

TIRANO BANDERAS Y LA ESTRUCTURA DE LA HISTORIA

La preocupación de Valle-Inclán por encontrar los medios artísticos formales adecuados para representar su visión de la realidad social, le llevó, a mediados de los años veinte, a la creación de *Tirano Banderas* (1926), su primera novela después de dieciséis años. Como las innovaciones formales de esta fascinante novela se alejan tanto de las convenciones del realismo novelístico, la cuestión de su relación y adecuación a la situación histórica —la sociedad latinoamericana— de la que se ocupa Valle, se vuelve materia fundamental para la comprensión de la novela. La estructura de la obra es especialmente problemática a este respecto, ya que se presta a una respuesta crítica que la enfoca como un fin en sí misma, más que como un aspecto de una totalidad significativa.

Un ejemplo es la reciente monografía de Oldrich Belic¹ que trata de los elementos estructurales de la novela que no habían sido estudiados: la organización de los segmentos narrativos en grupos de tres y siete en un arreglo simétrico. Señala que la obra se divide en siete partes enmarcadas por un prólogo y un epílogo y que la división de cada parte en libros es simétrica: las primeras y últimas tres partes constan de tres libros cada una, mientras que la cuarta, la más importante, tiene siete libros, de modo que la división tiene el siguiente esquema: 1-3-3-3-7-3-3-3-1. Además, descubrió que el arreglo de los libros que se centran en el tirano, dentro de este esquema, dan al conjunto una simetría de espejo. Santos Banderas aparece solamente en las dos primeras y dos últimas partes, y la secuencia en que aparece en las dos primeras se invierte en las dos últimas. Sin embargo, después de llamar nuestra atención sobre esta construcción simétrica, Belic no entra a discutir su importancia, salvo para comentar que aquélla muestra a Valle en “la cumbre de la virtuosidad” y que esta rigidez abstracta y numérica sirve tanto para generalizar como para deshumanizar la acción de la novela (*ibid.*, pp. 22, 26-27).

¹ *La estructura narrativa de “Tirano Banderas”*, Madrid, 1968.

Los comentarios de Belic sobre la relación entre la organización formal y el contenido de la novela apuntan hacia un peligro muy real en la apreciación crítica de la obra: el considerarla primordialmente como un virtuoso alarde en el que el tema es de poca importancia. Esta visión de la novela es insatisfactoria si tenemos en cuenta todas las muestras de sincero e intenso interés de Valle-Inclán por los acontecimientos de la Revolución Mexicana² y la precisión histórica con que *Tirano Banderas* retrata ese sector de la sociedad latinoamericana. En un estudio reciente, José Extramiana cita parte de la más temprana respuesta crítica a la novela de Valle como visión realista de América latina³ y da nuevas pruebas y análisis para apoyar la validez de esa respuesta. Señala que la novela presenta "una sociedad perfectamente estructurada, con sus capas y clases bien delimitadas, con un comportamiento político peculiar. El escritor ha reproducido un mundo muy concreto..." (*ibid.*, p. 479). Después de estudiar las características del mundo social tan concretamente representado en la novela —el predominio de los indígenas como campesinos, artesanos y mineros, la base económica en la agricultura y la minería, las divisiones económicas y políticas dentro de la burguesía criolla, las presiones del capital español, francés, inglés y sobre todo norteamericano sobre la dictadura, y los levantamientos rurales por la reforma agraria— concluye, refiriéndose a los hechos históricos, que "los grupos sociales en *Tirano Banderas* se organizan a imagen de los del Méjico de P. Díaz" (*ibid.*, p. 482). Algunos personajes importantes, observa, pueden ser parcialmente identificados con figuras de la Revolución Mexicana: Santos Banderas con Porfirio Díaz, Roque Cepeda con Francisco Madero, Filomeno Cuevas con el general Obregón. Llega a la conclusión de que la novela es una síntesis perspicaz de los aspectos más importantes del período revolucionario, considerado por Valle como el acontecimiento más trascendental en la América Latina contemporánea (*ibid.*, p. 484).

Tales muestras de la preocupación del novelista por mostrar con precisión una situación histórica en su novela no nos permiten, en mi opinión, considerarla como una pieza de virtuosismo formal en la que el contenido es secundario. Pero, por otra parte, considerando las simetrías formales que Belic observó, se nos plantean

² Cf. E. S. SPERATTI PIÑERO, "Valle-Inclán y México: parte II (*Tirano Banderas*)", en *Ramón del Valle-Inclán: An appraisal of his life and works*, ed. Zahareas, New York, 1968, pp. 699-719.

³ "A propósito de algunas fuentes de *Tirano Banderas*", *BHi*, 69 (1967), 465-486. Hace referencia en p. 484 a SÁINZ RODRÍGUEZ, "*Tirano Banderas*, una novela de Valle", artículo publicado en *El Liberal*, Madrid, 20 de febrero de 1927; y en p. 485 a M. LATORRE, "México, dos novelas sobre la revolución: *Tirano Banderas* y *Los de abajo*", *A*, 5 (1928).

preguntas inquietantes sobre la obra. La disyunción entre una estructura abstracta y artísticamente ingeniosa, y una representación seria del proceso social con el que dicha estructura está apenas relacionada ¿no es una contradicción, o al menos un grave defecto en la novela? Los preciosismos formales de las simetrías de espejo ¿no perjudican, quizá hasta vician, el intento de la novela de presentar una visión precisa y comprometida de la América latina contemporánea? Para dar respuesta a estas preguntas, me parece necesario regresar a los esquemas que Belic señaló y estudiar con más cuidado la forma en que organizan el material temático de la novela. Sólo entonces podremos tratar de las implicaciones generales de esta estructura como una representación de la realidad histórica y delimitar con mayor exactitud los problemas que plantea.

LA ESTRUCTURA ESTRATIFICADA

En primer lugar, si estudiamos las siete partes de la novela, es claro que los libros que forman cada una de ellas tienen una coherencia temática basada en un grupo social específico o en una combinación de grupos. Más aún, el tema social que unifica a los libros de cada parte se vuelve el principio temático que une a las partes en un arreglo de simetría formal. Así, encontramos, como sugirió Belic, que las partes I y VII⁴ están temáticamente ligadas por el hecho de enfocar principalmente a Santos Banderas, y que el único libro que se centra en Banderas en II se encuentra en una posición de simetría de espejo con el único libro de VI que trata del tirano. Pero lo que Belic no llegó a observar es que hay una conexión temática entre los seis libros de I, II, VI y VII, que no tienen como centro a Banderas: están consagrados a la colonia española y al cuerpo diplomático que, según se nos muestra, se confabulan y maniobran en busca de una posición que les permita proteger sus intereses económicos y políticos. Así, encontramos que las secciones inicial y final tratan principalmente de la élite que tiene el poder en la imaginaria Santa Fe de Tierra Firme, que la I y la VII se centran en el dictador, y las II y VI en los representantes del poder imperialista. Las partes restantes se refieren a los estratos más bajos de la sociedad de la novela: III y V se adaptan al esquema simétrico, pues se refieren a las víctimas sociales en dos formas de encierro —un prostíbulo (III) y una cárcel (V)— unidas por la presencia de Nacho Veguillas. Queda IV sola en el centro de la novela; tiene mayor peso puesto que incluye siete

⁴ Para evitar la repetición de las palabras "libro" y "parte", cuyo uso es muy frecuente a lo largo del trabajo, usaré a menudo sólo números arábigos para la primera, y romanos para la segunda.

libros en lugar de tres y se centra en los representantes de dos grupos sociales importantes —el indio en el lugar más bajo de la jerarquía social (Zacarías el Cruzado), y el sector rural de modestos rancheros (Filomeno Cuevas). Podemos ver entonces que la organización de las partes de la novela señalada por Belic, tiene clara relación con la representación de la sociedad estructurada que ve *Extramiana* en la obra. Es decir, la simetría de la posición y de los temas de las divisiones principales de la novela da como resultado una especie de estructura de capas que representa aproximadamente la jerarquía de los grupos sociales en el mundo novelístico (véase diagrama, cuadro 1) en donde I y VII se centran en la esfera del dictador, II y VI en el cuerpo diplomático y la colonia española, III y V en un *demi-monde* de pequeños burgueses y marginados y IV en el indio y pequeño terrateniente, los que finalmente se unirán para formar la fuerza revolucionaria.

Las interrelaciones de estos círculos sociales están marcadas por personajes que pasan de uno a otro. Tres son los personajes principales que llevan estos lazos de unión: don Celestino, Nacho Veguillas y Domiciano de la Gándara. Don Celestino (no hay que pasar por alto el simbolismo de su nombre) une el primero y el segundo nivel. En 1, I, Banderas le da instrucciones de visitar al Ministro de España y el segundo libro lo sigue en esta misión. En 1, II aparece en el Casino Español en donde, como respuesta a una sugerencia del dictador, apoya un plan para interrumpir el mitin que celebra la oposición política en el otro lado de la plaza. El siguiente libro pasa de la visita de don Celes a la oficina del periódico español y a la interrupción misma del mitin, y el tercero encuentra a don Celes de nuevo en el cuartel general del tirano, informando sobre los resultados de su misión al embajador español.

Al seguir los movimientos de don Celes entre las dos entrevistas con Santos Banderas, el relato marca una compleja relación entre el dictador y los representantes del poder extranjero, que forman una alianza incómoda, manipulada por el dictador, en contra de la oposición política de la burguesía y de los insurgentes revolucionarios. La cadena de acciones que une a estos grupos se nos muestra a través de su bifurcación más adelante en la novela: V y 1, VI siguen las consecuencias del arresto de don Roque, el líder de la oposición, mientras que 2 y 3, VI nos muestran a un don Celestino que sigue actuando como correveidile y aplicando la presión del dictador sobre el ministro de España. También hacen ostensible el grotesco papel de este último dentro del cuerpo diplomático.

Nacho Veguillas liga las secciones intermedias de la novela con el dictador al llevarnos desde el cuartel del tirano, donde se dio

orden de arrestar a Domiciano en II, hasta el burdel, donde, en III, Nacho interviene cuando le avisa a Domiciano de la orden del dictador. La acción se divide cuando Nacho, que no logra escapar con Domiciano al final de III, es llevado a la cárcel de Santa Mónica (V), mientras Domiciano une III y IV cuando va primero a ver al indio, Zacarías, y luego al ranchero, Filomeno, para que lo ayuden a escapar. Vemos pues que Nacho y Domiciano funcionan como funcionó don Celes en las dos primeras partes; son los que llevan las repercusiones de las órdenes del dictador, bajando por diferentes niveles de la sociedad, hasta que se siente su efecto en el estrato más bajo de la ciudad (Zacarías y su familia) y llega al campo (el rancho de Filomeno). Después de IV, la línea narrativa empieza a recoger la sucesión de consecuencias en los personajes o esferas sociales ya presentados: Nacho y don Roque en V, don Celes y el Ministro de España en VI, para terminar encontrándose de nuevo en el tirano, en VII.

Queda claro, entonces, que la simetría de las divisiones principales de la novela proporciona una estructura de secuencias y temas que funciona como una especie de andamiaje sobre la que pueden rastrearse vertical y horizontalmente a través de la sociedad, las consecuencias de ciertas acciones, creando la imagen de interconexiones y relaciones de poder que, como ha mostrado Extramiana, corresponde a las de México durante la revolución. Pero, debemos preguntarnos en este punto, ¿tiene este andamiaje otra importancia que la de ser un principio organizador en la creación de un microcosmo social?; la simetría de espejo ¿tiene por objeto estructurar el proceso social que se presenta en la novela? Para determinar si así es, debemos examinar más de cerca la relación de las cadenas de acción descritas en la novela con el esquema en que se han dispuesto las partes.

EL CENTRO COMO PIVOTE

Las simetrías de espejo, al establecer una cierta secuencia en una porción, e invertirla en otra, nos inducen a ver el todo como dos unidades o hemisferios. Más aún, el tipo de esquema establecido en las partes de esta novela, donde una simetría de pares está dividida por una unidad central y distintiva, destaca el centro, que en este caso es la parte IV y, dentro de ella, el cuarto libro, que es el centro geométrico de la novela. Esta estructura nos invita entonces a buscar una significación en las partes I-III y las partes V-VII como mitades invertidas, y en el centro como el pivote entre ellas. Al ocuparnos de la acción de la novela, encontramos que la inicia y controla el tirano, presentado en todos los libros

en que aparece, por un lado, dando órdenes a su ejército, a su policía secreta, a sus burócratas y a sus apoyos políticos y financieros y por otro, recibiendo la información que le permite modificar o poner en práctica los planes a los que obedecen dichas órdenes. La acción de la novela se desenvuelve en cadenas de repercusiones: las órdenes del dictador se ramifican descendiendo por toda la sociedad y luego vuelven al dictador bajo el aspecto de información.

Aunque algunos ciclos se completan en la primera mitad (por ejemplo la visita de don Celes a Benicarlés y su informe al tirano, o la orden indirecta al jefe de la policía para arrestar a don Roque y el informe subsecuente del jefe a Banderas), el esquema general es que las órdenes, como el arresto de Domiciano, se den en la primera mitad, y el dictador conozca el resultado en la segunda. Esta forma está subrayada por la simetría. Por ejemplo, el tirano encarga al Mayor del Valle que arreste a Domiciano en 3, II, y el Mayor le informa sobre la fuga de Domiciano en 1, VI, su correspondiente en la simetría de espejo. Este esquema de ciclos, iniciado y completado por el tirano, tan claramente subrayado por la organización de las partes, sugiere un mundo novelístico completa e irremisiblemente controlado por el tirano que, desde su cuartel, rige como un dios a la ciudad.

La primera mitad del ciclo que empezó con la orden del tirano de arrestar a Domiciano, prosigue su efecto en los personajes más alejados sucesivamente de la esfera en la que el dictador ejerce su mayor control. Así, la reacción de Nacho y Domiciano compromete a Lupita la romántica, al joven estudiante y a su madre, a Zacarías, a Filomeno y, en el fondo mismo de la sociedad, a la Chinita y a su hijo. El punto en el que la cadena de sucesos tiene su impacto definitivo sobre los dos últimos personajes —el arresto de la Chinita para interrogarla sobre Domiciano y la fatal separación de la madre y el hijo—, es precisamente 4, IV: el centro de la novela. Así, este acontecimiento estilísticamente destacado como uno de los aspectos más sensacionales y grotescos de la novela (más tarde descubre Zacarías el cuerpo del niño medio comido por cerdos y buitres), está también subrayado por su posición formal. Pero esta posición implica algo más que un énfasis: está marcada por la estructura total como el punto de reversión, el pivote. ¿Funciona, entonces, como pivote en lo que hace a la acción?

Si comparamos los tres libros que preceden inmediatamente al centro con los que de inmediato le siguen, descubriremos una diferencia importante: el movimiento en la primera parte es una reacción defensiva para *alejarse* del tirano (la cabalgata de Domiciano por el río hasta el rancho de Filomeno), mientras que el movimiento en la segunda parte regresa agresivamente *hacia* el dictador

(la venganza de Zacarías en el gachupín; la decisión de Filomeno de unirse a la revolución). Es precisamente después de que el niño indio es aplastado a consecuencia de una de las órdenes del dictador, cuando se forma definitivamente la coalición —Filomeno y sus peones indios, Domiciano y Zacarías— que, a la larga, lo destruirá. En el caso de Zacarías se muestra una conexión causal. Luego de encontrar los restos del niño, descubre que fue el informe del usurero gachupín a la policía lo que provocó el arresto de la Chinita y la muerte de la criatura. Sin titubear y llevando los restos del niño como un talismán, consuma su terrible venganza en el español, en 6, IV. Sin embargo, si el usurero fue la causa inmediata, el dictador fue el origen del conjunto de acontecimientos que condujeron a la muerte del hijo de Zacarías, como está tácitamente expresado en el regreso de éste al rancho de Filomeno en 7, IV, para unirse a su rebelión. La relación de esta activa vuelta contra el opresor a causa de la muerte del niño, está sugerida en el hecho de que Zacarías sigue llevando los restos de su hijo, con la firme creencia de que le aseguran el triunfo del levantamiento. Por otra parte, la decisión de Filomeno de conducir a sus peones a la rebelión abierta, no está directamente relacionada con el libro central, ni siquiera con el ciclo de acciones que empieza con la orden de arrestar a Domiciano. La forma en que explica a su mujer este paso, apunta a otra de las órdenes del tirano: "Esta noche he visto conducir entre bayonetas a don Roquito. Si ahora me rajo y no cargo un fusil, será que no tengo sangre ni vergüenza"⁵. Sin embargo, el lugar de esta decisión en la estructura narrativa coincide con el libro central —Filomeno dice que pretende unirse a la lucha revolucionaria en el libro 3 y da el primer paso para cumplirlo en el libro 5. Así, en la última mitad de IV vemos el desarrollo de una respuesta activa y agresiva a las acciones que el tirano puso en marcha en I y II. En el último libro de la parte central estas respuestas se fusionan cuando Filomeno, Zacarías y, mucho más ambiguamente, Domiciano unen sus fuerzas para la rebelión.

En la última mitad de la novela, el relato vuelve a los sucesos que se habían suspendido al final de III, sigue sus múltiples hilos a través de la jerarquía social en orden inverso, regresa al dictador y muestra la realización de los planes que presentó en la primera mitad con el arresto del líder opositor, la presión sobre el Ministro de España y la escaramuza con los representantes de los poderes extranjeros. Todas estas cadenas de causa y efecto, al igual que las de las tres primeras partes, están perfectamente controladas y mani-

⁵ *Tirano Banderas*, Editorial Plenitud, Madrid, 1954, p. 143. Las demás citas corresponden a esta edición; páginas de esta edición se incluyen en el texto entre paréntesis.

puladas por el dictador: los prisioneros esperan que él decida sus destinos, don Roque cae inocentemente en su trampa, Benicarlés sucumbe ante su chantaje y Nacho se desmorona frente a su poder sobre la vida y la muerte. Sin embargo, la sensación de su omnipotencia se ve mermada por el conocimiento que tiene el lector de la serie de acontecimientos descritos en IV, que están fuera de las predicciones del tirano y ahora también fuera de su control. Sólo al final del último libro de VII, la rebelión que se puso en marcha en el centro de la novela afecta al tirano. El epílogo muestra el triunfo de esa rebelión y la muerte de Banderas. Por lo tanto, es evidente que los esquemas simétricos que estructuran la novela funcionan como parte integrante de su representación de la dinámica de una dictadura latinoamericana. La rígida forma geométrica impuesta al relato de la acción, en especial el equilibrio de tipo espejo de I-III y V-VII, da idea del mundo fuertemente controlado, cerrado, que domina Santos Banderas, mientras que el sufrimiento humano provocado por la opresión funciona, en el libro central, como el pivote desde donde un impulso de rebelión se desgaja de la red de control para concluir destruyéndola.

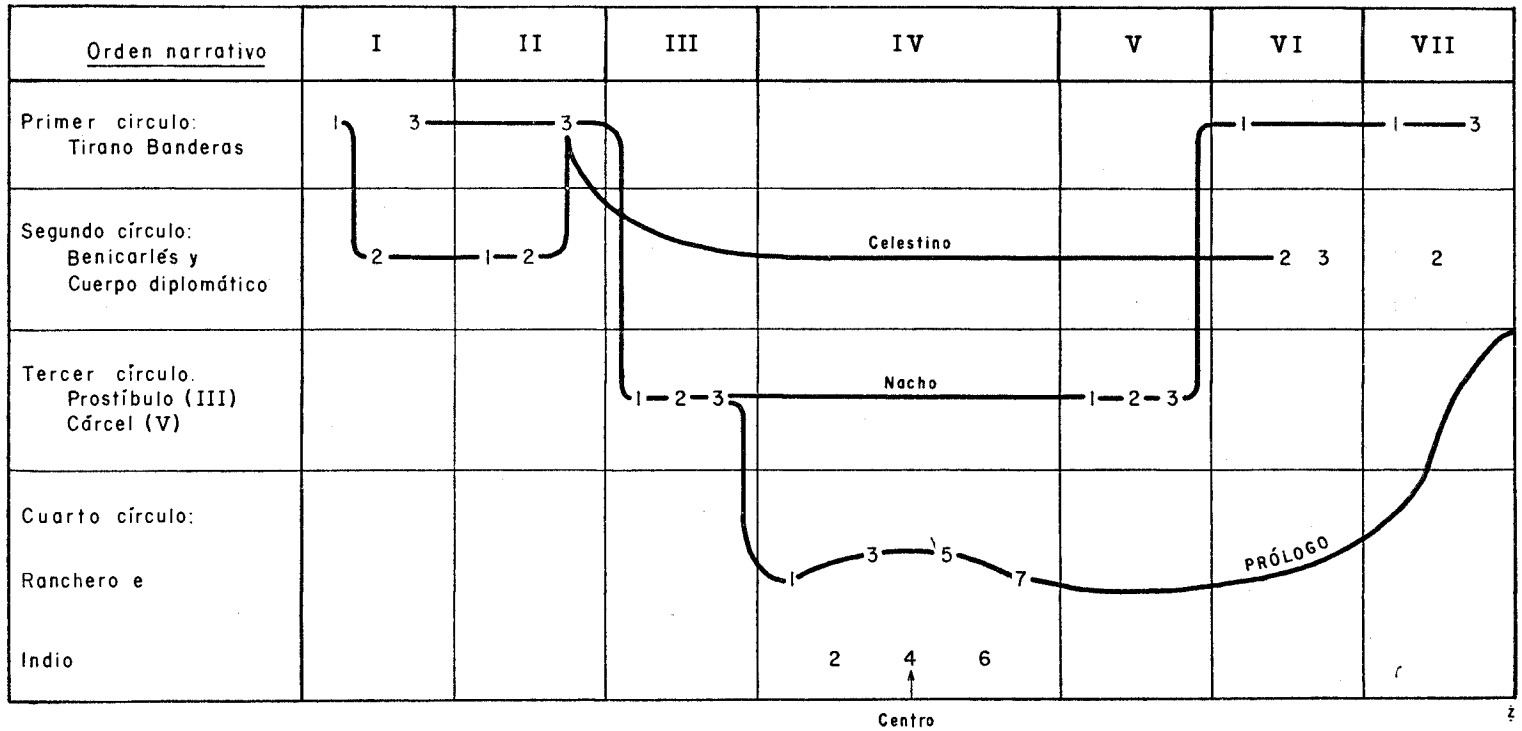
SECUENCIA TEMPORAL

Hasta aquí hemos hablado de cómo se estructuran en la novela las unidades narrativas y los nexos temáticos entre ellas, pero *Tirano Banderas* presenta otra complejidad formal, puesto que la secuencia narrativa rompe la secuencia temporal de la acción. La relación entre las unidades narrativas y el curso del tiempo dentro de la obra (véase diagrama, cuadro 2) muestra dos formas de dislocación: una regresión en el tiempo entre el prólogo y la parte I y la secuencia narrativa de hechos simultáneos, en particular la relación de IV con V-VII. Algunos críticos han explicado este aspecto de la estructura narrativa como la solución que da Valle a las dificultades que plantea relatar acciones tan estrechamente ligadas en el tiempo⁶. Pero si lo examinamos cuidadosamente, veremos que está íntimamente relacionado con la significación de toda la estructura en la configuración de la imagen novelística de un proceso social.

Si observamos primero el esquema creado por la coincidencia temporal de los libros de IV y del prólogo con V-VII, vemos la relación de la parte central con el resto desde otra perspectiva: cuando la proliferación de secuencias de acciones iniciadas por el dictador llegan a la parte IV, producen una cadena de aconteci-

⁶ Cf. JUAN VILLEGAS, "La disposición temporal de *Tirano Banderas*", *RHM*, 33 (1967), 299-308; sostiene que "El paralelismo narrativo está subordinado al anhelo integralista de Valle", p. 306.

Cuadro 1



Cuadro 2

Disposición temporal	Día de Difuntos										Día de Todos los Santos									
	Tarde			Noche					Alba	Mañana				Mediodía	Tarde	Ocaso	Cena	Medianoche	Mañana	
	A	B	C	A	B	C	D	E		A	B	C	D							
Tirano Banderas	I ₁		I ₃		II ₃								VI ₁				VII ₁		VIII ₃	EPIL000
Ministro de España Colonía Española Cuervo Diplomático		I ₂		II ₁	II ₂									VI ₂	VI ₃					
Prostituta y Cárcel							III ₁	III ₂	III ₃			V ₁	V ₂	V ₃						
Ranchero											VI ₁	IV ₃	IV ₅						IV ₇	PR0L060
Indio												IV ₂	IV ₄		IV ₆	IV ₆	IV ₆			

mientos que —aunque temporalmente paralelos a ella— están fuera de la red estrechamente entretejida y causalmente interconectada que une I-III con V-II. Esto refuerza la impresión del lector de que la acción en IV emerge de la cerrada zona de control del dictador para avanzar, de acuerdo con su propia lógica, hacia el momento decisivo de la confrontación. La simultaneidad temporal de las dos líneas de acción formadas así da lugar a otro sistema de nexos, implícitamente significativos, entre las unidades narrativas. Por ejemplo, la secuencia en la cárcel de Santa Mónica (V y la mayor parte de I, VI), en líneas generales es simultánea a 1-6, IV. Por lo tanto, cuando nos presentan a los revolucionarios que aguardan una probable ejecución en el fuerte, prisioneros y desvalidos dentro de la red de control del dictador, al mismo tiempo un nuevo impulso revolucionario está adquiriendo fuerza fuera de la ciudad. Es sugestivo que 3, V, donde un indio capturado, que había desertado de las minas para unirse a la banda de Doroteo (¿Pancho Villa?), cuenta la historia de un tirteo frustrado con los soldados federales, coincida en el tiempo con 5, IV, donde Filomeno pone en acción su plan revolucionario contra Banderas —plan que a la larga triunfará. Este contraste añade importancia a la división de la acción de la novela que desde el principio de IV corre en dos líneas separadas y paralelas, una enteramente contenida dentro de la esfera de control del dictador y otra que opera fuera de ella. El carácter de pivote de 4, IV se revela también aquí, ya que tanto la narración de la batalla infructuosa del indio, como la decisión de Filomeno, suceden al mismo tiempo que el arresto de la Chinita y el abandono del niño.

El paralelismo temporal entre el prólogo y el libro 3 de la última parte crea otro nexo importante, cuando Santos Banderas interroga a una medium que, se dice, tiene el poder de adivinar todo lo que está ocurriendo en el presente, en el mismo momento en que las fuerzas de Filomeno están entrando a la ciudad. Pero en este caso nos enfrentamos al desplazamiento temporal más extremo de la novela. Aunque la acción del prólogo sigue en el tiempo a los hechos de 7, IV y 2, VII, y precede inmediatamente al epílogo, se narra en el principio mismo de la novela. Este desplazamiento único e impresionante es crucial para el significado creado por la forma de la novela que encierra eficazmente la representación de una Santa Fe de Tierra Firme dominada por Tirano Banderas dentro del momento decisivo —la transición del prólogo al epílogo— en el que ese dominio cae. El efecto de la transposición del prólogo, del lugar que lógicamente le correspondería en la acción, al comienzo de la novela, es que a lo largo de la primera mitad, así como en la última mitad, el lector se da cuenta del

inminente golpe en contra del dictador. Más aún, la mención en el prólogo de la deserción de Domiciano, la muerte del hijo de Zacarías y la venganza de éste, anticipan al lector los sucesos relatados en IV, lo que viene a reforzar el prestigio especial que tiene esta parte por su posición central y su peculiar relación temporal con el resto de la acción. Al mostrarnos la acción de IV como parte del marco que encierra a la dictadura representada en la parte principal de la novela, dándole a la vez un contexto significativo, este nexo entre el prólogo y la parte IV voltea al revés, por así decirlo, el mundo de la novela. Su estructura es así una estructura de envoltura —puesto que una parte de la acción está enmarcada por otra— y, al mismo tiempo, de erupción, ya que el marco estalla desde el centro.

EL PROBLEMA DEL DETERMINISMO

La organización formal de *Tirano Banderas* funciona, pues, para sugerir que el tirano, árbitro de los destinos dentro del cerrado sistema de su régimen, está él mismo sujeto a fuerzas —la revolución— que surgen desde ese sistema para oponerse a su poder y destruirlo. De esta manera, como respuesta a la pregunta planteada al principio de este artículo, llegamos a la conclusión de que la estructura de la novela es una parte integral y significativa de su representación de un momento particular de la historia latinoamericana; de que, en verdad, no hay división alguna entre el virtuosismo artístico y el compromiso social. A lo que nos enfrentamos aquí es a un notable ejemplo de cómo la estructura *es* visión, a la vez como una manera de ver y como la imagen vista. Nuestro análisis ha revelado cómo el arreglo simétrico de los segmentos narrativos funciona como instrumento epistemológico, pues distingue un orden jerárquico de los grupos dentro de la sociedad que pinta y permite que se vean sus interrelaciones. Por otra parte, los desplazamientos temporales crean una estructura a la vez cerrada y en explosión, que actúa como imagen o modelo de cómo el futuro está contenido o determinado por el presente, y de cómo se suceden los acontecimientos de la historia. Debemos, pues, ir más allá y preguntarnos qué significa esta estructura específicamente en su forma de representar el surgimiento de una revolución.

La pregunta crucial aquí, me parece, es cómo *Tirano Banderas* representa, tanto en su acción como en su forma, la relación entre involución y erupción. Varios son los aspectos formales que sirven para crear la impresión de un sistema cerrado. Una de las características notables es su condensación temporal —toda la acción ocurre en un período de treinta y seis horas— de modo que todos los hechos

relatados están relacionados en una secuencia de tiempo absolutamente contigua, lo que produce la impresión de impacto inmediato entre causa y efecto. La disposición simétrica de las partes de la novela actúa contra las exigencias de la secuencia narrativa de las distintas líneas de acción, reforzando las uniones causales entre las partes (por ejemplo, III y V, II y VI, I y VII) que están separadas en el relato. Así, lo apretado de la red de conexiones causales, tanto entre las partes separadas como entre las contiguas, produce la impresión claustrofóbica de un mundo totalmente determinado. La simetría de las partes es en sí misma una especie de determinismo, que sugiere que la parte VII *debe* ser una imagen de espejo de la parte I, y así sucesivamente. En un nivel, la novela presenta a Tirano Banderas como el dios que manipula este universo cerrado y determinado, pero la estructura global lo muestra capturado en la red que él aparentemente controla. Porque la serie de causas que lo llevan a su caída no se origina fuera del cerrado sistema de su régimen, sino desde dentro de sus propias acciones. Las consecuencias de su orden de arresto en contra de don Roque son las que ponen en movimiento a Filomeno, mientras que la orden de arrestar a Domiciano lleva a su desertión y a la participación de Zacarías. La destrucción del tirano es la consecuencia de su propia fuerza y está implícita en su ejercicio del poder, así como está implícita en toda la novela la amenaza que plantea el prólogo.

La manera como las fuerzas que destruyen al tirano escapan a su control, y su relación con el rígido sistema de causa y efecto, es fundamental para la disyuntiva de si la novela retrata el proceso histórico como un sistema cerrado y determinado o abierto y cambiante. La acción que rodea y limita el poder del dictador para determinar los destinos de sus súbditos, ¿está a su vez determinada por la misma necesidad, regida por la misma lógica?, o ¿representa un complejo de acciones humanas que se liberan de ese sistema causal que las originó después del libro central?

Una posible respuesta a estas preguntas se halla en el convincente análisis de la novela que hace Ricardo Gullón, quien llega a la conclusión de que el efecto combinado de las metáforas de la novela, de sus técnicas estilísticas y de su estructura crea la imagen de un universo social encerrado en un círculo deshumanizante de tiranía:

En cuanto a la forma, es teatral y, más específicamente, guiñolesca y circense, con interpolaciones de la comedia de figurón. Guiñol y circo son las metáforas determinantes del ser y actuar de los personajes: autómatas o animalescos, encuentran en esos recintos el escenario adecuado... No es casualidad que el prólogo y el epílogo se den la mano, que muerda el uno la cola del otro, pues este

comenzar donde se acaba, la conclusión que es comienzo, es un excelente modo de señalar la anulación del tiempo, la esterilidad del movimiento y la sustancia de la acción. Al final, como al principio, Satanás queda presidiendo el vértigo, cambiando, si acaso de representante⁷.

Así, arguye que la visión definitiva del mundo social presentado en *Tirano Banderas* es la de un ciclo interminable de represión y violencia, que controla y determina la revolución al final y lo que condujo a ella: "El circo es el espejo del mundo circundante. Rígidamente controlado hasta que la fermentación estalla, en un instante, rompiendo las barreras, inunda la calle y la domina. Los hasta entonces enjaulados, los sometidos al látigo del domador se harán la ilusión de vivir en la selva, de hacer de la sociedad selva. (No tardará otro domador en encadernarles, en reforzar la doma y anunciar nueva función con números repetidos"; *ibid.*, p. 749.)

A la luz de esta interpretación, la acción de la parte IV, del prólogo y del epílogo se vería como un simple impulso inverso, una reacción mecánica al poder opresivo del tirano, que sólo puede servir para reproducir el círculo, ya que está determinada por el mismo centro.

LA POSIBILIDAD DE ELECCIÓN

No obstante, por muy convincente que sea en su acumulación de pruebas estilísticas, considero que la lectura que Gullón hace de la novela no da perfecta cuenta del grado en que la obra crea una tensión interna en la que una necesidad deshumanizante no es más que uno de los polos. La posibilidad de elección moral, está sugerida en la evaluación negativa de los personajes que abdican de su responsabilidad de elegir. Por ejemplo, Nacho Veguillas, cuyo papel de sicofante adulator del tirano es presentado con toda la gama de las más degradantes técnicas estilísticas de Valle, se enfrenta en la cárcel con el desprecio de los revolucionarios y pretende defenderse: "¿Que está mal, que soy pendejo, que aquello era por demás, que tiene sus fueros la dignidad humana? Corriente. Pero hay que reflexionar lo que es un hombre privado de albedrío por ley de herencia. ¡Mi papá, un alcohólico! ¡Mi mamá, con desvarío histérico!" (189). A este hombre que rechaza la responsabilidad moral basándose en un determinismo naturalista, responde un viejo revolucionario, presentado con simpatía como uno de los "reos políticos, orgullosos de morir" (187): "¡Hay sujetos más ruines que

⁷ "Técnicas en *Tirano Banderas*", Ramón del Valle-Inclán: *An appraisal...*, p. 730.

putas!" (189). Si Nacho se ha convertido en un títere degradado del dictador, este viejo y sus compañeros se erigen en la novela como ejemplos de que existe una posible alternativa. Por oponerse al dictador, sus vidas dependen ahora de su decisión de ejecutarlos, pero su postura moral de oposición e independencia se mantiene intacta. Este tema de la posibilidad y el valor de la elección moral aparece otra vez en una presentación inusitada que hace el narrador de la filosofía de don Roque: "Reos de un crimen celeste indultaban [los hombres] su culpa teologal por los caminos del tiempo, que son los caminos del mundo. Las humanas vidas con todos sus pasos, con todas sus horas, promovían resonancias eternas que sellaba la muerte con un círculo de infinitas responsabilidades" (196). Así, el místico líder de la oposición plantea el problema de la responsabilidad y del destino humanos en términos teológicos, sosteniendo que las elecciones que se hacen en la vida tienen un valor que trasciende la muerte y el tiempo, aun cuando sean ilusorias en los "caminos del mundo".

Y, en efecto, la novela sugiere la futilidad de la honorable oposición moral de don Roque al régimen, basada en la redención del indio como principio moral. Se le muestra dando "lecciones de ilusionada esperanza" (196) al grupo que se reúne a su alrededor en la cárcel y cuando lo libera Santos Banderas, fácilmente cae en la trampa que le tienden, al aceptar usar su influencia para atraer a la oposición política de vuelta a los canales electorales legales que el dictador secretamente confía manipular. Vemos, pues, que un aspecto de la problemática de la elección humana y del determinismo bajo un régimen dictatorial, se presenta como una oposición posible pero inefectiva. La mayoría de los personajes que conscientemente se disocian del degradante sistema de opresión, y se oponen a él, son presentados con simpatía sin un tratamiento estilístico mecánico o animalizante, pero también aparecen como materialmente determinados o castrados por ese sistema, de modo que su única alternativa es una retirada consciente. Así, los prisioneros políticos esperan la muerte con "serenidad estoica", contemplando al mundo como "alejados en una orilla remota" (207). De la misma manera, la conversión a la causa revolucionaria de Marco Aurelio, el estudiante encarcelado por haber estado presente en la escena de la huida de Domiciano, ocurre solamente después de que ya está preso y es incapaz de actuar. Está amargamente consciente de que su decisión moral ha sido tomada demasiado tarde para que tenga algún significado material.

Si estos fueran los únicos ejemplos que da la novela de personajes que eligen oponer resistencia al degradante poder del régimen, sería exacto considerar al libro como inequívocamente negativo en

su presentación de la acción humana dentro del rígido marco de una dictadura opresiva. Sin embargo, Filomeno Cuevas establece todavía otro paradigma —el de un personaje que actúa efectivamente en contra del régimen por elección moral. No se lanza a la oposición involuntariamente, como Marco Aurelio, ni es tampoco inocentemente inefectivo, como don Roque. Sus acciones son una respuesta meditada, no una reacción mecánica, al arresto de don Roque, ya que previamente las ha planeado y se ha preparado para ellas. Aunque su decisión tiene bases morales, un sentido del honor relacionado con “deberes de ciudadano” (143), Filomeno la lleva a efecto con un recio sentido práctico. Es uno de los pocos personajes que no está estilísticamente degradado; por el contrario, está caracterizado con vigor y hombría, “la figura prócer, acerado y bien dispuesto” (141). Actúa con decisión y rapidez, fija su propio curso a pesar de los intentos de Domiciano por manipularlo, y muestra una capacidad innata para el mando. Su papel clave en el levantamiento triunfante contra el tirano demuestra, pues, que la decencia moral, la inteligencia y la resolución no sólo son posibles en el corrupto y deshumanizado mundo del tirano, sino que también pueden actuar efectiva y decisivamente. Filomeno, con decisión, elige y crea su propio destino.

LA AMBIGÜEDAD DE LA EXPLOSIÓN

Esta observación nos devuelve a la cuestión de la estructura de la novela, a la relación de la parte IV y el prólogo con el resto de la obra. El lapso que separa el prólogo del epílogo, que contiene la acción de toda la novela, no está determinado en cuanto que puede preverse su resultado. En el prólogo, la presentación de los planes, la discusión sobre las tácticas y el callado movimiento de los revolucionarios hacia la ciudad, crean un suspenso que no encuentra su resolución hasta el final —una resolución que es una explosión más que una re-definición. La estructura del cuerpo de la novela revela cómo las fuerzas que activan la explosión potencial brotan desde el centro mismo del marco represivo que las contiene. La narración actúa como prisma que difunde un espectro de los componentes de ese momento crítico, para que sean comprendidos. En él pueden verse los elementos que previsiblemente van a reunirse para formar una imagen que simplemente reproduce el sistema anterior, pero también se anuncia la posibilidad de nuevas relaciones entre estos elementos. Si, por una parte, en el libro inmediatamente anterior al ataque que se prepara, se deja al cuerpo diplomático listo para ejercer su presión en el transcurso de los acontecimientos, por otra, Marco Aurelio y los revolucionarios están

ahí también a punto de ser liberados para actuar de acuerdo con los planes del golpe. Domiciano, el oportunista sin principios, el anticuado militar gruñón es decididamente parte del espectro de las fuerzas insurgentes, pero a lo largo de la parte IV y del prólogo se ha mostrado que Filomeno es capaz de dominarlo y penetrar su perfidia. La inteligencia y organización de Filomeno canaliza la energía violenta del indio Zacarías y la dirige eficazmente contra toda la estructura de poder en la que el usurero español no era más que un títere. A pesar de esto, la figura de Filomeno es en sí ambigua. En el prólogo, Domiciano demuestra que su actuación es anarquista y aventurera, puesto que se niega a ponerse a las órdenes del Cuartel General del Ejército Revolucionario. Sin embargo, y a pesar de esta crítica, el talento militar de Filomeno y su alianza con la energía violenta de los oprimidos, le permiten triunfar derrocando a un régimen que el Ejército Revolucionario no había podido controlar hasta entonces. La novela, pues, continúa siendo ambigua. Representa una explosión de energía que ha estado reprimida dentro de un círculo rígido de limitaciones y no intenta predeterminar el nuevo esquema dentro del cual entrarán los componentes. La liberación de esa energía se produce a causa de las contradicciones internas de la violencia represiva, así como las consecuencias provocadas por la fuerza opresiva del dictador han escapado a su control y se han vuelto contra él bajo la forma que les da la iniciativa moral de Filomeno.

Datos biográficos sugieren que esta incertidumbre final sobre el futuro de Santa Fe de Tierra Firme, refleja la propia incertidumbre de Valle durante los años en los que estaba escribiendo la novela, incertidumbre históricamente justificada, sobre el resultado de la revolución mexicana. La situación de México no era del todo clara en aquel entonces, y Valle escribió a Alfonso Reyes pidiéndole más información y comentándole la confusa y caótica naturaleza de las noticias que había recibido de México⁸. Sin embargo, en una de estas cartas expresa con claridad sus esperanzas e intuiciones respecto al progreso de la Revolución: "La revolución no puede reducirse a un cambio de visorreyes, sino a la superación cultural de la raza india, a la plenitud de sus derechos y a la expulsión de judíos y moriscos gachupines. Mejor, claro, sería el degüello". En su opinión el General Obregón era el que más probabilidades tenía de llevar a cabo ese programa: "presiento el triunfo del Gobierno Federal. El General Obregón está llamado a grandes cosas en América" (*ibid.*, p. 203). La mención a los indios y a Obregón —quien en ciertos aspectos parece haber sido el modelo

⁸ EMMA SPERATTI publicó algunas de estas cartas en *De "Sonata de otoño", al esperpento. (Aspectos del arte de Valle-Inclán)*, London, 1968, pp. 201-204.

para Filomeno Cuevas— podrían hacernos pensar que la visión personal de la revolución que Valle presenta en *Tirano Banderas* era positiva respecto a la violencia de Zacarías y al papel de Filomeno, aunque el autor se sienta históricamente incapaz de anticipar sus consecuencias.

LA ESTRUCTURA DE LA NOVELA COMO UNA VISIÓN DE LA HISTORIA

Pero, si es así, ¿cómo explicar el impacto de la novela en un lector tan sensible como Ricardo Gullón, que la considera una visión totalmente negativa de un ciclo determinado y deshumanizado de represión y violencia? Por supuesto que la novela transmite a través de su forma y estilo, más los mecanismos de pesadilla de un sistema degradante y brutal que la posibilidad de la elección y la justicia humanas para conformar la historia, aunque esto último sí está ejemplificado hasta cierto punto dentro de la novela. Esto, me parece, es el resultado inevitable de la estructura que dio Valle a este libro y de la visión del tiempo y la historia que impone esta estructura. Como lo han señalado varios críticos⁹, la forma de la novela esencialmente niega el tiempo como flujo y evolución al condensar la acción en dos días, de modo que su dinamismo es espacial más que temporal. El movimiento frenético de toda la obra no es de hecho un progreso en el tiempo, sino el estallido del presente, simultáneamente en el prólogo y en el último libro de la parte VII. Implícitamente, esto indica que la unidad significativa para comprender y representar a la sociedad o a una situación histórica es un momento único en toda su explosiva complejidad. La forma estrictamente simétrica que ideó Valle para esta novela —y siguió usando en sus novelas posteriores¹⁰— al mismo tiempo presenta el modelo de un mundo rígidamente jerarquizado por el poder dictatorial y el método epistemológico para analizarlo, para encontrar un orden en sus fenómenos caóticos. Lo que esta estructura sugiere es que sólo cuando el momento está congelado y disecado por la forma abstracta que le impone el artista es posible captar sus componentes, que inevitablemente se borrarán de nuevo cuando ese momento se diluya en el que le sigue (que a su vez puede ser congelado y analizado en otra obra, como lo hará Inego Valle en las series del *Ruedo ibérico*).

⁹ Cf. GULLÓN, art. cit., pp. 728-731; VILLEGAS, art. cit., y EMMA SPERATTI, *op. cit.*, pp. 134-137.

¹⁰ La forma simétrica o concéntrica de las novelas del *Ruedo ibérico* ha sido estudiada por JEAN FRANCO en "The concept of time in the *Ruedo ibérico*", *BHS*, 39 (1962), 177-187, y por HAROLD BOURDREAU, "Continuity in the *Ruedo ibérico*", *Ramón del Valle-Inclán: An appraisal...*, pp. 777-791.

Vemos, pues, en la forma de *Tirano Banderas* la lógica y necesaria expresión de la visión del mundo que subyace en toda la obra posterior de Valle-Inclán. Esta visión se basa en un rechazo inherente del tiempo y la historia como algo significativo para la experiencia humana, rechazo cuya clave ha de encontrarse en *La lámpara maravillosa*: "Concebir la vida y su expresión estética dentro del movimiento y de todo aquello que cambia sin tregua, que se desmorona, que pasa en una fuga de instante, es concebirla con el absurdo satánico"¹¹. Aduce que la vida y su significado no pueden ser comprendidos como tiempo y cambio, ya que "este momento efímero de nuestra vida contiene todo el pasado y todo el porvenir. . . Velos de sombra, fuentes de error más de conocimiento, nuestros sentidos sacan el hoy del ayer, y crean la vana ilusión de todo saber cronológico, que nos impide el goce y la visión infinita de Dios" (*ibid.*, p. 650). Para Valle, la misión del artista es ir más allá del conocimiento cronológico creando una forma estética que pueda iluminar el significado pleno y verdadero del instante. "Acaso el don profético no sea la visión de lo venidero, sino una más perfecta visión. . . del momento fugaz de nuestra vida. . . Este soplo de inspiración muestra la eternidad del momento y desvela el enigma de las vidas" (*ibid.*, p. 651). Es precisamente esta imperiosa necesidad de encontrar la verdad en el corte transversal de un momento, lo que se esconde tras la estructura novelística que Valle inventó para *Tirano Banderas*.

Es, esencialmente, una visión apocalíptica de la historia, en la que la única transición aceptable es la del momento que explota haciéndose eternidad, así como la violenta envoltura de *Tirano Banderas* estalla haciéndose holocausto revolucionario. Pero esta concepción, al negar valor y hasta existencia al proceso temporal, a la continua evolución en la historia, necesariamente reduce también la posibilidad de una elección moral a un presente que no tiene ninguna certeza de poder dar forma o afectar al futuro, como la conversión de Marco Aurelio en la cárcel. Y así sentimos en esta novela, en cuanto estructura significativa total, que la trascendencia de la acción concertada y moral de individuos como Filomeno es, en última instancia, negada, a pesar de la evidente simpatía con que son tratados.

En último término, es el personaje de Lupita la Romántica el que refleja la base sobre la que se construyó la novela. Es sin duda significativo que las ideas de *La lámpara maravillosa* reper-

¹¹ *Obras escogidas*, Madrid, 1965, p. 649. La relación entre el tiempo en *Tirano Banderas* y la estética de *La lámpara maravillosa* fue por primera vez señalada en el estudio siempre sugestivo de EMMA SPERATTI, *La elaboración artística de "Tirano Banderas"*, México, 1957.

cuten en las descripciones que se hacen de sus poderes como medium, poderes que le permiten trascender el límite de los sentidos y ver la totalidad del presente, por irónico que pueda parecer que estas ideas encarnen en una prostituta. Pues es la visión de Lupita lo que permite la fuga de Domiciano y el subsiguiente estallido con el que la acción escapa al control del dictador en la parte IV. Sin embargo, si el acceso que tiene Lupita a una "más perfecta visión del momento fugaz" es la encarnación interna del objetivo del novelista, si ella es una medium en el mismo sentido en que la estructura de la novela es el medium de su visión, esto también sugiere las limitaciones del modo en que Valle comprende la realidad. Al final de 3, VII, cuando estalla la revolución, Lupita la contempla en trance, "con el blanco de los ojos siempre vueltos sobre el misterio" (267). Lejos de revelar "el enigma de las vidas", un presente visto más como apocalipsis que como proceso histórico debe permanecer en el misterio para siempre.

SUSAN KIRKPATRICK

Universidad de California, San Diego.