

PRÁCTICA SEMIÓTICA EN VALLE-INCLÁN*

Durante el curso de mi trabajo en literaturas hispánicas e historia de las ideas, he comprobado la falta de una labor sistemática sobre cuestiones teóricas centrada en las literaturas hispánicas. Con frecuencia, se acude a la práctica de la crítica para ilustrar principios generales, a despecho de las fértiles contribuciones que podrían derivarse de los nuevos caminos metodológicos que ofrecen la lingüística y la semiótica. El énfasis en el mensaje, la tendencia a considerar la literatura en términos de ideas políticas o de un formalismo estrecho, ha sido una característica saliente de los estudios literarios hispánicos durante algún tiempo. Esto es particularmente notable en el caso de Valle-Inclán, no sólo en cuanto a la crítica decididamente ideológica de sus tendencias políticas-biográficas —carlista, socialista—, sino también por lo que respecta al estricto formalismo estilístico con que se ha visto su obra: ambos son acercamientos externos. Abundan los productos típicos de estas falacias metodológicas: los más difundidos son los que ven en sus textos una manifestación del pensamiento social y están peligrosamente cercanos a reducirlos a documentos históricos o material subsidiario para disciplinas afines.

Los recientes desarrollos en la lingüística, la crítica de la respuesta del lector (*reader-response*), la estética de la comunicación y la semiótica, merecen mayor atención ya que abren nuevos caminos de análisis. Algunas de estas innovadoras propuestas post-estructuralistas, que sugieren claramente nuevas lecturas de la narrativa, son de especial interés para leer a Valle. El tradicional concepto de “estilo” ha sido cuestionado y la relación entre “vo-

* Reelaboro en estas páginas una conferencia dada originalmente en inglés en Mountclair College en 1985. Debo agradecerle a Celia Trigueros de Pozzi su traducción.

ees” en los textos —un concepto difundido en los escritos del círculo crítico fundado por Mijaíl Bajtín a fines de la década de 1920-1930— propone precisamente nuevos modos de interpretación.

He intentado concretar algunos de estos enfoques críticos de manera muy ecléctica y, a partir de una poética social, he formulado algunas propuestas para volver a examinar las obras de Valle-Inclán, como textos individuales y como obra de conjunto o “texto único”. Si aceptamos que —sin tener en cuenta el género— sus obras (in)completas tienen una estructura total análoga a la de un “texto único”, la cuestión de la unidad —debida a una diferente concepción del sentido y naturaleza de la textualidad— no debería ser más motivo de discusión académica. *Femeninas* o las *Sonatas*, o asimismo obras tempranas anteriores a 1913 o 1914, no deberían ser leídas como organismos separados: la obra de Valle se empobrecería terriblemente con ese corte. Toda su producción textual forma un sistema artístico de violaciones y transgresiones de reglas y normas muy específico. En particular, las reglas y prohibiciones que gobiernan la selección de las palabras y la construcción de metáforas, la memoria del género (término de Bajtín), las posibilidades de tramas estrictamente definidas, clisés, modelos, convenciones para la reproducción del diálogo o del discurso dialectal. El esfuerzo del escritor para destruir un sistema de reglas familiares puede ser percibido como un rechazo de normas estructurales previas, basado en oposiciones o polémica y la búsqueda de un lenguaje deforme o creativamente desviado.

Me he ceñido a los experimentos técnicos con la estructura y la perspectiva que considero más importantes para delinear las siguientes posibilidades:

1. Valle-Inclán no elige un lenguaje delimitado —los lenguajes de la poesía, la prosa, el teatro, los lenguajes de los diversos géneros— sino que supera esta limitación dentro de la corriente literaria conocida tradicionalmente como *Modernismo*. El texto —los textos— pertenece (n) simultáneamente a dos o más lenguajes o códigos que activan recursos metafóricos y metonímicos, que establecen un orden o lo violan. Esta estructura profunda de sentido se puede aprehender solamente por medio de un complejo acto de descodificación¹.

2. Pluralidad intencional de estilos y voces, sin unidad estilís-

¹ Estudio más a fondo esta estrategia modernista de no demarcación de géneros en “Lírica y fin de siglo: Rubén Darío bajo el signo del cisne”, *Euto-pías*, 3 (1987), 179-196.

tica; mezcla de lo cómico y lo serio; multiplicidad de tonos; mezcla de lo sublime y lo vulgar, lo que Bajtín llama la literatura *carnavalizada* de *relativité jayeuse*. Los textos están compuestos a partir de múltiples relaciones entretrejidas: cartas, manuscritos, material histórico y sociológico, diálogos, parodia de géneros y estilos reconocidos como clásicos, caricatura y parodia de citas, paráfrasis, mezcla de prosa y verso, bilingüismo o poliglosia, falta de orden cronológico o forma lineal, ausencia de la oración que sintetiza la acción u oración sinóptica.

3. La decisión de demarcar lenguajes y códigos —tradición oral y popular (*aleluyas*, romances de cordel, proverbios, anuncios, títulos, artículos de periódicos)— forma una red compacta de subtextos sociales entretrejida en la estructura como información referencial. Hay también un uso decidido de una red intertextual de material pictórico y musical en un sistema intersemiótico.

Estos recursos técnicos estructurales o modos de “representación” de la realidad, desembocan en la destrucción de la épica y la tragedia, ya que el mundo está al revés. Valle cala hondo en impropiedades, profanidades, excentricidades, risa, licencia para abolir jerarquías y degradar imágenes consagradas, mediante la acentuación de lo grotesco y lo aparentemente trivial, con una creativa destrucción y reconstrucción del lenguaje de los géneros clásicos estableciendo una tradición rica en el juego verbal, equivalente, por ejemplo, a la de James Joyce.

Debido a sus notables implicaciones para el estudio de textos literarios, algunos procedimientos metodológicos recientes —en particular los derivados de las ideas de Bajtín / Voloshinov / Medvedev— pueden servir de base adecuada para examinar la obra de Valle-Inclán como un todo. Las citadas estrategias estructurales o rasgos constituyentes pueden ser estudiados de acuerdo a cuatro posibilidades, todas bajtinianas de origen y objeto:

1. Carnavalización.
2. Heteroglosia / dialogismo.
3. Entonación y enunciación (estructura lingüística).
4. El texto como actividad social.

1. CARNAVALIZACIÓN

Las tres estrategias clave de la producción textual que he bosquejado revelan trazos visibles de “carnavalización”, de acuerdo con

el concepto seminal de Bajtín². Dentro de esta práctica dinámica de estrategias y comunicación, trataremos de aislar contextos de transgresiones diferentes y variadas. El sistema de Valle-Inclán muestra una fuerte tendencia a la creación de un mundo “al revés”. Visto desde esta perspectiva, todo el corpus de su obra adquiere coherencia en el interior de un sistema de comunicación e interacción. La *cronotopía carnavalizante*, como la describe Bajtín, o serie rabelesiana, puede ser reducida a siete categorías: serie del cuerpo humano en sus aspectos anatómicos y fisiológicos, serie de la vestimenta humana, serie de la comida, serie de la bebida y embriaguez, serie del sexo (copulación), serie de la muerte, serie de la defecación (escatología, excrementos humanos)³. Cada una tiene su lógica y sus características dominantes; todas se entrecruzan, ya que normalmente más de una se encuentra en un texto o en una serie de textos.

La carnavalización literaria o cronotopo rabelesiano de Valle debe situarse en amplias secuencias: la de sus primeros escritos (hasta 1914) —*Sonatas*, *Comedias bárbaras*, la trilogía de las guerras carlistas— articulados sobre todo en las series del sexo y de la muerte (si bien no son las únicas). Su espejo es *cóncavo*, y le permite alargar y estilizar las figuras (como un pintor renacentista o como El Greco). El cuerpo humano y su voz van adquiriendo una variedad de formas y gestos diferentes: primero aparece la estilización, luego (entre 1913 y 1914) la representación cínica (las farsas) que desemboca en alegorizaciones fantásticas y grotescas (los esperpentos, el *Ruedo*). El espejo es ahora *convexo* y goyesco: los cuerpos aparecen desmembrados, despedazados y se apunta a sus más crudos aspectos anatómicos. Las siete series bajtinianas se interpretan: en la “carnavalización” hay una homología entre el cuerpo, los sueños, la estructura lingüística y la subversión social⁴.

La combinación de estas dos series —del sexo y de la muerte— está dada en términos visuales: Valle emplea un recurso que se manifiesta claramente en la pintura. Como en los cuadros me-

² M. BAKHTIN, *Rabelais and his World* (1965), MIT Press, Cambridge, 1968.

³ M. BAKHTIN, *The dialogic imagination*, ed. M. Holquist, tr. Caryl Emerson, Texas University Press, 1981, p. 170; T. TODOROV, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, Éds. du Seuil, Paris, 1981, p. 129.

⁴ Desarrollo con mayor amplitud estos conceptos en “Dialogía, voces, enunciado: Bajtín y su círculo”, en GRACIELA REYES (ed.), *Teoría y crítica literaria en la actualidad*, Cátedra-Fundación Ortega y Gasset, Madrid (en prensa).

dievales, hay un estricto sistema fijo de poses y gestos y a cada persona se le asigna uno específico (léase *La lámpara maravillosa* a la luz de esto). Ambas series se integran en Bradomín con sus experiencias eróticas y su culto a la muerte.

El lenguaje y los actos corresponden a una desmitificación de lo sagrado a través de la profanación sexual y los ritos de la muerte. “Adega”, así como el profano mundo idílico de *Flor de santidad* (1904), *Aromas de leyenda* (1907), *El yermo de las almas* (1908), se basan principalmente en las series de lo sexual y de la muerte. Lo mismo vale para Montenegro, Cara de Plata, cuyas profanaciones son semejantes a las de Bradomín, pero no iguales. Violentos oximorones sexuales crean nuevos significados dentro de cada texto y Valle se aparta del lenguaje natural tanto como es posible. Acrece la complejidad de la estructura extratextual en obras sólo en apariencia simples, pero que no pueden ser descifradas adecuadamente sin complejas suposiciones y sin tener en cuenta toda una riqueza de conexiones culturales más allá del texto. Lo que se entiende como estructura profunda no puede ser decodificado sin una elaboración del sentido muy complicada. Como prueba de esto, léase la extensa descripción de la Niña Chole en *Sonata de estío*, o analícese la intrincada red intertextual de *El tablado de marionetas* o de *Divinas palabras*.

En estos textos, Valle crea nuevas estructuras, nuevas representaciones de la realidad, completamente consciente de que se aparta de los géneros convencionales. Sus lectores concretos, en general, estaban mal preparados para la recepción de estos textos, acostumbrados a que la mayor parte de la estructura fuera manifiesta; en otras palabras, al “realismo”. Las características obviamente dominantes en el sistema de convenciones eran: tramas evidentes, lenguaje más “natural”, lenguaje demarcado para poesía y prosa, descripciones, argumento, escenario. Es decir, los *loci communi* y la tipología de la prosa realista con sus reglas y estrategias estructurales.

La “carnavalización” se enriquece y domina en *La pipa de Kif* (1919), donde Valle nos ofrece una clave de las innovadoras y cambiantes jerarquías de sus códigos⁵. Todas las series carnalescas del cronotopo rabelesiano se incorporan en una funambulesca dan-

⁵ He elaborado con mayor precisión el proceso de carnavalización en *La pipa de Kif* en “La poética de Valle-Inclán”; cf. JUAN A. HORMIGÓN (ed.), *Valle-Inclán y su tiempo hoy*, Ministerio de Cultura, Madrid (en prensa). Estudio más a fondo estas prácticas textuales y su contenido ideológico en *Modernidad, carnaval político, esperpento: Valle-Inclán* (en prensa).

za de sexo y muerte, profanidades, excentricidades, parodia, risa, mutilaciones, borracheras, copulaciones violentas y contra natura, defecaciones. Valle denomina esta "carnavalización" *farsa* y *esperpento*. Redefinida la estrategia, la producción textual cambia de signo: la conducta se vuelve mala conducta, los gestos son desritualizados en posturas grotescas e imágenes degradadas. La cara, la boca, la nariz, las partes sensuales o erógenas son mostradas a través de una lente de aumento o reducidas a pequeñas o mínimas partes inconexas. España se transforma en un *ruedo*, una *corrida*, un *carnaval*, un *tablado*, habitado simultáneamente por liliputienses y gulliverianos, enanos y gigantes, monstruos carnavalescos. Las imágenes se parodian a sí mismas y ios textos forman un sistema de espejos deformantes —espejos invertidos que alargan, acortan, desfiguran, agrandan, achican, engordan, adelgazan en diferentes direcciones y grados. El texto es la *arena* de duplicación paródica que caricaturiza, ridiculiza y deforma héroes, autoridades, ideologías, objetos. Valle degrada las imágenes nobles y acentúa lo trivial y lo grotesco. Convenciones artísticas y textos clásicos tradicionales son parodiados y exagerados desproporcionadamente para reducir su prestigio, a la manera de la *parodia sacra* del Renacimiento y de la sátira carnavalizada de los siglos xvii y xviii⁶. La literatura carnavalizada hace resaltar ciertos objetos para dirigir nuestra mirada hacia el mundo que se desea "refractar" e implica al Receptor(a) de una manera muy específica. Todo lector reconocerá estos rasgos dominantes de "carnavalización" en Valle; los cronotopos rabelesianos en sus entrecruzamientos —desde el primero con el uso casi puro de las series del erotismo y de la muerte, llamados tradicionalmente "decadencia"—son instrumentos encaminados a destruir sistemas ideológicamente cerrados por medio de una pluralidad de "voces" y de géneros. Los géneros entretreídos e intercalados refuerzan la heteroglosia y el dialogismo en una compacta red de estrategias textuales que colocan el enunciado en una relación particular con la realidad.

La carnavalización o libertad cómica se refuerza en alto grado mediante sus mismas cualidades intersemióticas. Valle incorpora múltiples códigos —música, palabras, gestos, objetos— en sus oposiciones e inversiones estructurales en un discurso contra

⁶ Sobre el carnaval dieciochesco, en particular Torres Villarroel e Isla, véase I. M. ZAVALA, *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco*, Rodopi, Amsterdam, 1987.

las regularidades establecidas por las convenciones y la gramática. Su proyecto textual revela un proceso de *asimilación* de la voz (“voces”) de otro (otros), en una pluralidad de géneros y lenguajes. Deconstruye la cultura de los doctos y la de los legos, el lenguaje eclesiástico, la jerga política, mediante la incorporación de términos pictóricos, de arcaísmos, de neologismos, juegos con campos semánticos y tropos, que asimila y transforma. El significado literario o el sentido se alcanzan por medio de elaboradas estrategias y operaciones. Reapropia y rearticula una multiplicidad de corpus textuales en un proceso de interacción especular. Explora y resemantiza estereotipos y clisés; el léxico de Valle está poblado de los enunciados de “otros” y en su escritura adquiere un nuevo significado en el contexto de otro campo semántico. Las estrategias semánticas desempeñan un papel muy importante desde sus primeros textos, en una doble voz u operación locutoria.

2. LA INTERTEXTUALIDAD. EL DIALOGISMO

Ambos procedimientos desempeñan funciones muy especiales; la composición intertextual (de “voces” enmarcadas) no es sólo un mosaico de textos, capas de textos, o reminiscencias mediante las cuales los textos anteriores se funden y fusionan. El concepto de intertextualidad así definido se enriquece si empleamos el término bajtiniano de “voz” de otros, que en Valle-Inclán puede ser también la propia voz, en la variedad de formas y estrategias para interpolar frases, situaciones, descripciones, tomadas de textos ajenos y propios anteriores. La intertextualidad en Valle es una práctica dinámica en diferentes y variados contextos. Las citas del pasado literario (encubiertas o en la superficie textual), signos y mensajes completos pueden ser encuadrados en otro sistema de signos como parte integral; pueden quedar como fragmentos o sufrir un cambio de función: lo importante es el encuadre.

Según Bajtín, la imaginación *dialogica* depende en alto grado de la poliglosia social y la orquestación de enunciados. Ambos recursos constituyen lo que él llama la *polifonía*; otra forma de aludir al dialogismo. La inserción de la diversidad de lenguajes que se orquestan en los textos de Valle puede aparecer como estilizaciones anónimas con distanciamientos, refracciones, reservas⁷. La *estilización*, entendida como “la representación literaria del estilo

⁷ Cf. *The dialogic imagination*, cap. 4.

lingüístico de otro”, destaca como su estrategia principal. Las variaciones, la introducción de material lingüístico del pasado en temas contemporáneos, adquieren un virtuosismo de elaboración en la representación de los diversos dialectos y lenguas y dan un colorido dialógico a las diferentes estrategias y temas, particularmente antes de 1913-1914. Predominan las estilizaciones de la literatura renacentista, de las sagas medievales, de las canciones de gesta, de la novela bizantina de aventuras —todas diferentes formas de los cronotopos de la novela, según Bajtín—, que entran en acción en un léxico estilizado⁸. Este diálogo de apoyo y polémica con lenguajes y tradiciones, con obras literarias de prestigio, toma también la forma de estilización paródica. La imagen del lenguaje activado por la estilización puede ser serena, artísticamente orientada, permitiendo así un máximo de esteticismo⁹.

En cambio, la parodia no estiliza la “voz” del otro de manera productiva, sino que lo ataca, destruyéndolo. La estilización paródica no es una destrucción artificial y elemental del otro (escritor, época, género, tema), como sucede con la parodia retórica, sino como dice Bajtín:

it must recreate the parodical language as an authentic whole, giving it its due as a language possessing its own internal logic and one capable of revealing its own world inextricably bound up with the parodied language¹⁰.

Esta parodia cómica permite un reprocesamiento de casi todos los niveles del lenguaje literario corriente en la época, y en los textos de Valle se refracta desde diferentes perspectivas. En particular, permite la dinámica textual de las *farsas* en sus innumerables posibilidades, y es un importante desvío de la misma estrategia de estilización empleada antes. Valle descentraliza, por así decirlo, las intenciones culturales, semánticas y expresivas de un universo ideológico, en un disonante diálogo profundo de fuerzas sociales. Sus estilizaciones paródicas van de lo generico a lo profesional y a otros lenguajes, así como también al centro mismo del discurso autorial directo: didáctico-moral, sentimental, elegiaco, idílico. Para captar totalmente esta imaginación dialógica

⁸ Véase también M. BAKHTIN, *Problems on Dostoievsky's poetics* (1963), intr. Wayne Booth, tr. C. Emerson, University of Minnesota Press, 1984.

⁹ Cf. *The dialogic imagination, passim*.

¹⁰ *Ibid.*, p. 364.

y esta poliglosia, es necesario aclarar su estructura lingüística tan precisamente como sea posible.

3. ENTONACIÓN Y ENUNCIACIÓN

El “enunciado” (texto, palabra) adquiere significado a través de la entonación; ambos representan los cuantificadores y los índices de las relaciones de clase en el esquema de Bajtín, ya que las distintas clases sociales (y géneros, debería añadirse) emplean el mismo lenguaje¹¹. En toda palabra, en todo signo ideológico, están reflejadas las relaciones de clase; en consecuencia, el análisis de un texto literario incluye descifrar *quién habla*, la “voz” de quien debe ser oída en el discurso¹². Bajtín / Voloshinov establecen claramente que la entonación es un transmisor de relaciones sociales y es la expresión sonora de evaluación social, que se manifiesta a través de la selección y el orden de las palabras (sintaxis, puntuación, léxico). Representa el tono de voz interno y externo, e influye en la selección de palabras y su orden compositivo en el enunciado concreto.

Pero la entonación permite también percibir la intertextualidad o las “voces” de “otros”. Los recursos más elementales se podrían resumir en los siguientes: 1) signos gráficos de puntuación: mayúsculas, exclamación e interrogación, comillas, guiones; 2) estructura de la oración: interrogativa, exclamativa, exhortativa, vocativa¹³. Todos estos recursos presentan un interés particular para analizar la óptica (punto de vista) o forma de “focalizar” los problemas, precisar realmente el significado correcto de los enunciados. En realidad son índices expresivos de la entonación y, asimismo, de cierto tipo de enunciados y permiten reconocer los textos literarios dialógicos.

Hemos señalado que los textos de Valle-Inclán dependen en gran medida del dialogismo y la poliglosia. Para comprender mejor las relaciones de clase en sus textos, consideramos necesario

¹¹ M. BAKHTIN, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984, pp. 360-364.

¹² VOLOSHINOV / BAKHTIN, “The construction of the utterance” (1928) en *Bakhtin papers. Russian poetics in translation*, Oxford, 1983, t. 10, p. 123.

¹³ La preocupación por los signos de puntuación en el enunciado es parte de los postulados formalistas; la recoge además JAN MUKAROVSKI, *The world and verbal art*, Yale University Press, 1977. Por cierto, en esta misma compilación de artículos se preocupa por la entonación y el ritmo (pp. 116-132).

analizar la entonación. Parto del concepto bajtiniano de que el enunciado es específicamente social, histórico, concreto y dialogado y que refracta relaciones de clase. Me detendré en el análisis de varios ejemplos tomados de textos y épocas diferentes, para mostrar los índices de entonación o las formas de composición que permiten organizar la heteroglosia y la poliglosia. Me centraré en tres estrategias:

a) estilización paródica de lo genérico, lo profesional u otros estratos del “lenguaje común”, tomados por el autor como “opinión pública”, como aproximación verbal a la gente y a las cosas; es decir, como el *punto de vista común* y el *valor generalmente aceptado*. Valle se distancia de ello, retrocede y lo objetiviza. El párrafo que abre “Aires nacionales” de *La corte de los milagros* será suficiente para ilustrarlo: se observará que los índices de entonación son guiones y / o signos de exclamación que representan la “voz” de otros:

AIRES NACIONALES

I

El reinado isabelino fue un albur de espadas: Espadas de sargentos y espadas de generales. Bazas fulleras de sotas y ases.

II

El General Prim caracoleaba su caballo de naipes en todos los baratillos de estampas litográficas: Teatral Santiago Matamoros, atropella infieles tremolando la jaleada enseña de los Castillejos:

—¡Soldados, viva la Reina!

III

Los héroes marciales de la revolución española no mudaron de grito hasta los últimos amenes. Sus laureadas calvas se fruncían de perplejidades con los tropos de la oratoria demagógica. Aquellos miltites gloriosos alumbraban en secreto una devota candelilla por la Señora. Ante la retórica de los motines populares, los espadones de la ronca revolucionaria nunca excusaron sus filos para acuchillar descamisados. El Ejército Español jamás ha malogrado ocasión de mostrarse heroico con la turba descalza y pelona que corre tras la charanga.

IV

—¡Pegar fuerte!

La rufa consigna bajaba de las alturas hasta la soldadesca, que relinchaba de gusto porque la orden nunca venía sin el regalo del rancho con chorizo, cafelito, copa y tagarnina. Los edictos militares, con sus bravatas cherinolas proclamadas al son de redoblados tambores, hacían malparir a las viejas. El palo, numen de generales y sargentos, simbolizaba la más oportuna política en las cámaras reales. La Señora, encendida de erisipela, se inflaba con bucheo de paloma:

—¡Pegar fuerte, a ver si se enmiendan!¹⁴

b) El reprocesamiento cómico-paródico de casi todos los niveles de lenguaje literario es la clave que organiza la estrategia en las *farsas*. Estos ejemplos de *Los cuernos de don Friolera* (1921) son evidentes y lo mismo podría decirse de *La marquesa Rosalinda*. En *Los cuernos* la parodia sirve para atacar el concepto del honor y el teatro del Siglo de Oro (Calderón) en un mismo punto:

Don Friolera.— ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! . . . ¡No me tiembla a mí la mano! Hecha justicia, me presento a mi Coronel. “Mi coronel, ¿cómo se lava la honra?” Ya sé su respuesta. ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum! ¡Listos! En el honor no puede haber nubes. Me presento voluntario a cumplir condena. ¡Mi Coronel, soy otro Teniente Capriles! Eran culpables, no soy un asesino. Si me corresponde pena de ser fusilado, pido gracia para mandar el fuego: ¡Muchachos, firmes y a la cabeza! ¡Adiós, mis queridos compañeros! Tenéis esposas honradas y debéis estimarlas. ¡No consintáis nunca el adulterio en el Cuerpo de Carabineros! ¡Friolera! ¡Eran culpables! ¡Pagaron con su sangre! ¡No soy un asesino! (Escena VI: 1023).

El ataque polémico es más obvio en el epílogo, con su caricatura paródica de la literatura.

Don Estrafalario.— Toda la literatura es mala.

Don Manolito.— No me opongo.

Don Estrafalario.— ¡Aún no hemos salido de los Libros de Caba-
llerías!

Don Manolito.— ¿Cree usted que no ha servido de nada Don Qui-
jote?

Don Estrafalario.— Ni Don Quijote ni las guerras coloniales. ¿No
le parece a usted ridícula esa literatura, jactanciosa como si hu-

¹⁴ Cito por la edición de *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 2 ts.

biese pasado bajo los bigotes del Káiser?

Don Manolito. — Indudablemente, en la literatura aparecemos como unos bárbaros sanguinarios. Luego se nos trata, y se ve que somos unos borregos.

Don Estrafalario. — ¡Qué lejos de este vil romancero aquel paso ingenuo que hemos visto en la raya de Portugal! ¿Recuerda usted lo que entonces le dije?

Don Manolito. — ¡Me dijo usted tantas cosas!

Don Estrafalario. — ¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel!¹⁵

c) La heteroglosia, fundamental en los textos de Valle, puede ilustrarse con nitidez por la *Sonata de estío*, donde encontraremos estratos de diferentes lenguajes con diversas entonaciones sociales y radicales: el literario y preciosista de Bradomín, el sinuoso y seductor de la Niña Chole, el del negro, el de los indios. Las diferentes voces de los nobles, bandoleros, gitanos, nobleza de corte, clero son el sustrato de todo el *Ruedo*, así como en las *farsas* y los esperpentos. La heteroglosia se convierte en una estrategia crucial en *Tirano Banderas* (1926), con sus contrastes entre el lenguaje de los indios mexicanos y el de los nobles y oficiales administrativos, en un español sincrético. Valle marca la heteroglosia por medio de signos de entonación: comillas, guiones para indicar diálogo directo e indirecto. El diálogo es también un elemento clave en *Jardín umbrío* (1903) y, por supuesto, en las *Comedias bárbaras* y los textos incluidos en *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1926), así como en los esperpentos. Él mismo lo subrayó con toda claridad: "Escribo de esta manera [en forma escénica] porque me gusta mucho, porque me parece la forma literaria mejor, más serena y más *impasible* de conducir la acción"¹⁶.

Me limitaré a unas pocas citas de *Tirano Banderas*, texto altamente dependiente de la heteroglosia y la intertextualidad¹⁷. Comencemos con el prólogo, cuando Filomeno Cuevas pasa lista:

—Manuel Romero.

—¡Presente!

—Acércate. No más que recomendarte precaución con ponerte briago. La primera campanada de las doce será la señal. Llevas so-

¹⁵ *Ibid.*, t. 1, p. 1060.

¹⁶ *Apud* ANTHONY N. ZAHAREAS, "Introducción" a RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *Teatro selecto*, Las Américas, New York, 1960, p. 45.

¹⁷ *Obras escogidas*, t. 2.

bre ti la responsabilidad de muchas vidas, y no te digo más. Dame la mano.

—Mi jefesito, en estas bolucas somos baqueanos (p. 252).

En contraste con la entonación del mexicano de clase baja (indio), Valle recurre a la fonética para reproducir los enunciados de un negro, mientras parodia simultáneamente a Espronceda:

Y en las sombras del foque abría su lírico floripondio de ceceles el negro catedrático:

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

(p. 358).

Una vez más, en contraste, don Celestino Galindo, un *gachupín* de la delegación española, saluda a Tirano con términos hiperbólicos, imitando el grandilocuente discurso diplomático y político:

—La Colonia Española eleva sus homenajes al benemérito patricio, raro ejemplo de virtud y energía, que ha sabido restablecer el imperio del orden, imponiendo un castigo ejemplar a la demagogia revolucionaria. ¡La Colonia Española, siempre noble y generosa, tiene una oración y una lágrima para las víctimas de una ilusión funesta, de un virus perturbador! (p.361).

Doña Lupita, la india vieja, revela en su discurso la obsecuencia de la sirvienta y de la esclava, obsecuencia irónica:

—¡Horita, mi jefe! [. . .]

—¡Mándeme, no más, mi Generalito! [. . .] Viernes pasado compré un mecate para me ajorcar, y un ángel se puso de por medio (p. 375).

Los diminutivos afectivos, las tergiversaciones idiomáticas, las distorsiones fonéticas (*j* por *h*) y otras irregularidades gramaticales, distinguen su entonación, además de que todos sus enunciados son oraciones exclamativas que indican su irónica actitud servil.

Podrían multiplicarse los ejemplos tomados de este texto tan complejo en el que Valle experimenta innovaciones e intensifica la carnavalización, la dialogía, la heteroglosia, la poliglosia.

La orientación de la palabra en medio de enunciados y lenguajes de otros, aquí sólo esbozada, es central: hemos acentuado que la heteroglosia es una de las más importantes estrategias textuales de Valle, en cualquier forma que la incorpore. Por medio de ella, crea un discurso a dos voces de manera refractada. Los textos emergen como *actividad social* en una pluralidad de voces, pero especialmente en una doble "voz" que expresa al mismo tiempo y simultáneamente dos intenciones diferentes: la parodia y su objeto. Ambos son fertilizados por una conexión profundamente enraizada en la historia.

4. EL TEXTO COMO ACTIVIDAD SOCIAL: DISCURSO SUBVERSIVO

La concepción bajtiniana del enunciado como acto de naturaleza social más que individual (signo ideológico)¹⁸, así como su insistencia en la polifonía, la heteroglosia y la poliglosia apuntan a establecer la interacción de una diversidad de lenguajes (extranjero, social, nacional). Estos conceptos son pertinentes para comprender la dirección social de sus estrategias. En este sentido, hemos de señalar la importancia que cobra el tiempo. Los personajes que pueblan su mundo son profundamente históricos y revelan la marca definitiva del tiempo desde el ángulo de refracción particular donde están impresas las trazas de la época. La comprensión de Valle de estas fuerzas de desarrollo histórico, tanto progresivas como reaccionarias, está representada por tensiones en que se materializan en extraordinarias deformidades y perversiones.

Todas estas armoniosas estructuras que he esbozado tan someramente dependen de las series rabelesianas introducidas con virtuosismo verbal. La obra de Valle, su "texto único"—tanto prosa como poesía, tanto novela como drama— se inserta en la tradición de la literatura carnavalizada. Incluso su preocupación por la forma es una estrategia textual que apunta ante todo a destruir la jerarquía de valores establecida. Valle aspiraba a rebajar

¹⁸ "The construction of the utterance" y VOLOSHINOV / BAKHTIN, *Marxism and the philosophy of language* (1929), Harvard University Press, 1985. Queda claro que el signo revela la lucha de clases.

la autoridad y a elevar lo no oficial, lo marginal, a destruir la vieja y habitual pintura de un mundo que se había formado en el pasado y había sido sublimado en el culto religioso, la historia oficial y las prestigiosas categorías tradicionales y géneros de la literatura y otras formas ideológicas. Intentó comprender y retratar falsedades y convenciones y ponerlas en descubierto, tal como eran. La extraordinaria fuerza de sus textos, su radicalismo —tanto estético como ideológico— se explica predominantemente por su arraigada carnavalización, por su estrecho nexo con realidades sociopolíticas fundamentales.

A partir de este entramado de estrategias textuales y de refracciones y lenguajes, Valle apuntó a la destrucción de todos los preconceptos falsos que habían distorsionado y separado verdades históricas y mecanismos míticos o productores de mitos: las instituciones anquilosadas, la retórica falsa, el “castellanismo” centralista. La más importante fuente de carnavalización fue el lado no oficial del habla, de la historia de las instituciones, de los individuos. Lo que Valle pone en tela de juicio, deconstruye y desmitifica es una noción “oficial” del sujeto (*lo* español, *la* patria, *la* religión, *la* verdad), y representa la alteridad, lo otro, a veces lo heterogéneo¹⁹. Desmonta la realidad que el sujeto percibe y el lenguaje que media entre el sujeto y la realidad, a través de representaciones ideológicas de lo imaginario; narrativas que renarrativizan la realidad; todo aquello aceptado como “oficial” y que al convertirse en clisé inamovible, ya estancado, no era creativo.

IRIS M. ZAVALA
Rijksuniversiteit Utrecht

¹⁹ Valle-Inclán desarrolla una “deconstrucción” en el sentido moderno del término, a partir de J. Derrida. Como señala Harold Bloom en su artículo “The braking of form”: “For Deconstruction irony is not a trope [...] but the systematic undoing [...] of understanding”; véase H. BLOOM *et al.*, *Deconstruction and criticism* (1979), The Continuum Publishing, New York, 1987, p. 4. Las semejanzas entre Valle y algunos “ideologemas” de la post-modernidad no deben hacer que confundamos el proyecto político de Valle con estos nuevos proyectos de las sociedades post-industriales. Véanse mis reparos en “On the mis(uses) of the post-modern: Hispanic modernism revisited”, en T. D’HAEN y E. BERTENS (eds.), *Post modern, fiction international*, Rodopi, Amsterdam (en prensa).