

Aproximación numérica a *Tirano Banderas*, de Valle Inclán

Mónica MARCOS CELESTINO

Una cita de Alfonso Reyes¹ nos servirá perfectamente de introducción a estas notas sobre *Tirano Banderas*² que aquí iniciamos. Dice así: “Este hombre platónico (sc. Valle Inclán) sabe siempre de antemano lo que va a decir y a escribir. Procede por arquetipos, por grandes ideas previas; y deja rodar las consecuencias hacia hechos particulares, con esa seguridad y confianza del que ha dominado por completo las disciplinas técnicas”. Es esto precisamente lo que explica la complejidad estructural y morfológica de sus obras³ y, en nuestro caso, de *Tirano Banderas*. Sin embargo, a pesar de semejante complejidad, *Tirano Banderas* tiene un argumento aparentemente sencillo: en líneas generales puede decirse que se trata de la caricatura esperpéntica de un dictador hispanoamericano, presentado en un guñol en el que participan un ministro de España, un aventurero americano, un visionario intelectual, un hacendado criollo, un mestizo y una caterva de indios. Sin lugar a dudas, *Tirano Banderas* podría calificarse de novela socio-política, cuyo tema es la dictadura hispanoamericana o, como quiere Speratti Piñero⁴, “la interpretación en América de un problema español”.

Ese argumento que hemos calificado de sencillo no aparece tratado por Valle Inclán de una forma rectilínea, al modo tradicional, con un desarrollo diacrónico natural, sino que lo hace mediante la combinación de acciones paralelas, unas veces convergentes, otras cruzadas, que van combinándose a modo de mosaico. Viene a ser como un eje central en el que convergen diferentes hilos, como un prisma en el que se reflejan y multiplican las imágenes-episodios. En ocasiones la imagen que se re-

¹ José ESTEBAN, *Valle Inclán visto por...*, “Valle-Inclán a México”, Madrid (Gráficas Espejo) 1973, p.87.

² Para nuestra lectura hemos utilizado la edición de Arturo SOUTO ALABARCE, Méjico (Ed. Porrúa S.A.) 1986.

³ Alonso ZAMORA VICENTE, *La realidad esperpéntica*, Madrid (Gredos) 1969. Maria E. MARCH, *Forma e idea de los esperpentos de Valle Inclán*, Univ. de Columbia (Hispanofilia) 1969. Rodolfo CARDONA y Anthony N. ZAMARES, *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle Inclán*, Madrid (Castalia) 1970.

⁴ Emma Susana SPERATTI PIÑERO, *La elaboración artística de Tirano Banderas*. México (Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica) 1957. (Reproducido en *De 'Sonata de Otoño' al esperpento. (Aspecto del arte de Valle Inclán)*, Londres (Támesis Books Ltd.) 1968, de la misma autora.

fleja en el prisma central es la de otro espejo, que a su vez reproduce el cristal primero. Dicho de otra manera, en la novela existen elementos, tanto de la estructura argumental como de los personajes que sostienen ese argumento, que realizan la función de espejo en el que se reflejan los demás elementos que componen la novela, pero a su vez ellos mismos tienen su reflejo en estos últimos. Esa cadena multiplicativa de imágenes, de hilazón de causa y efecto, a su vez causa de un efecto nuevo, motivo de otra consecuencia⁵, es producto de la técnica organizativa de lo que el propio Valle Inclán denominaba “la angostura del tiempo”, y que él, aludiendo a *Cara de plata*, explicaba así a su amigo Alfonso Reyes⁶: “Hace usted una observación muy justa cuando señala el funambulismo de la acción, que tiene algo de tramoya de sueño, por donde las larvas pueden dialogar con los vivos. Cierto. A este efecto contribuye lo que pudiéramos llamar *la angostura del tiempo*. Un efecto parecido al del Greco, por la angostura del espacio (...) En el *Enterramiento* sólo el Greco pudo meter las figuras en tan angosto espacio; si se desbaratan, hará falta un matemático bizantino para rehacer el problema. Esta angostura de espacio es angostura de tiempo en las *Comedias bárbaras*. Las escenas que aparecen arbitrariamente colocadas son las consecuentes en la cronología de los hechos. *Cara de plata* comienza con el alba y acaba a la medianoche. Las otras partes se suceden también sin intervalo. Ahora, en algo que estoy escribiendo, esta idea de llenar el tiempo como llenaba el espacio el Greco, totalmente, me preocupa”. Eso que estaba a la sazón escribiendo era, precisamente, *Tirano Banderas*.

En esa estrechez temporal, que en la novela que nos ocupa se reduce a 3 días, se amalgaman minihistorias argumentales y salen a escena

⁵ De ello es consciente el propio Generalito Banderas, en la Parte VII, cap. 1, 3, cuando, hablando con doña Lupita, la vieja cantinera, le recuerda cómo el destrozo provocado por el coronelito Domiciano de la Gándara en su borrachera, y la ulterior promesa justiciera por parte del tirano, ha sido la causa desencadenante de lo que él califica de “una madeja de circunstancias fatales” que está llegando a su fin: “¡Chac! ¡Chac! Doña Lupita, me está pareciendo que tenéis vos la nariz de la reina Cleopatra. Por mero la cachiza de cuatro copas, un puro trastorno habéis traído vos a la república. Enredáis más vos que el honorable cuerpo diplomático”. “Cuántas copas os había quebrado el coronel de la Gándara”. “Doña Lupita, por menos de un boliviano me lo habéis puesto en la bola revolucionaria! No haría más la nariz de la reina faraona. Doña Lupita, la deuda que vos me habéis reclamado, *ha sido una madeja de circunstancias fatales...*”. Y el General Banderas enumera algunas de ellas.

⁶ José ESTEBAN, *Valle Inclán visto por...*, “Algo más sobre Valle Inclán”, Madrid (Gráficas Espejo) 1973, pp.98-99.

personajes múltiples⁷. Analicemos, pues, cada uno de esos dos planos, es decir, el plano de la estructura y el plano de los personajes.

A. Plano de la estructura.

Afirmábamos al comienzo que la estructura argumental de *Tirano Banderas* es compleja, a pesar de tener un argumento sencillo. Lo primero que nos sorprende en su lectura es su generalizada fragmentación, que podría inducirnos a pensar que nos hallamos ante una obra caótica⁸. De hecho, ello responde a un deseo consciente del autor, que, estimulado por su afán de no dejar ni un solo espacio de tiempo muerto, colma el conjunto con el mismo espíritu del barroco *horror vacui*. Pero un análisis de su estructura nos lleva a ver cómo esos fragmentos se reagrupan de manera perfectamente ordenada, del mismo modo que en un calidoscopio las pequeñas piedrecillas multicolores se mezclan y organizan para formar una bella y llamativa imagen. Así, la trama-acción de *Tirano Banderas* está dividida en pequeños capítulos que se agrupan en libros; esos libros, a su vez, se agrupan en partes; y todas esas partes dan lugar a la novela que nos ocupa. En efecto, *Tirano Banderas* está compuesto por 7 partes; y cada una de esas partes está integrada por 3 libros, a excepción de la parte central, la más larga, que consta de 7 libros. Todo este conjunto de partes y de libros se abre con un prólogo y se cierra con un epílogo⁹. Consecuentemente, la representación esquemática de la estructura formal de la novela es la siguiente:

PROLOGO
I (3 libros) - II (3 libros) - III (3 libros)
IV (7 libros)
V (3 libros) - VI (3 libros) - VII (3 libros)
EPILOGO

Si nos fijamos en este esquema, observaremos una simetría cuyo eje central está representado por la IV parte. Dicha parte es, en el argu-

⁷ Lynne R. TURNER, *Time and History in Valle-Inclán's Historical Novels and Tirano Banderas*, Albatros (Hispanofilia) 1980.

⁸ I.V. FALCONIERI, "Tirano Banderas: su estructura esperpéntica", *Quaderni Ibero-Americani*, diciembre 1962, pp.203-207.

⁹ Uno de los primeros estudiosos de Valle Inclán en llamar la atención sobre la disposición simétrica de la novela, sobre los contrastes temáticos y la utilización de los números 3, 7 y 9 fue Olddich BELIC, en una conferencia pronunciada el 22 de noviembre de 1967 en el Ateneo de Madrid y publicada en *La estructura narrativa de Tirano Banderas*, Madrid (Editora Nacional) 1968.

M. Marcos Celestino

mento, como el espejo en el que se reflejan los dos conjuntos que lo flanquean (Prólogo y I, II, III, por un lado, y V,VI,VII y Epílogo, por el otro).

Lo más llamativo es que este mismo esquema va repitiéndose en cada una de las partes que se engarzan para formar el todo de la novela. Cada una de esas partes está constituida por 3 libros, y en cada una de ellas el libro central sirve de eje a los otros dos. Ahora bien, tanto en la estructura global de la novela como en la estructura particular de cada una de las partes, ese eje-prisma central que cumple la función de agente reflector refleja las imágenes, pero lo hace de una manera invertida, según se hallen a la izquierda o a la derecha de la Parte IV:

Prólogo > I > II > III > [IV] < VII < VI < V < Epílogo

Y lo mismo sucede con cada una de las partes simétricamente proyectadas sobre el espejo de la parte IV:

I, lib. 1, 2, 3 [IV] VII, lib. 3, 2, 1.

II, lib. 1, 2, 3 [IV] VI, lib. 3, 2, 1.

III, lib. 1, 2, 3 [IV] V, lib. 3, 2, 1.

Esa Parte IV, considerada hasta aquí como eje central, constituye a su vez un pequeño espejo prismático de sí misma. Enmarcada en una estructura tripartita (Prólogo - IV - Epílogo), constituye una unidad global en sí misma¹⁰ y podría sin dificultad alguna ser desgajada del todo

¹⁰ De hecho, la parte IV, enmarcada entre el Prólogo y el Epílogo (que vienen a ser sus continuaciones lógicas) resulta como un resumen esencial de la novela entera. Así parece haberlo intuido el propio Valle Inclán cuando, antes de publicar el *Tirano Banderas* en la forma actual, dio a la imprenta la Parte IV como relato autónomo titulado *Zacarías el Cruzado*, aunque sin el Prólogo ni el Epílogo. Como es lógico, tal relato estaba privado de elementos de primer orden como los que incorpora en la novela total. Sin embargo, *Zacarías el Cruzado* presentaba también una estructura simétrica y tripartita en cuanto a los personajes principales: el indio (representado por el tirano y el soldado azotado), el criollo (por Roque Cepeda y el orador Sánchez Ocaña) y el extranjero (por el Cuerpo Diplomático y la colonia española, y de modo particular por el ministro de España y el potentado Celestino Galindo). Esta narración, empero, carece del desenlace que supone la rebelión y el derrocamiento del tirano. Más aún: sucede todo lo contrario, pues la tiranía de Santos Banderas resulta consolidada, pues el indio acaba fusilado, Roque Cepeda es neutralizado mediante una tregua y los diplomáticos extranjeros se dan por satisfechos con el envío de una nota de protesta. Cfr. Gonzalo DÍAZ MIGOYO, *Guía de Tirano Banderas*, Madrid (Ed. Fundamentos / Espiral) 1985, p.125.

como si fuera una narración independiente, cuya acción también se organiza en función del número 3:

Lib 1 > 2 > 3 [lib. 4] lib. <7 <6 <5.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí, la trama argumental se distribuye en dos planos de la manera siguiente. En un PRIMER PLANO (integrado por las partes I, II y III) el tema central es el poder omnímodo que posee el tirano. En un SEGUNDO PLANO (partes V, VI y VII), el tema imperante es la sublevación contra el General Banderas. Entre los dos planos, la parte IV actúa de bisagra: en ella se registra el debilitamiento del tirano, la preparación de la revuelta y las fuerzas causantes de su caída. Conjugando la estructura formal con la distribución temática, ambas se disponen a modo de triángulo:

Parte IV

[Caída del tirano y preparación de la revuelta]

Partes I, II, III -- Partes V,
VI, VII

[Poder del tirano] - [Revuelta india]

B. Plano de los personajes.

Si la estructura se hallaba dominada por el número 3, también los personajes se organizan en función del mismo. Que se trata de algo consciente lo corrobora el propio Valle Inclán en una entrevista mantenida con Gregorio Martínez Sierra¹¹ en la que dice: “En cuanto a la trama [de *Tirano Banderas*], pensé que América está constituida por el indio aborigen, por el criollo y por el extranjero. Al indio, que tanto es allí alguna vez presidente como de ordinario paria, lo desarrollé en tres figuras: Generalito Banderas, el paria que sufre el duro castigo del chicote, y el indio del plagio y la bola revolucionaria, Zacarías el Cruzado. El criollo es tipo que, a su vez, lo desarrollé en tres: el elocuente doctor Sánchez Ocaña, el guerrillero Filomeno Cuevas y el criollo encargado del sentido religioso, de resonancias del de Asís, que es don Roque Cepeda. El extranjero también lo desarrollé en tres tipos: el ministro de España, el ricacho don Celes y el empeñista señor Peredita. Sobre estas normas ya lo más sencillo era escribir la novela”.

¹¹ José ESTEBAN, *Valle Inclán visto por...*, “Hablando con Valle Inclán de él y de su obra”, Madrid (Gráficas Espejo) 1973, pp.298-299.

M. Marcos Celestino

Añadamos, por nuestra parte, que todos estos personajes, como la mayoría de los que desfilan por las páginas de sus obras, tienen resonancias reales y son a menudo eco de personajes históricos¹².

Observamos, pues, que la trama de la novela no sólo viene determinada por la estructura formal tripartita, sino también por la clasificación socio-política que el propio Valle señalaba.

Atendiendo a cada uno de los tres estamentos sociales a que pertenecen cada uno de los personajes, la novela puede estructurarse en tres temas con entidad propia:

a) Tema del indio.

Aparece representado por la cadena causal iniciada por la borrachera del coronelito de la Gándara y la orden de su arresto dictada por el Tirano, lo que traerá como consecuencia la clausura del prostíbulo y la historia concerniente al indio Zacarías.

b) Tema del criollo.

Núcleo de la segunda cadena causal iniciada por la orden de arresto del Coronelito de la Gándara y de don Roque. Estos dos arrestos desencadenan la adhesión del coronelito a la revolución tramada por Filomeno Cuevas tras haberse enterado del arresto del maestro don Roque, la celebración del mitin en el circo Harris y la visión de los presos políticos en el penal de Santa Mónica.

c) Tema del extranjero.

Leit motiv de la tercera cadena causal dedicada a los sucesos y personajes relacionados con el cuerpo diplomático, particularmente aquellos sucesos que tienen que ver con el barón de Benicarlés y la Colonia Española representada por don Celes.

No obstante, dejando a un lado los cánones raciales señalados por el propio Valle Inclán, cabe una nueva redistribución de los personajes, si atendemos a criterios preferentemente socio-políticos. Pero también en este caso la nueva distribución girará en torno al número tres.

¹² Gonzalo DÍAZ MIGOYO, *Guía de Tirano Banderas*, Madrid (Ed. Fundamentos / Espiral) 1985, en especial la III Parte, cap. I, "Mexicanofilia y pseudo-Historia" (pp.207-221) y cap. II, "El trasmundo de *Tirano Banderas*, por alfabeto" (pp.223-290).

a) Personajes a favor de la tiranía.

En este grupo se incluirían tres personajes: Tirano Banderas, don Celestino Galindo y el barón de Benicarlés. El primero de ellos es el eje central en torno al cual giran los otros dos personajes.

b) Personajes a favor de la revolución.

Lo integran así mismo tres personajes: Filomeno Cuevas, Zacarías el Cruzado y don Roque Cepeda. En este grupo, el eje resulta Filomeno Cuevas.

c) Entre estos dos grupos de personajes, (y aplicando criterios semejantes a los utilizados al referirnos a la estructura formal y a la distribución temática), podemos establecer un tercer grupo que, a modo de bisagra, relaciona los dos anteriores. En este caso, el grupo estaría integrado por aquellos personajes que en un principio eran partidarios de la tiranía, pero después se convierten en defensores de la revolución. Este tercer grupo, al igual que los precedentes, lo conforman también tres nombres: Conradito Domiciano de la Gándara, el licenciado Nachito Veguillas y el coronel Irineo Castañón. El eje de este grupo es el coronelito de la Gándara.

Hasta este momento, en la aplicación del número tres a nuestro análisis de la obra nos hemos movido sólo en los ámbitos de la estructura y de los personajes. Pero el plano sintáctico-morfológico tampoco queda al margen de la influencia de este número. Son abundantísimas las frases trimembres, de las que nos limitaremos a aducir unos cuantos ejemplos:

- “Don Celestino Galindo, orondo, redondo, pedante”.
- “Maloliente de alcohol, sudor y tabaco”.
- “No había ni agua, ni maíz, ni cosa ninguna que comer”.
- “Tenía en el hocico el faldero arrumacos, melindres y mimos de maricuela”.
- “El guiño desorbitado de las luminarias brizaba clamorosos tumultos de pólvoras, incendios y campanas...”.
- “Agaritado en la ventana, inmóvil y distante...”.
- “Le conmovía como dama de tablas que corta el verso en la tramoya de candilejas, bambalinas y telones”.
- “La frente tostada, el áureo sombrero en la mano, el potro cubierto de platas, daban a la figura del jinete, en las luces del ocaso, un prestigio de santoral románico”.
- “Saludaban agitando los sombreros, pálidos, teatrales, heroicos”.

M. Marcos Celestino

- “El orador sacaba los puños, lucía las mancuernas, se acercaba a las luces del proscenio”.
- “En la figura prócer, acerado y bien dispuesto”.
- “El Casino Español -floripondios, doradas lámparas, rimbombantes moldurones- estallaba rubicundo y bronco, resonante de bravatas”.
- “Su grito luminoso, histérico, estridente, hipnotizaba a los gatos sobre el borde de los aleros”.

Los ejemplos podrían multiplicarse sin fin. Pero junto a ellos hay que registrar la frecuencia con que utiliza palabras semánticamente relacionadas con este mismo número tres:

- “Vamos al *tercer* golpe en el caballo”.
 - “Tenía las manos enjutas, la mejilla con la cicatriz de un tajo y una mella de *tres* dientes”.
 - “No reservo nada. Ochenta soles lleva el *tres*”.
 - “Los rayos del sol, metiéndose por las altas rejas, rasgaban y *triangulaban* la cuadra del calabozo”.
 - “En corros silenciosos otros prisioneros se repartían por los rumbos del calabozo, buscando los *triángulos* sin sol”.
 - “La luz *triangulada* del calabozo realzaba en un módulo moderno y cubista la actitud macilenta de las figuras”.
 - “El calabozo número *tres*”.
 - “Señor presidente, *tres* formas adscritas al tiempo adopta la visión telepática. Pasado, actual, futuro. Este *triple* fenómeno rara vez se completa en una médium”.
 - “El diáfano parasol *triangulaba* sus candiles”.
- Al final de la obra, después de que Tirano Banderas ha muerto acribillado, “su cabeza, befada por sentencia, estuvo *tres* días puesta sobre un cadalso con hopas amarillas, en la plaza de armas”.

Después del somero examen que hemos realizado hasta aquí, no tenemos la menor duda de que *Tirano Banderas* es una novela en la que el número tres resalta con entidad propia, como conscientemente buscado por el autor. Precisamente por ello cabe formularse la pregunta de cuáles eran los motivos que pudieron inducir a Valle Inclán a conferirle tal importancia¹³. Las respuestas que se nos ocurren como posibles son *tres*:

¹³ De la abundante bibliografía referida al simbolismo numérico, en general, y del tres, en particular, en diversos ámbitos de la vida humana (literatura, magia, medicina, etc.) citaremos los siguientes trabajos: E. THAVENNER, “Three as a magic

a) Quizá Valle eligió dicho número atendiendo a la estructura tradicional tripartita del argumento de una novela: inicio, desarrollo de la trama y desenlace.

b) Tal vez pudo, en el plano de los personajes, verse influido por los *ménages à trois* propios de las tragicomedias dieciochescas. (“No cabría calificar de tragicomedia a *Tirano Banderas*”).

c) Posiblemente (en oposición violenta a las dos propuestas explicativas anteriores) ello responda a un intento artístico por romper las formas estructurales tradicionales: influido por las tendencias vanguardistas, Valle Inclán con el empleo de este número, reiteradamente subdividido si es preciso, atomiza la trama de la novela hasta convertirla en un verdadero cuadro cubista¹⁴. En último término, “no responde a la concepción valleinclaniana de lo que es un esperpento”. El año 1927, entrevistado nuestro autor por Gregorio Martínez Sierra, a las preguntas que éste le formula acerca de cómo trabaja, cuál es su método y a qué meta apunta, Valle Inclán ofrece las respuestas siguientes¹⁵, que, aunque puedan parecer extensas, incorporamos aquí porque son el complemento perfecto que corrobora la mayoría de las apreciaciones que hemos hecho en estas páginas:

“Comenzaré por decirle a usted que creo que hay *tres* modos de ver el mundo, artística y estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas -y ésta es la posición más antigua en literatura- se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así, Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno

number in latin literature”, *TAPhA* 47, 1916, 117-143. L. PANETH, *La symbolique des nombres dans l'inconscient*, París 1953. R. MEHRLEIN, “Drei”, *Real Lexicon für Antike und Christentum*, 4 [26], 1968, 169-310. J. OROZ RETA, “De Pitágoras a San Agustín. Realidad y simbolismo de los números”, *Helmantica* 26, 1975, 427-454.

¹⁴ Para sus contemporáneos Valle Inclán comenzó resultando un “modernista afrancesado”. En 1897, a raíz de la publicación de su segundo libro, *Epitalamio (Historia de amores)*, Leopoldo Alas, ‘Clarín’ le dedica un comentario en *Madrid cómico* que comienza de este tenor: “Quién es Valle Inclán”. Un modernista, gente nueva, un afrancesado franco y valiente, que no se esconde para hablar de los flancos de Venus. Según mis noticias, Valle Inclán, aunque nuevo, es listo y ha leído”. Cfr. Dionisio GAMALLO FIERROS, “Aportaciones al estudio de Valle Inclán”, *Revista de Occidente*, n° 44-45, noviembre-diciembre 1966, p.348.

¹⁵ José ESTEBAN, *Valle Inclán visto por...* Madrid (Gráficas Espejo) 1973, pp.297-298.

M. Marcos Celestino

tienen los hombres. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la Naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes.

“Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos (...).

“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. Esta es una manera 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. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él. 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, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpentos.

“El mundo de los esperpentos (...) es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle [del Gato], con un transporte grotesco, pero *rigurosamente geométrico*. Y estos héroes 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*. Vienen a ser estas dos novelas esperpentos acrecidos y trabados con elementos que no podían darse en la forma dramática...”.