virtualidad política de la cultura. La indisolubilidad del hombre y el literato en Valle-Inclán nos dice lo siguiente a propósito de Tirano Banderas:

> Trabajo en una novela americana de caudillaje y avaricia gachupinesca. No es en diálogo, sino en una prosa expresiva y poco académica. Tiene, como todos mis libros, algo de libro de principiante y, como siempre procuro huir la pedantería. Yo y mis personajes no sabemos que hay enciclopedias. Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas, la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y, en cambio, siendo los oscuros pensamientos motrices consecuencia de las fatalidades de medio, herencia y salud. Sólo el orgullo del hombre le hace suponer que es un animal pensante. En esta Comedia Bárbara (dividida en tres tomos: Cara de Plata, Aguila de blasón y Romance de lobos), estos conceptos que vengo expresando motivan desde la forma hasta el más ligero episodio. He asistido al cambio de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz), y lo que yo vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo. Ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos. Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetes, lo mejor --con

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> todos sus vicios-- eran los hidalgos, lo desaparecido. [83]

En sus piezas es patente su capacidad para plasmar el ideolecto español. Pero no sin la elaboración artística de situarlo como materia y a la vez como referente: el coloquio es autorreferencial, se produce y se observa ocurrir; así, en el teatro el habla es el espectáculo mismo. Valle-Inclán despojó el teatro de su fábula y dejó toda la acción a la voz; inauguró una vertiente nueva al extraer del discurso literario la dimensión oral y otorgarle una autonomía, frescura y validez propias en tanto discurso narrativo inmediato. La oralidad, después de todo, implica tanto una operación lingüística y discursiva como una opción estética y cultural. No hay que olvidar que, al revés de las denuncias de Derrida, lo oral representa no el lenguaje de la autoridad sino el de la marginalidad. La palabra escrita corresponde a la ley, y bajo su poder se establecen los códigos de la racionalidad social dominante. Recordemos que por eso, los cronistas indoamericanos se propusieron la apropiación de la letra como un acto de conquista inversa, y no es casual que el barroco americano sea a la vez una sobreescritura y una contraconquista. Esta apropiación, en muchos casos, es una verdadera oralización, canibalizadora y carnavalizadora, del español.

> The cannibalist and carnivalist metaphors have certain features in common. Both refer to "oral"

---

[83] Joaquín y Javier del Valle-Inclán, op. cit., 257-258.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> rituals of resistance, one literal, the other figurative. Both reject the ideal of what Oswald de Andrade, in common with Bakhtin, called "canonical" beauty: Against canonical beauty, natural beauty, ugly, brute, barbarous, illogical. Both called for the "cordial mastication" and critical recycling of foreign or official culture. Modernist cannibalism argues for the critica "devouring" of the scientific technique and artistic information of the superdeveloped metropolitan countries in order to reelaborate the absorption of metropolitan culture, but in an ironic, "double-voiced" mode. [84]

Esto es, un habla distinta, híbrida, heteróclita, definitoria. Pues, ¿qué supone esta ocurrencia oral del lenguaje? En primer lugar, la presencia del otro: el cuerpo hablante, el testimonio de una presencia que elimina distancias, se remite a lo específico, subraya la noción individual de la experiencia. El testimonio--esa concurrencia del yo al teatro del lenguaje donde la historia encarna como enunciación en un nosotros, en el diálogo--es un género propio, entre la crónica y la novela, levantado en el margen interpuesto de los géneros desplazados de su estatuto jerárquico por el poder disolvente de lo oral. Esa racionalidad contrasta con la digresión, el circunloquio, la expresividad, el derroche, en fin, de la lengua oral, que se da al margen de aquella lógica, en otro modelo del intercambio, a partir de la cultura de la plaza pública y del mercado como feria.

Frente al decir elegante, medido, castizo, aséptico, purista, tradicionalista, oficial y académico de varias instancias históricas del español central y jerárquico, la

---

[84] Robert Stam. Subversive Pleasures. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989: 126.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lengua literaria de Valle-Inclán ensayó sus propias versiones, buscó legitimar sus ideolectos, y validar su ocupación de la escritura. Según Bakhtin:

> The intonation of the same word, Bakhtin argues, differs profoundly between inimical social groups. In the social life of the utterance as a concrete social act, Bakhtin constantly reminds us, each word is subject to rival pronunciations, intonations, and allusions. While the discourse of Power strives to officialize a single language, one dialect, into the Language, in fact language is a tension-filled and contradiction-ridden entity, a locus of heteroglossia that is ever open to historical process. Languages can serve not only to oppress and alienate but also to liberate. The "system" of language so dear to the Saussureans, I have tried to suggest, is subject to centripetal and centrifugal forces; it is always susceptible to subversion. By shifting attention away from the abstract system of langue to the concrete heterogeneity of parole, Bakhtin suggests the dialogical nature of language, its constantly changing relationship to power, and thus points to the possibility of reappropriating its dynamism in the world.[85]

La oralidad del macrotexto valleinclanesco como, por ejemplo, la del Martín Fierro, salvando las distancias históricas, no es menos formal y tradicional, pero supone ya el margen de lo dicho como espacio del otro; así como la inmediatez demostrativa de Sarmiento en el Facundo anuncia una rica interpolación genérica donde se oralizan varios espacios discursivos en uno nuevo; el "otro" no es sólo el "salvaje" sino el otro discurso, este hablar intragenérico que da forma a un sujeto plural, hecho de contradicciones y autoescindido. Otredad simbólica, el discurso mismo es la forma de una

---

[85] Robert Stam, op. cit., 84.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sociedad virtual, y de su política cultural irresuelta, hecha de más jerarquías y sanciones que de funciones y respuestas comunitarias. En ese sentido, la actualidad del discurso de Valle-Inclán subraya los dramas irresueltos de la construcción comunitaria en España como también mediante el discurso de Sarmiento en Argentina.

Otro ejemplo de ello es Martí, quien utiliza su palabra, breve y aguda, como instrumento para cambiar el desorden de una modernidad sin sujeto propio. Hasta Borges trató de captar las otras hablas para fundar su escritura heteróclita con su discurso de la alteridad americana, sólo "que los otros" se le fueron borrando y convirtiendo en "los mismos". Sin embargo, sus mecanismos de incorporación poseen un poder intacto: transfieren, reconvierten el museo de la cultura de la letra en un espacio de equivalencias, parodias y glosas donde la ironía es la forma del diálogo y donde la crítica desmonta la autoridad de lo codificado. Recordemos también a Cortázar quien se quejaba, con razón, de la distancia que hay en nuestra lengua entre lo escrito y lo oral, especialmente en el discurso erótico; distancia que trató de acortar. La sensibilidad de Cortázar, al igual que la de Valle-Inclán, para comunicar una persuación oral a la escritura fue cierto, extraordinaria: sus cuentos están modulados como conversaciones y discurren prolijos entre revelaciones, asombros y silencios, y donde el acto de decir es un instrumento del conocer; el habla cortazariana es la forma de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

una exploración, especialmente en Rayuela, cuya primera pregunta se expande digresiva y circular, melodiosa y afectuosa.

Por último, la oralidad[86] convoca (además del cuerpo y la cultura popular) la duración del espectáculo, esa otra forma dialógica de lo heterogéneo. En efecto, la enunciación es temporal por naturaleza, flujo y discurrir: su duración hace del lenguaje un espectáculo, un escenario donde las palabras y las cosas no intercambian valores de uso sino valores de figuración, de representación mutante. En el espectáculo de lo oral las cosas duran el instante de su figuración o transfiguración: los nombres les confieren la abundancia de su sentido. Las palabras devienen función: teatro, simulacro. Nada gratuito o fortuito hay en ello: el programa valleinclanesco pasa por este teatro oral para marcar las diferencias de la cultura con el revestimiento y proliferación de su renombrar celebratorio.

---

[86] Según D. Ben-Amos, los géneros de la tradición oral son la imitación de preocupaciones mentales, y encuentran un desarrollo secundario en las formas literarias. "Catégories analytiques et genres populaires", Poétique, 19, 1974: 265-93. Por eso una tipología moderna de los géneros no puede prescindir de esas formas literarias folklóricas, que constituyen un sistema distinto al de la literatura escrita.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La oralidad[87] se contrapone a la escritura en sentidos específicos. Históricamente, la marginalidad de la voz confronta a las autoridades de la letra. Según George Yudice:

> The member of an oppressed marginal group cannot escape the repercussions attached by a society to his/her skin, sex, speech, and other marginalizing marks of distinction: a black in a white world, a woman in a patriarchal culture, an unskilled worker in a (post)industrial economy.[88]

Socialmente, lo oral pone en duda la jerarquización entre alta cultura y cultura popular; lingüísticamente, las normas populares se oponen a los valores de pureza y corrección de la norma dominante; la palabra hablada busca legitimarse como

---

[87] La oralidad pone de relieve *géneros* de condición simple como el mito (relato tradicional que cuenta con la actuación memorable de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano), la saga (relatos transmitidos oralmente, *sagen*: decir. La saga sería similar a la *gesta* francesa. Su constitución formal es simple, ajustada a una dicción de carácter formulístico, su gramática textual presenta una gama bastante reducida de esquemas métricos, sintácticos y semánticos). Dentro de estas formas simples, caracterizadas por su transmisión oral hay que mencionar la *leyenda* y la *fábula*. Quizás sea la lengua italiana aquella que posee una variedad léxica más acorde para denominar los diferentes tipos de narración que surgen de la tradición oral como: "fiaba-novella-racconto-romanzo." En español nos referimos a cuento, novela corta, y novela. En relación con el cuento se distinguen dos series claramente delimitadas: la del **cuento folklórico**, surgido de la tradición oral, y al cual Vladimir Propp (1928) sometió a un riguroso análisis, y la del **cuento literario** de carácter más sofisticado, y que puede definirse con Anderson Imbert como aquélla "narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceder real, revela siempre la imaginación de un narrador individual" (1979: 28).

[88] "The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis", in Speech Genres and Other Late Essays. Austin: University of Texas Press, 1986: 103.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

testimonio frente a la validación de los poderes que hace la escritura; y, en última instancia, ideológicamente, las licencias del decir eroden el monolingüismo burgués y su buena conciencia del decoro. Su sentido de contrarrespuesta, de emancipación como en Valle-Inclán, de introspección como en Cortázar, sólo puede cumplirse en el proceso ya adelantado por el Inca Garcilaso, realizado por Sarmiento y explorado por Vallejo. Este proceso de incorporar desde la palabra dicha, testimonio y cuerpo tangible, los modelos, los géneros y los discursos de la tradición, y hacerlo para las formas y respuestas de la nueva cultura, aquella que requiere de la letra para controlar su propio destino, adquiere en Valle-Inclán renovadas preguntas de pertinencia crítica y solidaridad comunitaria.

En sus textos de Valle-Inclán la oralidad es la conciencia colectiva que se representa a sí misma en la escritura. Lo histórico como lo imaginario forman parte de la misma verdad cultural de lo sabido por compartido; la oralidad es la suma de los saberes reales y supuestos. Y así la ficción y la documentación se equivalen porque no hay pérdida en el tejido de la cultura comunitaria, en ese fondo de las mitologías de la identidad. Claro que la oralidad se disuelve como indistinción si es que no se resuelve como inscripción. Incluso la transcripción de una voz tan inmediata como la que propicia el testimonio, se da ya como registro elaborado en la sintaxis del texto, en la puesta en página, en el hecho de que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la cadena sintagmática requiere una composición del espacio en que se articula. La voz, así, no se calla en grafía; sólo que lo oral no es mero origen de la letra sino su temporalidad y textura.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Conclusión

La actitud más frecuente ante la obra de Valle-Inclán es la de estudiar sus textos como si estuvieran aislados los unos de otros. Es decir, se establecen tajantes divisiones entre éstos, sin darle importancia a los rasgos comunes que unen el discurso transgresor y paródico valleinclaniano, y que sin duda hacen de las obras un macrotexto con un hilo conductor bien delineado. Las perspectivas desde las cuales se ha interpretado su escritura son tan heterogéneas, y por eso el esperpento ha llegado a acumular significados tan diversos, que se hace necesario intentar una delimitación dentro del marco de una conceptualización sistemática del discurso literario.

Otra actitud reductora de la crítica, que tiende a deformar el objeto de estudio, consiste en dividir toda la producción de Valle en modernista y esperpéntica; es necesario señalar que el propio autor, consciente de estar practicando un tipo de escritura distinta, y aun opuesta a la habitual, reconoce la heterogeneidad de su obra. En el macrotexto de Valle pueden distinguirse varios tipos de textos que comparten como objeto transgredir las normas y convenciones del proceso textual tradicional. Es en referencia a esa clase de discurso subversivo que debe intentarse una comprensión más certera del corpus valleinclaniano. La crítica ha realizado, en gran medida, la tarea de definir las obras individualmente,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

vincularlas con la tradición y señalar que el método que permite la relación es el esperpento o bien el Modernismo. Se ha postulado que en las obras de Valle-Inclán sólo existe una relación con la dialéctica del 'otro' texto que le sirve de base para su creación. Sin embargo esa es una forma de reescritura; es una búsqueda, que mediante la intertexualidad, anuncia el plano autorreferencial del texto, dialoga con el linaje literario, y se resuelve el imaginario colectivo. La limitación consiste en relacionar únicamente el esperpento con otros textos y no en señalar el tipo específico que construye Valle-Inclán con los mecanismos de la ironía que resulta de la relación textual percibida.

Por eso insistimos en que la función del macrotexto sería desacralizar la tradición retoricista, distorsionando sus formas expresivas, mediante la parodia y la ironía, empleando toda clase de materiales lingüísticos para organizar su discurso.

Finalizado ya nuestro trabajo, resta evaluar el cumplimiento de los objetivos propuestos. Intentamos probar la originalidad de nuestro autor y para ello presentamos el contexto que lo rodeaba. Si bien pusimos énfasis en señalar su carácter de "marginado", no deja de ser un representante de su época y de su circunstancia existencial aunque no comparta el modo ni el mensaje de sus contemporáneos. Su obra no permanece

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ajena a la problemática social y política de su país y, sin duda, como hemos podido apreciar, el contenido latente de su discurso transmite una angustia profunda motivada por la falta de estímulos y reconocimiento del artista en su medio. El "proceso de una creación", subtítulo que puede englobar nuestro trabajo, comprende todos los aspectos de un andar hacia el presente después de haber mirado atrás. En el macrotexto valleinclanesco el cambio del proceso evocativo al introspectivo, que deriva en la metaficción, es uno de sus más originales y valiosos aportes a la literatura. En el presente estudio hemos analizado a través de diversos textos las distintas estrategias intra- e intertextuales, paródicas, satíricas e irónicas, para demostrar que se trata de un proceso textual muy consciente, es decir un modo muy "esperpéntico" de ver la realidad sin estímulos exteriores, ajeno a corrientes o ismos.

Si bien verificamos que en la obra de Valle-Inclán existe un "halo fantástico" y algunos elementos son propios de este género, no lo podemos clasificar dentro del mismo. El surrealismo[1] que campea en sus páginas es muy personal pues si

---

[1]Al ahondar en dicho tema cabe hacer la siguiente pregunta: ¿aquellos antepasados franceses son figuras legítimas en la paternidad surrealista, o son más bien modelos en sus prácticas estéticas? Si son esencialmente modelos cuyas prácticas encuentran correspondencias en otras partes, entonces serán intercambiables por otros modelos parecidos que sirvan el caso español. Pero la cuestión de influencias no es tan importante como lo es el período de incubación y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

bien hay un clima onírico que permea el macrotexto y la yuxtaposición de elementos insólitos, son imágenes que no se dan de forma automática, ni responden al automatismo psíquico formulado por Breton en su "Manifiesto." Surgen de un estímulo que provoca el recuerdo y su imagen. A estas consideraciones agregamos la intervención del humor, capaz de desbaratar el clima onírico, despertándonos abruptamente a la realidad. Por otra parte, el sentimiento del absurdo, tan reiterativo en su obra, nos permitió marcar las diferencias en su discurso, llegando a la conclusión de que lo extraño en Valle-Inclán, si bien es producto de la angustia existencial, origina el humor distensionante del sentimiento.

---

de diferenciación. Aquí es donde el modo emergente desarrolla su propia identidad respondiendo a los estímulos existentes en el ambiente; es una matriz compleja de nutrimentos: psicológicos, socioeconómicos, históricos, compuestos de elementos intelectuales y estilísticos. El ejemplo de Antonio Machado es útil porque su obra tiene un fuerte impacto sobre el ambiente literario. Machado no puede ser calificado de surrealista, de la misma manera que los franceses no llaman surrealista a Rimbaud. Pero el ejemplo de Machado, al igual que el de Rimbaud, sirve para explicar las profundas corrientes conectivas que subyacen a la vanguardia española. En Machado encontramos el sentimentalismo becqueriano, lo cual no cabe dentro de la sensibilidad surrealista. También hallamos el realismo social, otro nutrimiento repudiado. Finalmente, están los elementos grotescos, que son aceptados por Machado y también por los surrealistas: laberintos, identidades deformadas, ambigüedades psicológicas, e incluso automutilación poética. Los modelos presurrealistas persisten en el contexto español, y producen efectos comparables a los ocurridos en el campo francés. Las estructuras homólogas de los dos ambientes nacionales, a pesar de sus diferencias, aseguran un parentesco si no una geminación estética.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Otro aspecto considerado en este proceso de creación es la estética del "esperpento" estableciendo un diálogo entre la recreación y las estrategias textuales utilizadas para su creación, señalando las motivaciones y resultados. El concepto de universo disociado parte de la particular cosmovisión que posee Valle-Inclán del mundo como algo caótico, desintegrado e incoherente, que coincide con las imágenes que proyecta su discurso y con la aprehensión y transmisión de esa realidad. La búsqueda del misterio y el intento frustrado, la mayor parte de las veces, por resolverlo es la motivación de su escritura. Este misterio anima el mundo de los objetos, que cobran vida y se llenan de recuerdos. Los personajes valleinclanescos trastocan sus funciones, se tornan elementos "cosificados" y forman un universo transgresor de las normas. Del mismo modo, el cuerpo y sus partes cobran autonomía llegando a una completa disociación del yo ejemplificado en la creación del espejo cóncavo, que muestra el otro, un doble distorsionado.

Mencionamos el motor generador y abarcador de su macrotexto, es decir, el cambio del proceso evocativo al introspectivo, como uno de los aportes más valiosos y originales. Este proceso creador que incluye ambos, lejos de quitarle originalidad, como han dicho varios críticos, jerarquiza y distingue la obra de Valle-Inclán. A partir de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ello, Valle se enfrenta al conocimiento partiendo de lo incognoscible, sin sujeción a ideas apriorísticas. Este hecho coincide con su concepto de creación libre y original: el esperpento. A través de determinados ejemplos, hemos estudiado la idea del doble proceso: el evocador y el creador, éste último da por resultado la reflexión sobre la escritura en un particular metalenguaje. Como apoyo y ejemplo de ese proceso nos hemos referido a su inconfundible estilo, vehículo de insólitas asociaciones y metáforas.

La de Valle es una obra que debe ser leída, reconocida y valorada por su fecundidad creativa, que ilumina y renueva profundamente la literatura del siglo XX. La amplitud de sus horizontes es innegable, en términos de su deuda con las literaturas extranjeras: la irlandesa, italiana, portuguesa, hispanoamericana, entre otras. Debemos situar a Valle-Inclán en un contexto más amplio y no circunscribirlo al ámbito hispánico, como partícipe peninsular del modernismo hipanoamericano, puesto que es uno de los escritores que logró profundas transformaciones filosóficas, políticas, estéticas y sociales en su época al descubrir y crear nuevas formas literarias para expresarlas. Por ello sustenta sello propio, excéntrico y trascendente, dando por resultado que sobre el macrotexto valleinclaniano se enciendan luces que eliminen la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cerrazón y el ensimismamiento al analizar sus obras por etapas separadas.

Ante un deseo de releer la obra de Valle-Inclán como macrotexto nos hemos apoyado en sus concepciones de subversión, ruptura, ironía, autoconsciencia y parodia, entre otros planteamientos. Mediante el estudio de las estrategias del discurso valleinclaniano, se ha destacado la perspectiva ideológica de los textos ilustrando la subestructura del momento literario, su poética. Se ha tratado de utilizar la parodia y la ironía como parámetros para estudiar la novela y el teatro de Valle-Inclán, y de analizar el discurso paródico y subversivo en el terreno de la trayectoria que hacen de sus obras, en distintas épocas y en distintos géneros, un macrotexto. Las obras han sido seleccionadas por distinguirse en la historia literaria hispánica y por ser representativas de un estilo consagrado: el esperpéntico.

Hemos tratado de intuir el carácter de contratexto del macrotexto valleinclaniano y contrastarlo con los de otros autores para analizarlos mejor. En resumen, de acuerdo a las observaciones de la crítica interpretativa y de la investigación histórico-literaria, el texto de Valle-Inclán se entiende en interrelación con otro, con el cual mantiene una vinculación inarmónica lograda mediante la ironía y el prosaísmo. Pienso que esta descripción es válida en términos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

generales, pero insuficiente, por dos motivos: 1) porque no explica todos los rasgos del macrotexto (por ejemplo, su relación posible con discursos no literarios), y 2) porque estas observaciones no están sustentadas en una teoría explícita del texto literario que permita reconstruir y explicar todos los procesos del macrotexto, sus leyes de estructuración y su sistema de relaciones.

De acuerdo a lo anteriormente señalado, ha sido necesario reconsiderar estos elementos, precisando y ampliando su alcance, dentro de los límites de una posición teórico-metodológica más adecuada, capaz de describir la estructura del macrotexto. Esta posición parece ser la que concibe la literatura como un proceso de intertextualidad, centrada en la noción de texto como transformación, lectura, reescritura o diálogo con otros textos.

Desde esta perspectiva, podemos definir la obra de Valle como un macrotexto que surge en oposición a otros textos, canónicos o prestigiosos y no sólo literarios. Su integración a la historia textual de aquella sociedad es polémica, puesto que para elaborar su discurso no acepta los posibles establecidos, que privilegia los posibles excluidos. Este rasgo ubica el macrotexto dentro de los tipos de textos transgresores de la verosimilitud instaurada por la tradición literaria o intelectual; su singularidad reside en que los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

posibles excluidos del texto canónico que conforman su estructura adoptan la forma de una caricatura, de una ridiculización del otro texto, en otras palabras de un pastiche o parodia, como forma de liberación "impura"; por lo tanto, depende completamente del otro texto. Paradójicamente, esta dependencia le permite al macrotexto desprestigiar al otro texto y con ello la imagen de la realidad incluida en el por medio de los posibles que lo configuran. Valle está consciente del carácter intertextual de su escritura anticanónica y por ello no hay plagio en su obra como han querido afirmar algunos críticos como Zamora-Vicente, Cardona, Lima, Piñeiro, Schiavo y sobre todo Casares.

Gerard Genette es uno de los narratólogos que se han cuestionado el tema de la "hipertextualidad", o sea, el utilizar una obra o un texto no como cita sino como materia prima. En Palimpsestes (1982) hace una breve exposición de dicho fenómeno. Para Genette, como para Valle-Inclán, todo estado redaccional funciona como un hipertexto en relación al precedente y como un hipotexto en relación al siguiente. Efectivamente, esto es así desde el momento en que cada una de las obras escritas evoca, o puede evocar, otra anterior. Pero también es cierto -y así lo reconoce el crítico francés- que tal dependencia haría imposible el estudio de la literatura

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

universal, por lo que es preferible hablar simplemente de fenómenos de intertextualidad y de parodia.

Es así como Valle-Inclán logra comunicar su actitud crítica ante lo español elevándola al plano de arte puro, y transfiere al lector o al espectador, a un estado de goce estético que además significa una respuesta crítica y artística ante los hechos dramatizados o novelados.

Si el sentimiento de lo absurdo necesita la coexistencia del hombre pensante y de un mundo incomprensible, el esperpento de Valle-Inclán nace de una realidad dura, dolorosa, amarga, al mismo tiempo que de una retórica de eufemismos y grandezas, circunstancias que se conjugaban en la España de nuestro autor. Pero don Ramón no aplica la deformación grotesca a los desvalidos o explotados; ellos no son víctimas de su estética deformante. El espejo cóncavo no alcanza a la dolorosa caravana que desfila por sus páginas con su carga de adulterio, codicia y miseria; estos personajes no son ridículos sino patéticos. El monstruo, por ejemplo, en Divinas palabras (1920), llevado de feria en feria como fuente de provecho, explotado por sus propios, es también objeto de cariño a la manera de los pobres. Todo lo horroroso de aquella pieza, que Valle-Inclán subtituló "tragicomedia aldeana", es producto de la pobreza, de la desmoralización que ésta provoca. Así, nace el esperpento de la tontería que conforma

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

una ideología vacua, retórica y eufemística; de la invectiva y la ironía. La invectiva requiere cierta elegancia de forma para contrarrestar la zafiedad del contenido, y cierto dominio de la alusión culta para hacer frente al insulto directo. La invectiva, sin duda, es un arma eficaz pero muy peligrosa incluso para el parodista, colocado en una situación vulnerable, en parte porque tiene que enfrentarse con el orgullo y la opinión vulgar; como, por ejemplo, cuando Valle-Inclán intenta derribar el mito de un escritor como Echegaray mediante la degradación de su obra. La invectiva produce, generalmente, una actitud de resentimiento, a veces muy perjudicial para el autor que la emplea. Ello explica que este procedimiento sea usado muy raramente y sólo para producir un efecto tajante. El recurso del parodista, que contribuye a evitar el rechazo, es la ironía. La ironía que significa literalmente disimulación, es el uso sistemático del doble sentido. Presupone también un doble auditorio, uno que se deja engañar por el significado superficial de las palabras, es decir, su comicidad aparente, y otro que capta el significado oculto y que se ríe con el engañador a costa del engañado. Es el contrato del género. Valle-Inclán, como parodista, utiliza la ironía par hacer que el espectador, o lector, se sienta incómodo, para sacarle de su complacencia, para ponerle ante los ojos todo lo ridiculizable de la obra original, o del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estilo del autor, o del movimiento lilerario que remeda, y convertirlo en un aliado, contrario también a lo que él parodia. Para ello Valle-Inclán se vale de todos los medios a su alcance: culturales, verbales y combinados no de forma ordenada ni armoniosa.

Como hemos podido apreciar, el carácter distintivo de la parodia, que no es otra cosa que el remedo burlesco de una obra seria, cómica o dramática es la transformación. No se debe considerar como objeto y fin único de la parodia el promover y excitar la hilaridad del público, rebajando hasta lo grotesco a personajes y situaciones del original. Su fin tiene que ser má elevado: la parodia debe tratar de representar ante el espectador los conflictos, las oposiciones, las luchas de escasa significación que en la obra se presentan, debidas a ciertas extravagancias en el carácter de los personajes, a la influencia de los vicios o ridiculeces sociales, o a ciertos sucesos o lances cómicos que en ella se producen o pueden producirse. Esa actitud es la que encontramos en Valle-Inclán pues para él ser parodista más que un oficio es una actitud ante la vida. Algunos escritores que cultivan este género metatextual no tienen altos ideales y su objeto único es producir la hilaridad en el público. Efectivamente, en la mayoría de los casos, la única condición que garantice la relación parodia-obra parodiada (hipertexto-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

hipotexto, según la terminología genettiana) y que ésta sea perceptible para el receptor. La forma de la parodia es, por tanto, caricaturesca, pues a menudo obtiene su efecto acentuando el fondo, la expresión y el contenido de la obra parodiada; pero su espíritu es irónico porque tiende, a través de la caricatura, a una crítica del gusto y de las costumbres, pudiendo ser uno de sus objetivos la canalización de los mismos, al poner en paradójica evidencia ciertos convencionalismos y reducirlos al absurdo. Ello conduce, indirectamente, a una visión irrespetuosa y perjudicial de los asuntos y géneros; a una destrucción de los supuestos en que se basa la obra, o, por lo menos a restarles vitalidad. Quizás el mérito de la parodia valleinclanesca, a diferencia de otras, es hacer sentir una relación que, por su naturaleza y novedad, nos causa una gran sorpresa.

La intención de Valle es sólo aplicar una estructura metafórica de ciertas obras o discursos. Es decir, al organizar Valle-Inclán el material de varias de sus obras siguiendo el modelo estructurador de otros textos las convierte automáticamente en su parodia. Esa poética analiza el contexto económico, social y político del país y hace que los sucesos de los textos se conviertan en el espejo de la vida nacional (llegando a conclusiones trágicas) y, esa es la base del proceso de transformación paródica y de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

esperpentización. Tanto Joyce como Valle quisieron mostrar en sus obras una admiración por la literatura clásica y, simultáneamente, una ruptura con ella, introduciendo una innovación: elaborar la parodia en la literatura al analizar con ironía el significado universal de una vida muy particular. Ambos poseen los rasgos de un pensamiento utópico: insatisfacción; crítica de su tiempo; originalidad intelectual y fantasía constructiva; confianza; genio; dualismo; actitud subversiva; dialogicidad; idealismo; pesimismo existencial y optimismo volitivo; dignidad humana y libertad; racionalidad e irracionalidad.

En toda utopía[2] se esconde necesariamente algo de juego que contiene un lado metafísico y se refiere al concepto *mundo*. La utopía es un juego en la medida en que crea mundos aparentemente completos y cerrados en sí mismos. La utopía es en potencia revolucionaria y su fuerza reside principalmente en su potencia intelectual, en el poder de sus nuevas ideas.

---

[2]Una bibliografía sobre el fenómeno y los problemas de lo utópico, jamás podrá ser completa, pues el concepto de utopía no designa un campo objetivo delimitado, por la amplitud que el tema abarca. Por esta razón se han elegido estudios que sólo parecen estar en una relación muy mediata con la utopía, o bien, que no desarrollan su tema explícitamente bajo el aspecto de lo utópico: Robert J. Adams, "Designs by More and Erasmus for a New Social Order," Studies in Philology 42 (1945); Harold Child, "Some English Utopias. Essays by Diverse Hands," New Series 12 (1933); Edward L. Surtz, "The Defense of Pleasure in More's Utopia," Studies in Philology 46 (1949). Arthur Morgan, Nowhere was somewhere. How History makes Utopias and how Utopias make History (Chapel-Hill, 1946).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La comprensión intelectual de "lo otro" ha de preceder a un cambio social real pues toda colectividad humana está amenazada de dos males: desahogo económico o grandeza política pagando por ello el precio de la miseria de las masas. La utopía reta al ser humano a encontrar una solución ideal para establecer el mejor orden social, garantizado por relaciones desalienadas entre las personas, basadas en la tolerancia, la cooperación, la igualdad y la justicia. Podríamos decir que Valle-Inclán se nos presenta como el prototipo del espíritu revolucionario y radical. Destroza la vanidad burguesa y conscientiza al individuo de que el viejo régimen no es sólo insostenible, sino también insoportable. Es un crítico agudo y sagaz que expone a la luz las deficiencias del hombre y la sociedad en que vive para empujarle así a una toma de conciencia y a una responsabilidad inexorable. Y aún va más allá, señala el camino para un nuevo comienzo, para nuevas formas de pensamiento. Valle-Inclán, el eterno interrogador, contestó con un implacable "no" a las exigencias de la praxis política. Es el que intercede y despierta la conciencia de la sociedad ante el caos, y ante todo lo falso y despreciable del orden social.

Con fuerza Don Ramón convence al ser humano de que está capacitado y preparado para mejorar creativa e inteligentemente la sociedad. El suyo es el utopismo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

espiritual de toda esperanza en el progreso social. La utopía ha sido siempre poderoso empuje del progreso, especialmente del progreso social, en virtud de su aguda crítica social, de su planificación constructiva, de sus continuos ataques a todos los síntomas de decadencia social; es la encarnación de la fuerza para aceptar lo que es inalterable, el valor y la lucidez para cambiarlo, y un instrumento de transformación social.

El genio valleinclanesco, y el de los utopistas, lógico, teórico, objetivo y sistemático es diametralmente opuesto al "yo" de los existencialistas. No se detiene delante de lo trágico ni de lo absurdo. Por ello la utopía está muy cerca del arte, de la fantasía y del juego, discurre paralela a la realidad para destacar, de forma caprichosa, el plagio de la realidad. Partiendo de esta definición emerge la parodia, pues actúa como revestimiento simbólico y libre de todas las particularidades del objeto. La actividad de la utopía es, precisamente, una actividad demiúrgica, pues se dirige a un mundo y precisamente por esta razón, es un juego. El utopista actúa como si realmente pudiera crear otro espacio, con sus instituciones, sus artes, su técnica y su religión. Naturalmente, ello no puede hacerlo más que en el campo lúdico.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Decimos que Valle-Inclán es utopista pues desarrolla, con el vigor del pensamiento libre y sin trabas, su experimento mental hasta sus últimas consecuencias y hasta las conclusiones más extremas. Penetra el límite de lo irreal y lo imposible, sobrepasándolos incluso, para dar un último paso de lo sublime a lo grotesco y se expone a la burla del mundo. Valle comprende que todo es fragmentario y relativo, que sólo disponemos de nuestra razón para avanzar entre la maraña de intereses encontrados que es la vida, y, nos demuestra que la ironía es una modalidad fundamental que le autoriza a contemplar y analizar el mundo sin relegarse a condiciones o compromisos, para así descubrir la ilusión que existe acerca del orden universal.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Bibliografía

Obras de Valle-Inclán consultadas

Valle-Inclán. Luces de Bohemia. Ed. de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

-----. Sonata de primavera. Sonata de estío. Sonata de otoño. Sonata de invierno: Memorias del Marqués de Bradomín. Estudio preliminar de Allen W. Phillips. México: Porrúa, 1981.

-----. Martes de carnaval. Ed. de Ricardo Senabre. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

-----. La media noche. Visión estelar de un momento de guerra. 5ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

-----. Tirano Banderas. Ed. de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.

Valle-Inclán, Joaquín y Javier. Entrevistas,conferencias y cartas. Valencia: Pre-Textos, 1996.

-----. Bibliografía de Don Ramón María del Valle-Inclán. Valencia: Pre-Textos, 1996.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Estudios sobre el autor y sus obras

Alonso, Antonio. "Sobre la estructura de Tirano Banderas." Cuadernos Hispanoamericanos 438 (1986): 45-53.

Altamirano, C., Sarlo, B. Literatura/sociedad. Buenos Aires: Hachette, 1983.

Arranz Nicolás, Clara. "Historia e infrahistoria en La hija del capitán." Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica. 9 (1988): 63-77.

-----. "Historia e infrahistoria en La hija del capitán." Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica. 9 (1988): 63-77.

-----. "Las galas del difunto: historia y simbolo de la decadencia." Nueva-Estafeta 41 (1982): 75-80.

Aszyk-Krol, Ursula. "Los esperpentos de Martes de carnaval ante la tradición del teatro de las raíces carnavalescas." Acotaciones 1 (1990): 67-102.

Avalle-Arce, Juan Bautista. "La esperpentización de don Juan Tenorio." Hispanófila 3 (1959): 29-39.

Aznar-Soler, Manuel. Guía de lectura de "Martes de carnaval". Barcelona: Anthropos, 1992.

-----. "El miedo al esperpento feroz (Valle-Inclán, la censura y la sociedad española del siglo XX)" Ojáncano 3 (1990): 3-20.

Barry, David. "Un personaje de Valle-Inclán: ¿Quién es el Barón de Benicarlés?." Insula 266 (1969): 1-12.

Belic, Oldrich. La estructura narrativa de Tirano Banderas. Madrid: Nacional, 1968.

Berenguer, Angel. "El teatro de Valle-Inclán y la transición política española." Homenaje del Ateneo de Madrid. Madrid: Ateneo de Madrid, 1991.

Bermejo, Marcos. Valle-Inclán: introducción a su obra. Salamanca: Anaya, 1971.

Brooks, J."Valle-Inclán and the Esperpento." Bulletin of Hispanic Studies 33.3 (1956): 152-164.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Buero Vallejo, Antonio. "De rodillas, en pie, en el aire." Tres maestros ante el público (Valle-Inclán, Velázquez, Lorca) Madrid: Alianza, 1973. 31-54.

Cabañas-Vacas, Pilar. "Teoría de los géneros dramáticos en Ramón del Valle-Inclán." Insula 46.531 (1991): 16-17.

-----. Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán. Sada: Edicios do Castro, 1995.

Campanella, Hebe Noemí. Valle-Inclán: materia y forma del esperpento. Buenos Aires: Epsilón, 1980.

Cardona, Rodolfo, Zahareas, Anthony. "The Historical Function of the Grotesque: Valle-Inclán's Art of Spectacle." Journal of Hispanic and Lusophone Discourse Analysis 2.1 (1987): 85-104.

-----. Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán. Madrid: Castalia, 1970.

-----. Literatura en la revolución y revolución en la literatura. México, Siglo Veintiuno, 1977.

Delgado, Luisa-Elena. "Palabras contra palabra: El lenguaje de la historia en Tirano Banderas." Suma valleinclaniana. Ed. John Gabriele. Barcelona: Anthropos, 1992. 535-49.

Díaz, Epicteto. "Bradomín y el mundo esperpéntico." Boletín del Departamento de Literatura Española 16 (1991): 61-70.

Díaz-Migoyo, Gonzalo. "La transparente mentira de la literatura: el ejemplo de Tirano Banderas." Quimera 12 (1981): 36-38

-----. Guía de Tirano Banderas. Madrid: Fundamentos, 1985.

-----."Tirano Banderas o la simultaneidad textual" Revista Hispánica Moderna 41.1 (1988): 61-68.

-----. La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción. Madrid: Visor, 1990.

-----. Valle-Inclán y la segunda República. Valencia: Pre-Textos, 1986.

Dougherty, Dru. Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias. Madrid: Fundamentos, 1978.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Durán, Manuel. "Valle-Inclán, la política española en 1917 y la superación del modernismo." La Torre 2.5 (1988): 205-210.

Edwards, Gwynne. "Valle-Inclán and the New Art of the Theatre." Neophilologus 68.1 (1984): 48-62.

Fernández, Angel Raimundo. "La literatura, signo teatral: El problema significativo de las acotaciones dramáticas: Valle-Inclán y Luces de Bohemia." La literatura como signo. Ed. José Romera- Castillo. Madrid: Playor, 1981. 246-268.

Floeck, Wilfried. "De la parodia literaria a la formación de un nuevo genero: Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán." Suma valleinclaniana. Ed. John Gabriele. Barcelona: Anthropos, 1992. 295-312.

Flynn, Gerard. The Aesthetic Code of Don Ramón del Valle-Inclán. Huntington: University Editions, 1987.

Gabriele, John P. Ed. Suma valleinclaniana. Barcelona: Anthropos, 1992.

Galán, Eduardo. "Tirano Banderas o la feria de los dictadores." Primer-acto 246 (1992): 244-46.

Garcia de la Torre, José. "La evolución lingüística de Valle-Inclán: constantes e innovaciones." Cuadernos Hispanoamericanos 438 (1986): 19-29.

Genoud de Fourcade, Mariana. "El fragmentarismo descriptivo en Tirano Banderas." Revista de Literaturas Modernas XIX (1986): 167-179.

González López, Emilio. El arte dramático de Valle-Inclán. Del decadentismo al expresionismo. New York: Las Américas 1967.

González Millán, Juan. "Notas para una lectura marginal de En torno al casticismo y Luces de bohemia." Lexis XIII (1989): 117-133.

González, Pedro. "Los cuernos de don Friolera." La Torre 2.8 (1954): 35-57.

------. "La prolepsis disonante de Tirano Banderas." Hispanic Review 61.4 (1993): 501-18.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Gónzalez del Valle, Luis. El canon. Madrid: Huerga y Fierro, 1993.

Greenfield, Summer. Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático. Madrid: Fundamentos, 1972.

-----. "Los cuatro esperpentos: Unidad y divergencias." La Chispa '85': Selected Proceedings. Ed. Gilbert Paolini. New Orleans: Tulane Univ., 1985: 145-152.

-----. "Bradomín and the Ironies of Evil: A Reconsideration of Sonata de otoño." Studies in the Twentieth Century Literature 2 (1972): 23-32.

Guistad, Daniel. "Parody in Valle-Inclán's Sonata de otoño." Revista Hispánica Moderna 36 (1970): 21-31.

Iglesias Feijoo, Luis. "Valle-Inclán, entre teatro y novela." Diálogos Hispánicos de Amsterdam 7 (1988): 67-79.

Ilie, Paul. "The Grotesque in Valle-Inclán: A Monograph." Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works. Eds. Anthony Zahareas, Rodolfo Cardona y Summer Greenfield. New York: Las Américas, 1968. 495-513.

Jerez Farrán, Carlos. El expresionismo de Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica. La Coruña: Ed. do Castro, 1989.

Lavaud, Jean-Marie. "Une cle pour la lecture de La hija del capitan: L'Affaire du Capitaine Sanchez." Cahiers d'Etudes Romanes 15 (1989): 73-79.

Lavaud-Fage, Elaine. "Las sonatas": Un ejemplo de deconstrucción." Suma valleinclaniana. Ed. John Gabriele. Barcelona: Anthropos, 1992. 581-97.

Liano, Dante. "Valle-Inclán: Los sitios de la imaginación: El espacio en Tirano Banderas." Studi dell'Istituto Lingüístico 6 (1983): 155-184.

Lima, Robert. The Theatre of his Life and Works. Missouri: Univ. of Missouri Press, 1988.

Lima, Robert. "Farsa, Esperpento and Death: Valle-Inclán's Terminal Grimaces." Revista de Estudios Hispanicos 17.1 (1983): 3-20.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Loureiro, Angel. "La estética y la mirada de la muerte: Sonata de otoño." Revista Hispanica Moderna 46.1 (1993): 34-50.

Lyon, John. The Theatre of Valle-Inclán. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

-----. "La metamorfosis del 'esperpento'." Revista de Occidente 59 (abril-junio 1986): 15-16.

-----. "La media noche: Valle-Inclán at the Crossroads" Bulletin of Hispanic Studies 52.2 (1987): 135-142.

-----. Lights of Bohemia. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Madrid, Francisco. La vida altiva de Valle-Inclán. Buenos Aires: Hachette, 1943.

Maier, Carol S. "Literary Re-creation, the Creation of Readership, and Valle-Inclán's La lámpara maravillosa." Hispania LXXI 2 (mayo 1988): 217-227.

-----, Carol and Salper, Roberta. Ramón María del Valle-Inclán: Questions of Gender. London: Bucknell University Press, 1994.

Meregalli, Franco. "Valle-Inclán en Italia". Homenaje a don Ramón del Valle-Inclán. Roma, 8 Novembre 1986. Atti. Università di Perugia, 1986.

Ogden, Benjamin. "Transformación grotesca de un mito: La mitificación y desmitificación del donjuanismo en el teatro de Valle-Inclán." De lo particular a lo universal: El teatro español del siglo XX y su contexto. Ed. John Gabriele. Frankfurt: Vervuert; Iberoamerica, 1994. 41-55.

Osuna, Rafael. "Corporalidad y cinematografía en Luces de Bohemia." Explicación de Textos Literarios 14.2 (1985-1986): 47-61.

Pérez-Carreño, Francisca. "Literatura e ideología en Los cuernos de don Friolera." Cuadernos Hispanoamericanos 438 (1986): 75-81.

Prat, José. "Historia y fantasía en Valle-Inclán". Homenaje del Ateneo de Madrid. Madrid: Ateneo de Madrid, 1991: 101-103.

Predmore, Michael. "The Dominant Mode of the Sonatas of Valle-Inclán: Aestheticism, Ambiguity or Satire?."

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Journal of Hispanic and Lusophone Discourse Analysis 2.1 (1987): 63-83.

Risco, Antonio. "El elemento fantástico en la obra de Valle-Inclán." Dialogos Hispanicos de Amsterdam 7 (1988): 49-63.

-----. La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El ruedo ibérico. Madrid: Gredos, 1966.

Rodríguez Fer, Claudio. "Valle-Inclán en Antonio Machado." Insula 506-507 (febrero-marzo 1989): 66-68.

Rodríguez Puertolas, Julio. "Valle-Inclán y Antonio Machado: superación del 98." Homenaje del Ateneo de Madrid. Madrid: Ateneo de Madrid, 1991: 115-138.

Rubia-Barcia, José. "El esperpento: Su signo universal." Suma valleinclaniana. Ed. John Gabriele. Barcelona: Anthropos, 1992: 127-50.

Ruiz Fernandez, Ciriaco. El léxico del teatro de Valle-Inclán. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1981.

Salper, Roberta. Valle-Inclán y su mundo: ideología y forma narrativa. Amsterdam: Rodopi, 1988.

Senabre, Ricardo. "Valle-Inclán et le 'género chico' parodie et satire dans Las galas del difunto." Critique Sociale et Convention Theatrales (1989): 207-223.

-----. "Valle-Inclán y el teatro." ABC 20 (1990): 30-52.

Serrano Alonso, Javier. Edición, introducción y notas a Ramón del Valle-Inclán: Sonata de estío. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.

Serrano-Alonso, Javier y Bolufer, Amparo. Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán. Santiago de Compostela: Imprenta Universitaria, 1995.

-----. Artículos completos y otras páginas olvidadas. Madrid: Istmo, 1987.

Servodidio, Mirella. "Speculations on Intertextualities: Baroja and Valle-Inclán." Hispania 66 (1983): 11-16.

Subercaseaux, Bernardo. "Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana: la novela del dictador, 1926-1976." Cuadernos Hispanoamericanos 359 (1980): 323-40.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Torner, Enrique. Geografía esperpéntica. El espacio literario en los esperpentos de Valle-Inclán. Minnesota: Minnesota University Press, 1996.

-----. "Valle-Inclán's Luces de Bohemia as a Parody of Dante's Inferno." Hispanofila 109 (1993): 33-47.

Tucker, Peggy Lynne. Time and History in Valle-Inclán's Historical Novels and Tirano Banderas. Valencia: Albatros Hispanófila, 1980.

Tuñón de Lara, M. Medio siglo de cultura española. Madrid: Tecnos, 1977.

Valis, Noël. "Valle-Inclán's Sonata de otoño: Refractions of a French Anarchist." Comparative Literature Studies 22 (1985): 218-30.

Varela-Jácome, Benito. Renovación de la novela en el siglo XX. Barcelona: Destino, 1967.

-----. "El mundo narrativo de Tirano Banderas." Revista de Occidente 59 (1986): 67-68.

-----. "El mundo narrativo de Tirano Banderas." Revista de Occidente 59 (1986): 67-78.

Velasco, Juan. "Lo fantástico y la historia: la polémica entre La sombra del caudillo y Tirano Banderas." Mester XIX, 2 (1990): 71-81.

Vila, Xavier. Valle-Inclán and the Theatre. London: Bucknell University Press, 1994.

Villanueva, Dario. "Valle-Inclán e James Joyce." Grial 29.112 (1991): 505-22.

Weiss, Rosemary Shevlin. Valle-Inclán in 1920: Disruption, Deshumanization, Demystification. Michigan, University, 1987. (Tesis)

Zahareas, Anthony. "El esperpento como proyecto estético." Insula 46.531 (1991): 31-32.

Zamora Vicente, Alonso. Edición, introducción y notas a Ramón del Valle-Inclán: Luces de bohemia. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

-----. Edición, introducción y notas a Ramón del Valle-Inclán: Tirano Banderas. Barcelona: Círculo de Lectores, 1990.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-----. Edición, introducción y notas a Ramón del Valle-Inclán: Luces de bohemia. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.

-----. Edición, introducción y notas a Ramón del Valle-Inclán: Sonata de primavera. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.

-----. La realidad esperpéntica. Aproximaciones a Luces de Bohemia. Madrid: Gredos, 1969.

Zavala, Iris. "Práctica semiótica en Valle-Inclán." Suma valleinclaniana. Ed. John Gabriele. Barcelona: Anthropos, 1992. 481-95.

-----. "La poética de Valle-Inclán: la entonación como práctica textual." Ed. Juan Antonio Hormigon, Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.

-----. La musa funambulesca. Poética de la carnavalización en Valle-Inclán. Madrid: Orígenes, 1990.

-----. "Transgresiones e infracciones literarias y procesos intertextuales en Valle-Inclán," en Clara Luisa Barbeito, (ed.): Valle-Inclán: Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte). Barcelona: Publicaciones Universitarias, 1988: 155-167.

-----. "Nos vemos de Valle-Inclán: Poema/Programa." Hispanística (1987): 217-228.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Teoría, historia y crítica literaria: Teoría teatral y cuestiones afines.

Abad, F. "Los géneros literarios y otros estudios de filología." UNED 1982, 91-117.

Abastado, Claude. "Situation de la parodie." Cahiers du XX Siécle 6 (1976): 5-37.

Albert, G. "Understanding Irony: Three Essays on Friedrich Schlegel." Modern Language Notes 108 (1993): 825-848.

Aldaraca, Bridget. Texto y sociedad: problemas de historia literaria. Amsterdam: Rodopi, 1990.

Allemann, Beda. "L'ironie en tant que principe littéraire." Poetique 36 (1978): 385-398.

Almasi, G. Amica ironia. Milano: Garzanti, 1984.

Alter, J. Sociosemiotic Theory of Theatre. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

Anderson Imbert,E. Teoría y técnica del cuento. Buenos Aires: Marymar, 1979.

Angenot, Marc. "The Classical Structure of the Novel: Remarks on Georg Lukács, Lucien Goldmann and René Girard." Genre 3 (1970): 17-45.

Angenot, Marc, Régine, R. "L'inscription du discours social dans le texte littéraire." Sociocriticism 1 (1985): 53-82.

Arróniz, O. La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española. Madrid: Gredos, 1971.

Bacon, Wallace y Breen, Robert. Literature as Experience. New York: McGraw Hill, 1959.

Ballbé, Manuel. Orden público y militarismo en la España constitucional (1812-1983). Madrid: Alianza Universidad, 1985.

Bakhtin, Mikhail M. "El problema del contenido, del material y de la forma en la creación artística verbal" en Problemas literarios y estéticos. Trad. Alfredo Caballero. La Habana: Ed. Arte y Literatura (1986): 11-82.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-----. Estética de la creación verbal. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo XXI, 1982.

-----. The Dialogic Imagination. Four Essays. Ed. M Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

-----. Problems of Dostoevsky's Poetics. Ed. Caryl Emerson. Minnesota: University Press, 1984.

-----. Rabelais and his World. Trad. Hélene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Ballart, Pere. Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

Banfiel, A."Reflective and Non-Reflective Consciousness in the Language of Fiction." Poetics Today 2.2 (1981): 61-76.

Baquero-Goyanes, Mariano. Estructuras de la novela actual. Barcelona: Planeta, 1970.

Barthes, Roland. Ensayos críticos. Trad. Pujol Carlos. Barcelona: Seix Barral, 1967.

-----. Le Degré Zéro de l'écriture. Paris: Seuil, 1972.

Baudrillard, Jean. Simulacres et Simulation. Paris: Galilée, 1981.

Beaujour, Michel. La nueva novela europea. Madrid: Gaudarrama, 1968.

Belsey, Catherine. Critical Practice. London: Methuen, 1980.

Benjamin, Walter. Brecht: ensayos y conversaciones. Montevideo: Arca, 1970.

Ben-Porat, Ziva. "Ideology, Genre and Serious Parody." Proceedings of the X Congress of the International Comparative Literature Association. New York: Garland, 1985: 380-87.

Bennett, Tony. Outside Literature. London: Routledge, 1990.

Berdagué, Rosario. La novela inglesa contemporánea. Barcelona: Lumen, 1968.

Bessiére, Iréne. Le récit fantastique. Paris: Larousse, 1974.

Beugnot, Bernard. "L'invention parodique du XVII siecle." Etudes Littéraires 19.1 (1986): 81-94.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Bhabha, Hommi K., ed. Nation and Narration. London: Routledge, 1990.

Biezma, del Prado F. J. Cómo se analiza una novela. Madrid: Alhambra, 1984.

Bobes-Naves, Carmen. "Lengua literaria en el texto dramatico y en el texto narrativo." Bulletin Hispanique 87.3-4 (1985): 305-335.

Brecht, Bertold. Les arts et la révolution. Paris: L'Arche Editeur, 1970.

-----. Breviario de estética teatral. Buenos Aires: La rosa blindada, 1963.

Bogel, Frederic. "Irony, Interference and Critical Uncertainty." The Yale Review 69 (1980): 503-519.

Bolle, Louis. Marcel Proust ou le complexe d'Argus. Paris: Grasset, 1967.

Bordieu, Pierre. Les regles de l'art. Paris: Seuil, 1992.

Bouché, Claude. "Lautréamont: l'enjeu d'une écriture parodique." Cahiers du XXe siecle 6 (1976): 39-51.

-----. Lautréamont: Du lieu commun á la parodie. Paris: Larousse, 1974.

Brown, R. H. "Dialectical Irony, Literary Form and Sociological Theory." Poetics Today 4.3 (1983): 543-564.

Bürger, Peter. Theory of the Avant-Garde. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Calhoun, Craig. Critical Social Theory. Cambridge: Blackwell, 1995.

-----. Habermas and the Public Sphere. Cambridge: MIT Press, 1992.

Calvino, Italo. The Uses of Literature. Florida: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

Carroll, David. "Narrative, Heterogeneity, and the Question of the Political: Bakhtin and Lyotard." The Aims of Representation. Ed. Murray Krieger. New York: Columbia University Press, 1987.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Charlton, William. "Nonsense." British Journal of Aesthetics 17 (1977): 346-60.

De Certeau, Michel. La escritura de la historia. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Cervantes, M. El Quijote. Primer tomo. Barcelona: Ed. Juventud, 1958.

Chesneaux, Jean. ¿Hacemos tabla rasa del pasado?. Trad. Aurelio Garzán del Camino. 5ed. México: Siglo XXI, 1983.

Cortázar, Julio. La vuelta al día en ochenta mundos. México: Siglo XXI, 1969.

-----. Rayuela. México: Siglo XXI, 1963.

Corti, Maria. Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura. Milano: Bompiani, 1976.

Croce, Benedetto. Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Roma: Laterza, 1973.

Cronk, N. "La defense du dialogisme: Vers une poétique du burlesque." Burlesque et formes parodiques. Ed. Isabelle Landy-Houillon y Maurice Menard. Paris: Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987.

Cuesta, Abad. Teoría hermenéutica y literatura. Madrid: Visor, 1991.

Culler, J. La poética estructuralista. Barcelona: Anagrama, 1978.

-----. "Presupposition and Intertextuality." Modern Language Notes 91 (1976): 1380-96.

Dällenbach, Lucien. Le récit spéculaire. Paris: Seuil, 1977.

Dane, Joseph. "Parody and Satire: A Theorethical Model." Genre 13.2 (1980): 145-60.

Davidson, Israel. Parody in Jewish Literature. New York: AMS Press, 1966.

De Man, Paul. Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1983.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-----. "Georg Lukács' Theory of the Novel." MLN 81 1986): 527-35.

-----. Allegories of Reading. New Haven: Yale UP, 1979.

De Forest L; G. H. Mockery. Parody: Critical Concepts versus Literary Practices: Aristophanes to Sterne. Norman: U. of Oklahoma P., 1988.

-----. Variations on Epic Themes from Homer to Joyce. Newark: U. of Delaware P., 1977.

Deleuze, Giles y Felix Guatarri. "Kafka: Toward a Minor Literature." Mississippi Review 2.3 (1983): 13-33.

-----. Différence et répétition. Paris: Presses Universitaires, 1968.

Djelal, Kladir. Questions of fiction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Doat, Jean. Entrée du public. La psychologie et le théatre. Paris: Flore, 1947.

Ducrot, O. y Todorov, T. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

Ducrot, O. Le dire et le dit. Paris: Les Editions de Minuit, 1984.

Duisit, Lionel. Satire, parodie, calembour: Esquisse d'úne théorie des modes dévalués. Saratoga: Anma, 1978.

Durán, Manuel. "Fiction and Metafiction in Contemporary Letters." World Literature Today 60 (1986): 398-402.

Eagleton, T. Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory. London: Humanities, 1976.

-----. Marxism and Literary Creation. Berkeley: University of California, 1976.

-----. Literary Theory.Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1987.

-----. The Function of Criticism. London: Verso, 1984.

-----. Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theories. Great Britain: Verso, 1978.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Easson, Angus. "Parody as Comment in James Joyce's Clay." James Joyce Quarterly 7 (1970): 75-81.

Eco, Umberto. The Role of the Reader. London: Hutchinson 1981.

-----. La struttura assente. Milano: Bompiani, 1989.

-----. Postille a "Il nome della Rosa." Milano: Bompiani, 1984.

-----. Opera aperta. Milano: Bompiani, 1993.

Elam, Keir. The Semiotics of Theatre and Drama. London: Methuen, 1980.

Esslin, Martin. Theatre of the Absurd. (3ed.) London: Pelican Books, 1980.

Even-Zohar, Itamar. "Polysystem Studies." Poetics Today 11.1 (1990): 1-26.

Fairhall, James. James Joyce and the Question of History. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Federman, Raymond, ed. Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow. Chicago: Swallow, 1981.

Fiske, John. Understanding Popular Culture. Boston: Unwyn, 1989.

Forni-Mizzau, Marina. Tecniche narrative e romanzo contemporáneo. Milán: Mursia, 1965.

Franco, Jean. "Cultura y crisis." Nueva Revista de Filología Hispánica 35.2 (1987): 411-424.

Foster, Hal. The Anti-Aeshetic: Essays on Postmodern Culture. Washington: Seattle, 1983.

-----. The Anti-Aeshetic: Essays on Postmodern Culture. Washington: Seattle, 1983.

Foucault, Michel. L'ordre du discours. Paris: Gallimard, 1971.

Fowler, Roger. Literature as Social Discourse. Bloomington: Indiana U.P., 1981.

-----. A Dictionary of Modern Terms. London: Routledge, 1990.

Franco, Jean. "The Crisis of the Liberal Imagination." Ideologies and Literature 1.1 (Dec. 1979): 5-24.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Freidenberg, O. "The Origin of Parody." Semiotics and Structuralisms: Readings from the Soviet Union. Ed. Henryk Baran. White Plains, New York: International Arts and Sciences, 1975.

Freund, Markéta. Film and the Liberal Arts. New York: Rinehart and Winston, 1970.

Friedmann, Norman. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept." The Novel. Modern Essays in Criticism. Ed. Robert Murray. New Jersey: Prentice-Hall, 1969.

Frye, N. Anatomy of Criticism: Four Essays [1957]. New York: Atheneum, 1970.

Fuentes, Carlos. "The Novel always Says: The World is Unfinished." The New York Times Book Review (31 de marzo de 1985): 25.

Garrido-Gallardo, M. Teoría de los géneros literarios. Madrid: Arco, 1988.

Genette, G. Figures III. Paris: Seuil, 1972

-----. Introduction a l'architexte. Paris: Seuil, 1979.

-----. Palimpsestes: La littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982

Gilman, Sander. The Parodic Sermon in European Perspective: Aspects of Liturgical Parody from the Middle Ages to the Twentieth Century. Wiesbaden: Franz Steiner, 1974.

Gilman, Stephen. "El tiempo y el género literario en La Celestina" en La Celestina: arte y estructura. Madrid: Taurus, 1982.

Gómez-Moriana, A. "La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual del Lazarillo de Tormes." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 4.2 (1980): 130-155.

Gónzalez del Valle, Luis. El canon. Madrid: Huerga y Fierro, 1993.

Gouhier, Henri. L'essence du théatre. Paris: Plon, 1943.

Grojnowski, D. "Le rire "moderne" a la fin du XIX siecle." Poétique 84 (1990): 453-469.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Guillén, Claudio. Entre lo uno y lo diverso. Barcelona: Ed. Crítica, 1985.

Guirard, Pierre. La estilística. Buenos Aires: Nova, 1970.

Gullón, Germán y Agnes. Teoría de la novela. Madrid: Taurus, 1974.

Herman, William. "Pirandello and Possibility." Tulane Drama Review 10.1 (1965): 19-39.

Habermas, J. The Theory of Communicative Action. Boston: Beacon Press, 1984.

-----. The Structural Transformation of the Public Sphere . Cambridge: MIT Press, 1989.

Halliday, M.A.K. Language as a Social Semiotic. London: Edward Arnold, 1978.

-----. "Anti-Languages." American Anthropologist 78.3 (1976): 570-584.

Hamon, P. "Un discours constraint." Poétique 16 (1973): 411-45.

-----. Discours et pouvoir. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1982.

Handy, William. "Toward a Formalist Criticism of Fiction." The Novel: Modern Essays in Criticism. Ed. Davis Murray Davis. New Jersey: Prentice-Hall, 1969.

Harvey, David. The Condition of Postmodernity. Oxford: Blackwell, 1989.

Hodge, Robert and Günther, Kress. Language as Ideology. London: Routledge, 1980.

Hoffman, G., Hornung, A., y Kunow, R. "Modern, Postmodern and Contemporary as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature." American Studies 1 (1977): 19-46.

Hohendahl, Peter U. Building a National Literature. The Case of Germany, 1830-1870. London: Cornell Univ. Press, 1989.

Holdcroft, David. "Irony as a Trope, and Irony as Discourse." Poetics Today 4 (1983): 493-511.

Holquist, Michael. The Dialogic Imagination: Four Essays by Mikhail Bakhtin. Austin: U. of Texas Press, 1981.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Holub, Robert C. Reception Theory: A Critical Introduction. London: Methuen, 1984.

Householder, Fred. "Parodia." Classical Philology 39:1 (1944): 1-9.

Howes, Craig. "Rhetorics of Attack: Bakhtin and the Aesthetics of Satire." Genre 18 (1986): 220-37.

Humphrey, Robert. Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley: University of California Press, 1959.

Hutcheon, Linda. Irony's Edge. London: Routledge, 1994.

Iser, Wolfgang. "Representation: A Performative Act." The Aim of Representation. Ed. Murray Krieger. New York: Columbia University Press, 1989: 219.

Issacharof, M. "Parody, Satire and Ideology." Rivista di letterature moderne e comparate 42.3 (1989): 211-221.

Jackson, Rosemary. Fantasy: The Literature of Subversion. New York: Methuen, 1981.

Gullón, Germán y Agnes. Teoría de la novela. Madrid: Taurus, 1974.

Herman, William. "Pirandello and Possibility." Tulane Drama Review 10.1 (1965): 19-39.

-----. Style in language. Cambridge: Mass. Institute of Technology Press.

James, Henry. The Ambassadors. New York: Harper, 1948.

Jameson, Fredric. The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981.

-----. The Political Unconscious. London: Methuen, 1983.

-----. "The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate." New German Critique 33 (1984): 53-65.

-----. "Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism." New Left Review 146 (1984): 53-92.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Jankélévitch, V. L'ironie ou la bonne conscience. Paris: PUF, 1950.

Jordá, Joaquín. Teatro de guerrilla y happening. Textos y entrevistas de Richard Schechner, Burd Wirtschafter y Allen Kaprow. Barcelona: Anagrama, 1973.

Kayser, Wolfgang. The Grotesque in Art and Literature,Trad. Ulrich Weisstein. New York: Columbia University Press, 1981.

Kierkegaard, Soren. The Concept of Irony with Constant Reference to Socrates. Bloomington: Indiana U.P., 1965.

Kiremidjian, David. "The Aesthetics of Parody." Journal of Aesthetics and Art Criticism 28 (1969): 231-42.

Krysinski, Wladimir. "The Dialectical and Intertextual Function of Irony in the Modern Novel." Canadian Review of Comparative Literature 12.1 (1985): 1-11.

Labanyi, J. Ironía e historia en Tiempo de silencio. Madrid: Taurus, 1985.

La Capra, Dominick. History and Criticism. Ithaca: Cornell UP, 1985.

Lefebvre, Henri. Introducción a la modernidad. Madrid: Tecnos, 1971.

Lindsay, Ann. The Theatre. London: The Bodley Head, 1948.

Litvak, Lily. Transformación industrial y literatura en España (1895-1905). Madrid: Taurus, 1980.

-----. España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo. Madrid: Antropos, 1990.

Lodge, David. Modern Criticism and Theory. London: Longman, 1972.

-----. The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature. London: Arnold, 1979.

Lotman, Jurij. "Culture and Information." Dispositio 1.3 (1976): 213-215.

-----. La structure du texte artistique. Paris: Gallimard, 1973.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-----. The Structure of the Artistic Text. Ann Arbor: U. of Michigan Press, 1977.

Lukács, G. Historical Consciousness or Remembered Past. New York: Harper, 1968.

-----. Histoire et conscience de classe. Paris: Seuil, 1960.

-----. Significación actual del realismo crítico. Trad. Teresa Toral. México: Ed. Eva, 1963.

-----. La novela histórica. México: ERA, 1966.

Luna, N. "Parallel, Parody and Satire in Tiempo de Silencio." Revista de Estudios Hispánicos 18 (1984): 241-257.

Markiewicz, Henyk. "On the Definitions of Literary Parody." To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday. The Hague: Mouton, 1967.

Mayer, David and Richards Kenneth. Western Popular Theatre. London: Methuen, 1977.

MacCabe, Colin. James Joyce and the Revolution of the Word. London: Macmillan, 1978.

Meregalli, Franco. La literatura desde el punto de vista del receptor. Atlanta: Rodopi, 1989.

Muecke, Douglas Colin. The Compass of Irony. London: Methuen, 1969.

Muir, Edwin. The Structure of the Novel. London: Hogarth Press, 1967.

Mukarosky, Jan. "Littérature et sémiologie." Poétique 3 (1970) 386-398.

Mullaney, Steven. The Place of the Stage. License, Play, and Power in Renaissance England. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Murray Davis. The Novel: Modern Essays in Criticism. New Jersey: Prentice-Hall, 1969.

Navajas, Gonzalo. Mímesis y cultura en la ficción: teoría de la novela. London: Tamesis, 1986.

Newman, Charles. The Post-Modern Aura. Evaston: Northwestern University Press, 1985.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Novais Paiva, M. H. Contribuiçao para uma estilística da ironia. vol. 12 Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1961.

Ocampo, Orlando Ricardo. La novela histórica: Aproximaciones hispánicas. (Tesis)

Ortega y Gasset, J. Ed. Meditaciones del Quijote. Julián Marías. Madrid: Cátedra, 1990.

Pavis, Patrice. Problème de sémiologie théâtrale. Montréal: Les Presses de l'Université de Quebec, 1976.

-----. Dictionnaire du Théatre. Termes et concepts de l'analyse theatrale. Paris: Ed. Sociales, 1980.

Pecchiolo-Temperani, A. "Ironia proustiana." Annali della Scuola Normale di Pisa 2.3 (1981): 917-935.

Peña Marín, C. "Interacción y polifonía en la ironía." Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Ed. Gallaro Garrido. Madrid: CSIC, 1984: 287-293.

Pirandello, Luigi. L'umorismo. Milano: Mondadori, 1986.

Pfister, Manfred. The Theory and Analysis of Drama. Trans. by John Halliday. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Podol, Peter. "The Grotesque Mode in Contemporary Spanish Theatre and Film." Modern Language Studies 15.4 (1985): 194-207.

Poyatos, F. La comunicación no verbal, I: cultura, lenguaje y conversación. Madrid: Istmo, 1993.

Pozuelo Yvancos. Poética de la ficción. Madrid: Síntesis, 1993.

Priestman, Judith. The Age of Parody: Literary Parody and Some Ninenteeth Century Perspectives: Diss. U. of Kent at Canterbury, 1980.

Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Madrid: Fundamentos, 1977.

Rahr, Philip. "Fiction and the Criticism of Fiction." The Novel: Modern Essays in Criticism. Ed. Davis Murray. New Jersey: Prentice-Hall, 1969.

Raleigh, John. The English Novel and Three Kinds of Time. New Jersey: Prentice-Hall, 1969.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Ramson, Daniel, ed. Poets at Play: Irony and Parody in the Harley Lirics. Norman: Pilgrim Books, 1985.

Reisz, Susana. "Predicación metafórica y discurso simbólico. Hacia una teoría de dos fenómenos semiótico-literarios." Lexis 1.1 (1977): 51-99.

-----. "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria." Lexis 3.2 (1979): 99-170.

-----. "La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios." Lexis 5 (1981): 73-86.

Reyes, Alfonso. La experiencia literaria. Buenos Aires: Losada, 1956.

Riewald, J. "Parody as Criticism." Neophilologus 50 (1966): 125-48.

Riffaterre, Michael. "Production du roman: l'intertexte du Lys dans la vallée." Texte 2 (1983): 23-24.

-----. Fictional Truth. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1990.

Rodríguez-Monegal, Emir. "Tradition of Laughter." Review: Latin American Literature and Arts 35 (1985): 1-30.

Romera, J.; Yllera, A. García-Page, M., eds. Semiótica. Homenaje a Greimas. Actas del III seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral. Madrid: UNED, 1993.

Rose, M. "Parody and Post-Structuralist Criticism." Jahrbuch für Internationale Germanistick 28.1 (1986): 80-105.

-----. Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern. Cambridge: C.U.Press, 1993.

-----. Parody-Metafiction. London: Croom Helm, 1979.

Rosmarin, Adena. The Power of Genre. Minneapolis: Minneapolis Univ. Press, 1985.

Rubio, Jiménez, Jesús. El teatro del siglo XX. Madrid: Playor, 1983.

Russel, Charles. The Avant-Garde Today. An International Anthology. Illinois: University of Illinois Press, 1981.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español. Siglo XX. Madrid: Cátedra, 1989.

Said, Edward. Beginnings: Intentions and Method. New York: Basic Books, 1975.

-----. The World, the Text and the Critic. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

Salinas, Pedro. Literatura española Siglo XX. México: Robredo, 1949.

-----. "Del género chico a la tragedia grotesca: Carlos Arniches," en Literatura española siglo XX. Madrid: ALianza, 1970: 126-130.

Sánchez-Robayna, Andrés. "Petrarquismo y parodia." Diálogos 18.108 (1982): 52-71.

Sartre, Jean-Paul. Un théâtre de situations. Paris: Gallimard, 1973.

Schulman, Ivan. Coloquio sobre la novela hispanoamericana. México: Tezontle, 1967.

Schaeffer, Jean-Marie. "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", en Teoría de los géneros literarios. Madrid: Arco, 1988: 155-179.

Schlonsky, Tuvia. "Literary Parody: Remarks on its Method and Function." Proceedings of the IV Congress of the International Comparative Literature Association. Ed. Francois Jost, 2 vols. The Hague: Mouton, 1966.

Scholes, R. "A Semiotic Approach to Irony in Drama and Fiction." Semiotics and Interpretation. New Haven: Yale University Press, 1982: 9-29.

-----. Fabulation and Metafiction. Urbana: University of Illinois Press, 1979.

Segre, Cesare. Teatro e romanzo: due tipi di comunicazione letteraria. Torino: Einaudi, 1984.

-----. Principios de análisis del texto literario. Barcelona: Crítica, 1985.

-----. "Narratology and Theatre." Poetics Today 23 (1981): 95-104.

Servier, Jean. Histoire de l'utopie. Paris: Gallimard, 1967.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sklovski, Victor. La cuerda del arco. Barcelona: Cupsa, 1975.

-----. Sobre la prosa literaria. Barcelona: Planeta, 1971.

Stallybrass, Peter, and White, Allon. The Politics and Poetics of Transgression. London: Methuen, 1986.

Stam, Robert. Subversive Pleasures. Baltimore: John Hopkins University Press, 1989.

Steiner, Peter. Russian Formalism: A Metapoetics. Ithaca: Cornell U.P., 1984.

Strelka, Joseph P. Theories of Literary Genre. Pennsylvania: Pennsylvania Univ. Press, 1978.

Szondi, Peter. Theory of Modern Drama. Minnesota: University of Minnesota Press, 1987.

Tan, H. G. La matière de don Juan et les genres littéraires. Leiden: Leiden Press, 1976.

Tan, Ed. "Cognitive Processes in Reception." Semiotics of Drama and Theatre. Ed. H. Schmid and A Van Desteren. Amsterdam: John Benjamins, 1982: 156-203.

Theoharis, Constantine. Joyce's Ulysses. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1988

Thompson, Clive. "Bakhtin's 'Theory'of Genre." Studies in Twentieth Century Literature 9.1 (1984): 20-46.

-----. "Probleme théorique de la parodie." Etudes Littéraire 19.1 (1986): 1-29.

-----. "Parody/Genre/Ideology." Le Signe a la porte. 1984. 95-103.

Tinianov, Iuri. "De l'évolution littéraire", en Théorie de la littérature ed. T. Todorov, Paris: Seuil, 1965: 120-37.

Todorov, Tzvetan. Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme?. Paris: Seuil, 1968.

-----. Les genres du discours. Paris: Seuil, 1978.

-----. Critique de la critique. Paris: Seuil, 1984.

Tomachevski, Boris. Teoría de la literatura. Madrid: Akal, 1982.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Trousson, Raymond. "Uthopie et esthétique romanesque", Le discours utopique. Paris: Union Générale, 1978: 392-402.

Ulmer, Gregory. "Collage/Montage" en The Anti-Aesthetic, ed. de Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1993, 83-107.

Valesio, Paolo. Novantiqua. Rhetorics as a Contemporary Theory. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

Vaz-Ferreira, Carlos. Fermentario. Montevideo: Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, 1963.

Vico, Giambattista. (1725) La scienza nova. Milano: Rizzoli, 1977.

Voigt, V. "Position d'un probleme: la hiérarchie des genres dans le folklore." Semiótica (1973): 7-25.

Voloshinov, V. Marxism and the Philosophy of Language. Trad. Ladislav Mateika y I. R. Titunik. New York: Seminar Press, 1973.

-----. Il linguaggio come pratica sociale. Bari: Dedalo, 1980.

Waugh, Patricia. Metafiction. New York: Methuen, 1984.

Weingarten, Barry. "El adefesio de Rafael Alberti: obra esperpéntica." De lo particular a lo universal: el teatro español del siglo XX y su contexto. Ed. John Gabriele. Frankfurt: Vervuert Iberoamerica, 1994. 84-91.

Weisstein, Ulrich. "Parody, Travesty, and Burlesque: Imitations with a Vengeance." Proceedings of the IV Congress of the International Comparative Literature Association. Ed. Francois Jost. 2 vols. The Hague: Mouton, 1966.

Weitz, Morris. "Genre and Style", en Perspectives in Education, Religion and the Arts. New York: State of New York Press, 183-218.

Wellek, René. Historia de la crítica moderna. Madrid: Gredos, 1965.

White, H. The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-----. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

Winner, Thomas G. "Structural and Semiotic Genre Theory." Strelka (ed.), 254-268.

Winston, Mathew. "Humor noir and Black Humor." Veins of Humor Ed. H. Levin. Cambridge: Harvard Univ. Press, 1972.

Yllera, Alicia. Estilística, poética y semiótica literarias. Madrid: Alianza, 1974.

Zarco Moreno. Brecht o un teatro de transformación. Toledo: Católica, 1961.

Zéraffa, Michel. "Le genre et sa crise." Degrés (1984): 39-40.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.