



## **Tirano Banderas de Valle-Inclán: Una intervención literaria en la memoria**

María Cecilia Pavón

Universidad Nacional de La Plata

ceciliapavon@yahoo.com.ar

### **Resumen**

El espacio ficticio creado por Valle-Inclán en *Tirano Banderas* puede identificarse con cualquier ex colonia española en América Latina a fines del S. XIX o principios del S. XX, mientras que el personaje de Santos Banderas, como declara su propio autor, reúne en su figura rasgos de diferentes caudillos de dichos países. Por otra parte, la lengua en la que la novela está redactada es, verdaderamente, una lengua ficcional, construida con vocablos provenientes de distintos idiolectos de países de habla hispana, incluida España. De esta manera la novela se construye bajo los parámetros que surgen del “espacio de experiencia” del autor, con una intervención precisa respecto del “horizonte de espera” palpable en el final de la obra. Por ello en este trabajo nos proponemos analizar a través de qué procedimientos la novela interviene en la dialéctica de la “conciencia histórica” (Ricoeur, 1998), rearticulando elementos del “espacio de experiencia”, rearmando el “horizonte de espera” y, finalmente, problematizando la concepción de Paul Ricoeur acerca de memoria y ficción como operaciones que es necesario separar ya que atribuye a la primera una especificidad temporal de la que la ficción, por definición, carece, y asume la labor de ser fiel y exacta, mientras la ficción se sitúa cómodamente en el plano de la imaginación.

*Palabras clave: Ramón del Valle-Inclán – memoria – ficción – conciencia histórica – narrativa*

En su trabajo *La Lectura del Tiempo Pasado: Memoria y Olvido*, Paul Ricoeur (1998) propone un recorrido desde el polo de la memoria, como *ente* del tiempo, hasta el polo del olvido como obra del tiempo destructor, mediante el análisis de tres aporías que afectan y constituyen el problema de la memoria.

La primera se refiere a la difícil conciliación del tratamiento de la memoria en su doble carácter de experiencia individual, privada e interna al mismo tiempo que fenómeno social, colectivo y público. La segunda se ocupa de la relación entre imaginación, en tanto función desarrollada en ausencia de huellas temporales, y la memoria, que aunque comparte con la imaginación su carácter representativo, “pretende alcanzar el pasado, constituirlo y serle fiel” (Ricoeur, 1998: 14). La tercera aporía considera la relación entre memoria y construcción de la identidad personal o colectiva y problematiza el derecho a recortar o profundizar aspectos del relato de la memoria.



En este sentido la memoria, como capacidad de recorrer y remontar el tiempo, está sujeta al lenguaje para articular narrativamente los recuerdos. Sin embargo, teniendo en cuenta que el relato de la historia supone cierta objetivación determinada por el grupo de pertenencia en el que se inscribe un autor, tanto la memoria individual como la memoria colectiva se constituyen mutua y simultáneamente.

En este sentido, *Tirano banderas* (1926) plantea una lectura particular de la España del momento mediante la reelaboración narrativa de algunos elementos de la historia de América Latina.

Por ello en el presente trabajo nos proponemos analizar de qué manera la novela, al tomar como referencia el pasado reciente de Latinoamérica para proyectarse hacia el posible futuro de España, interviene en la dialéctica de la “conciencia histórica” (Ricoeur, 1998: 21) y problematiza, en última instancia, la relación entre memoria y ficción como operaciones de la conciencia capaces de elaborar relatos sobre el pasado.

Definida por su propio autor como “La novela de un tirano con rasgos del doctor Francia, de Rosas, de Melgarejo, de López y de don Porfirio” (Zamora Vicente, 2001: 12), *Tirano Banderas* transcurre en un espacio imaginario, Santa Fe de Tierra Firme, que se encuentra bajo la tiranía del general Santos Banderas. “Hombre obsesionado por la pasión de mando, escondido en el espejismo de una justicia rudimentaria y una crueldad absurda” (Zamora Vicente, 2001: 12), Banderas es asistido en todo momento por una *troupe* de ayudantes aduladores y serviles. Su poder, como afirma Susan Kirkpatrick, se ejerce mediante órdenes que parten de su persona y vuelven a él como información gracias a la acción de quienes las transmiten y ejecutan. Situado en lo alto de un viejo edificio, suerte de panóptico, nada escapa a la observación del tirano.

En el campanario sin campanas levantaba el brillo de su bayoneta un centinela. San Martín de los Mostenses, aquel desmantelado convento de donde una lejana revolución había expulsado a los frailes, era, por mudanzas del tiempo, Cuartel del Presidente Don Santos Banderas. –Tirano Banderas–. [...] Desde la remota ventana, agaritado en una inmovilidad de corneja sagrada, está mirando las escuadras de indios, soturnos en la cruel indiferencia del dolor y de la muerte. (Valle-Inclán, 2001: 41-42)

En principio, vale afirmar que este espacio imaginario puede identificarse con cualquier ex colonia española en América Latina a fines del S. XIX o principios del S. XX, mientras que el personaje de Santos Banderas, como declara su propio autor, reúne en su figura rasgos de diferentes caudillos de dichos países. Por otra parte, la lengua en la que la



novela está compuesta es, verdaderamente, una lengua ficcional, construida con vocablos provenientes de distintos idiolectos de países de habla hispana, incluyendo a la misma España. Expresiones como “ándeles”, usual en México; “atorrante”, voz rioplatense, chilena y boliviana; “boliche”, voz rioplatense, chilena y peruana; “bolear”, voz pampeana y de América meridional (Valle-Inclán, 2001: 257-273), entre tantas otras, lo demuestran. Encontramos también, en un mismo espacio físico, figuras intelectuales cuyos orígenes son, asimismo, diversos: aparecen mencionados Fray Mocho, de Argentina, Rubén Darío, de Nicaragua, Emilio Castelar, de España, sólo por mencionar algunos.

El espacio ficcional, construido con elementos no necesariamente contemporáneos o pertenecientes a un único lugar geográfico, es el recurso que le permite referirse al entorno inmediato de producción artística, en el que la dictadura de Primo de Rivera, entre 1925 y 1930, ponía en jaque la libertad de expresión y hacía dudar del futuro cultural y político de España. De esta manera, tal como lo plantea Ricoeur, el diálogo con el “presente vivo” surge del intersticio que media entre el *pasado reciente*, constituido por el “espacio de experiencia” y el “futuro inminente”, entendido como “horizonte de espera” (Ricoeur, 1998: 22). Por otra parte, el “espacio de experiencia”, conformado por el conjunto de herencias del pasado sobre cuyas huellas descansan las determinaciones psicológicas y culturales de los sujetos, sólo cobra sentido en oposición al “horizonte de espera”. Ninguno de estos polos es reductible al otro y en su dialéctica aseguran la dinámica de la “conciencia histórica” como “capacidad de orientarse a lo largo del tiempo” (Ricoeur, 1998: 22) y conferir o quitar sentidos a las proyecciones hacia el futuro contenidas por el “horizonte de espera”, palpables en este caso en el final de la novela pero presentes implícitamente en la manera en que su protagonista ejerce el poder (Kirkpatrick, 1973: 461).

En efecto, el punto de máxima tensión se da cuando el sistema de leyes con el que Santos Banderas gobierna desencadena la reacción de Filomeno Cuevas, quien es ayudado tanto por el Coronelito de la Gándara y el indio Zacarías como por sus subordinados y simpatizantes con la idea de derrocar al tirano, calificados en la ficción como “revolucionarios”. Si bien cada uno de los tres personajes mencionados tiene motivos diferentes para rebelarse, lo cierto es que su unión es una respuesta a distintas medidas tomadas por el mandatario que los afectan de algún modo. Es la propia estructura de poder de Banderas la que estalla desde su interior de la mano de su más cercano colaborador, el Coronelito de la Gándara, y de personajes que encarnan sujetos históricamente relegados: los criollos y los indios.



La elección de estos sectores “marginales” como origen del cambio político es una intervención consciente y precisa en el “horizonte de espera” por su clara homologación con la historia de México, país en el que a poco más de una década de la fecha de publicación de la novela se había desarrollado el proceso conocido como Revolución Mexicana. Además, no sólo podemos establecer una analogía entre Santos Banderas y Don Porfirio Díaz, sino que, según Alonso Zamora Vicente:

Es evidente el parecido de Roque Cepeda con Francisco Madero, el apóstol de la revolución antiporfirista. Tampoco es descaminado un parentesco entre Filomeno Cuevas y el general Álvaro Obregón, luego presidente de la república mexicana y gran amigo de Valle-Inclán. (2001: 12)

Si bien la novela culmina en el momento del levantamiento sin brindar información acerca del nuevo gobierno formado después de la revolución, el hecho de que los grupos marginados sean, además de los únicos personajes con verdaderas virtudes morales, los únicos capaces de ejercer un poder que confronte y venza al tirano, puede interpretarse como un mensaje de Valle-Inclán a su propia sociedad sin necesidad de una referencia explícita a la situación de la misma durante la dictadura de Primo de Rivera. Queda así de manifiesto la base común que, según Ricoeur, tienen memoria y ficción. El hecho de hacer presente algo ausente, en este caso la crítica y la alternativa política, o al menos la esperanza en la posibilidad de la misma, constituye una operación de la ficción sobre la memoria. La actualización de diversos elementos del “espacio de experiencia” bajo la forma de ficción literaria permite la configuración de un nuevo “horizonte de espera”.

El procedimiento literario que hace posible esta operación sobre la “conciencia histórica” y constituye una verdadera innovación es el extrañamiento de lo cotidiano. Valle-Inclán no ubica su novela en un tiempo o lugar remotos, sino imprecisos, ficcionales, aunque reconocibles en algún país de Latinoamérica por analogía con el tiempo del relato. La inclusión de países, personalidades o funciones gubernamentales existentes en la coyuntura histórica de las colonias americanas refuerza la familiaridad de ésta con el contexto de la novela:

La Legación de España se albergó muchos años en un caserón con portada de azulejos y salomónicos miradores de madera, vecino al recoleto estanque francés llamado por una galante tradición Espejillo de la Virreina. El Barón de Benicarlés, Ministro Plenipotenciario de Su Majestad Católica, también proyectaba un misterio galante y malsano, como aquella



virreina que se miraba en el espejo de su jardín, con un ensueño de lujuria en la frente. (Valle-Inclán, 2001: 52)

La puesta en escena de situaciones comunes a los países latinoamericanos genera un efecto de verosimilitud en la acción ficticia:

La Diplomacia Latino-Americana concertaba un aprobatorio murmullo, amueblando el silencio cada vez que humedecía los labios en el refresco de brandy-soda el Honorable Sir Jonnes H. Scout. El Ministro de España, distraído en un flirt sentimental, paraba los ojos sobre el Ministro del Ecuador, Doctor Aníbal Roncali [...] El Ministro de Alemania, Von Estrug, cambiaba en voz baja alguna interminable palabra turdesca con el Conde Chrispi, Ministro de Austria. El representante de Francia engallaba la cabeza, con falsa atención, media cara en el reflejo del monóculo... (Valle-Inclán, 2001: 222-223)

Una vez establecida la verosimilitud el extrañamiento irrumpe en la representación, deformada ahora hasta lo grotesco, mediante lo que el propio Valle-Inclán denominara *Esperpento* en boca de Max Estrella, personaje de *Luces de Bohemia* (1920), quien en la escena XII dialoga con don Latino:

MAX: La tragedia no es tragedia

DON LATINO: ¡Pues algo será!

MAX: El Esperpento. (Valle-Inclán. 2000: 164-165)

.....

MAX: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO: ¡Estás completamente curda!

MAX: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. (Valle-Inclán. 2000: 165)

.....

MAX: España es una deformación de la civilización europea.

DON LATINO: ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX: Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO: Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO: ¿Y dónde está el espejo?



MAX: En el fondo del vaso.

DON LATINO: ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

MAX: Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España. (Valle-Inclán. 2000: 165-166)

La nueva estética propuesta por el autor exige un posicionamiento diferente ante su propia creación. Efectivamente, Valle-Inclán afirmaba que “hay tres formas de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire” (Dougherty, 1982:174-175). Mientras que la primera tiene como ejemplo a Homero, y constituye la creación de personajes que el autor siente como superiores, la segunda se basa en concebir a éstos como de igual naturaleza que el autor, cuyo ejemplo emblemático encuentra en Shakespeare. Por último:

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. (Dougherty, 1982:174-175)

La realidad ficcional que en un principio era percibida como verosímil y cercana al lector se revela entonces deformada, expuesta en sus puntos de tensión y quiebre e incluso en su dimensión humorísticamente trágica coartando toda posibilidad de identificación o catarsis.

Un tirano que se “agarita” en una “inmovilidad de corneja sagrada” o que es siempre “el garabato de un lechuzo” rompe con la solemnidad y temor que debería de infundir un personaje de esta clase. Es por esto que Hebe Noemí Campanella le atribuye al esperpento de Valle-Inclán un sentido sociopolítico, moralizador y filosófico:

En suma, el esperpento hunde sus raíces en la realidad española y se nutre de su dolor y desgarró, para trascender el contorno histórico-geográfico y alcanzar un sentido universal: lo absurdo de la realidad española sería sólo un aspecto de lo absurdo de la existencia humana. (Campanella, 1980: 47)

Así mismo, Campanella sostiene que el esperpento actúa por automatismo y deformación, logrando un mundo estereotipado y privado de sus conexiones lógicas y señala algunos de sus recursos más importantes:



- Metáforas de animales: que en general actúan rebajando la condición humana. Baste para ello pensar en Santos Banderas como una “corneja sagrada” (1ra, I, II).

- Caricatura, fantoches, movimientos excéntricos: si bien las máscaras constituyen un recurso particular del grotesco más que del esperpento, también se pueden usar en éste, a veces apoderándose de los rostros de los personajes y otras afirmándose permanentemente. Un ejemplo es la repetida mención a Santos Banderas como “momia amarilla” (1ra, III, IV), o “momia indiana” (1ra, III, IV).

- Teatralería: evidente en gestos y actitudes, provoca deshumanización y distancia de los personajes. Un ejemplo puede ser el Barón de Benicarlés “en la luz declinante de la cámara, desenterraba un gesto chafado, de sangre orgullosa” (1ra, II, IV).

- Parodia: constituye una burla mayor, la desmitificación de valores consagrados. El Barón de Benicarlés, Ministro Plenipotenciario de su Majestad Católica, “con una punta de ironía en el azul desvaído de los ojos, y las manos de odalisca entre las sedas del faldero, diluía un gesto displicente sobre la boca belfota, untada de fatiga viciosa” (1ra, II, IV).

En cuanto a los recursos lingüísticos propios del esperpento encontramos el uso de sustantivos peyorativos, como “garabato”, adjetivos formados por derivación mediante un sufijo degradador, como “fisgona”, el ayuntamiento de voces de connotación opuesta, como “honrado gachupín”, o verbos que son expresión de un movimiento retorcido, como “desbaratar” o “desbandarse”.

La suma de estos procedimientos provoca una ruptura en la percepción de la realidad como continuidad entre pasado, presente y futuro y, consecuentemente, un quiebre en la “conciencia histórica” como dinámica dialéctica. Sin embargo, es difícil pensar en el *horizonte de espera* que se desprende de esta novela, ya que la misma finaliza en el momento en que el poder de Santos Banderas llega a su fin. La V parte del Epílogo narra:

Tirano Banderas salió a la ventana, blandiendo el puñal, y cayó acribillado. Su cabeza, befada por sentencia, estuvo tres días puesta sobre un cadalso con hopas amarillas, en la Plaza de Armas: El mismo auto mandaba hacer cuartos el tronco y repartirlos de frontera en frontera, de mar a mar. Zamalpoa y Nueva Cartagena, Puerto Colorado y Santa Rosa del Titipay, fueron las ciudades agraciadas. (Valle-Inclán, 2001: 256)

Nada se dice acerca de quién dictó ese auto ni del gobierno que sucedió a Santos Banderas. Este corte drástico en el presente, ya sin continuidad, sugiere para Susan Kirkpatrick 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 [...] Esta visión se basa en un rechazo inherente del tiempo y la historia como algo significativo para la experiencia humana. (1973: 467)

Este corte transversal es palpable incluso en la realización lingüística de la novela, en la que repetidamente encontramos la aglomeración de imágenes-sujetos sin verbo, en oraciones unimembres que, de todas maneras, logran expresar acciones: “Los gendarmes comenzaban a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convulsión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris” (Valle-Inclán, 2001: 81).

Si bien esta es, según Kirkpatrick, una novela del instante, producto de una visión apocalíptica de la historia, busca, al mismo tiempo, abarcar en su mirada la totalidad del presente. Por este motivo la autora atribuye al personaje de Lupita la Romántica la cualidad de ser “la encarnación interna del objetivo del novelista” (1973: 468), ya que si bien este personaje tiene habilidades de vidente, gracias a las cuales el Coronelito de la Gándara puede escapar a la sentencia de Santos Banderas, y este último enterarse de la revolución que ha estallado en su contra, sólo puede ver el presente. Pasado y futuro son, para ella, temporalidades vedadas. Lupita la Romántica se constituye así en la metáfora de la intervención en la memoria por parte de la novela como una mirada sobre el “espacio de experiencia” en el presente, sin configurar, no obstante, un “horizonte de espera”. Quizás hubiera sido muy aventurado darle a la esperanza de cambio político, de la mano de los sujetos marginados, una materialidad mayor. Aunque cabe destacar que Filomeno Cuevas y Zacarías no sólo no son personajes contruidos con recursos del esperpento, sino que además son los únicos que detentan virtudes morales.

El sólo acto de releer el pasado abre nuevas posibilidades al futuro. Como afirma Todorov, “Abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección. El pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente” (2000: 31).

Memoria individual y memoria colectiva se entrecruzan hacia el interior de la ficción, capaz de construir gracias al procedimiento de reelaboración esperpéntica, un *exemplum*, y proyectarse hacia el futuro. De esta manera los límites y alcances entre memoria y ficción, en tanto operaciones que cumplen la función de hacer presente algo ausente que se reconoce como perdido a causa del devenir temporal, se diluyen. La



memoria, con su especificidad temporal y afán de exactitud y fidelidad, recupera el “pasado reciente” que, mediante la reelaboración narrativa que la imaginación opera sobre él, permite la intervención en la “conciencia histórica” en el “presente vivo” y la consecuente proyección/intervención en el “horizonte de espera”.

## **Bibliografía**

Campanella, Hebe Noemí (1980). *Valle Inclán: Materia y Forma del Esperpento*, 1ra Parte, Buenos Aires, Epsilon.

Dougherty, Dru (1982). “Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra”. Clara Luisa Barbeito (ed.), *Un Valle-Inclán Olvidado: Entrevistas y Conferencias*, Madrid, Ed. Fundamentos.

Kirpatrick, Susan (1973). “*Tirano Banderas* y la Estructura de la Historia”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*.

Ricoeur, Paul (1998). *La Lectura del Tiempo Pasado: Memoria y Olvido*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

Todorov, Tzvetan (2000). “La Memoria Amenazada”. Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.

Valle-Inclán, Ramón (2000). *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe.

Valle-Inclán, Ramón (2001). *Tirano Banderas, novela de tierra caliente*, (Edición de Alonso Zamora Vicente), Barcelona, Planeta-De Agostini.

Zamora Vicente, Alonso (2001). “Introducción”. Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas, novela de tierra caliente*, (Edición de Alonso Zamora Vicente), Barcelona, Planeta-De Agostini.

## **Datos de la autora**

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En la misma institución es estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras con especialización en Literatura Española del Renacimiento y se ha desempeñado como adscripta a la Cátedra de Literatura Española A en la U.N.L.P. Así mismo, es profesora en la Universidad Nacional de Quilmes donde dicta la materia



*Comprensión y producción de textos.* Es investigadora del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias e integrante de los proyectos de investigación *Conformación de un corpus para la edición de textos argentinos y propuestas didácticas para las clases de español* y *La voz, la pluma y la invención tipográfica: oralidad, escritura e imprenta en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento.* Ha publicado reseñas y capítulos de libros en diferentes medios especializados siendo los más recientes los aparecidos en *Extraños en la casa* (2007) y *Criaturas y saberes de lo monstruoso* (2008).

