NOTAS SOBRE «TIRANO BANDERAS»

Cuenta Ricardo Baroja que Valle-Inclán, durante sus madrileñas andanzas en las que solía encontrar con frecuencia las autoridades municipales, guardias, serenos, etc., siempre que le era preguntada la filiación tenía la costumbre de añadir a su nombre y apellidos el título de «coronel general de los Ejércitos de Tierra Caliente». Después del pateo en el teatro de la Zarzuela, donde se grita: «¡Ese de las melenas! ¡que se las corte! —señalando a Valle-Inclán— se empeña en que en el atestado figure su nombre seguido por su título de coronel general de los Países Cálidos» (1).

Hago referencia a esta actitud teatral y fantástica de Valle-Inclán porque, desde su primer viaje a tierras mejicanas en 1892 hasta el último de 1922, don Ramón mantiene los recuerdos, o fantasías, muy vivos de sus visitas trasatlánticas, que cuajarán, posteriormente, en la novela que subtitula *Novela de Tierra Caliente*. «A las fantasías de Miguel Sawa oponía Valle la relación de sus andanzas por tierras mejicanas. Si el primero degollaba malayos a tutiplén, el segundo hacía autos de fe con yucatecas. Si el uno fumaba opio, el otro marihuana. En aquella escaramuza de atrocidades, los dos hacían tablas.»

En 1926, a los sesenta años de edad, publica don Ramón *Tirano Banderas*, elaborado cuidadosamente durante los años precedentes. Nosotros sabemos que la fortaleza espiritual de un hombre se conoce y se mide por la aptitud para cambiar conservada aun en la vejez. En este sentido podría hablarse de la fortaleza artística de un escritor que, como Valle, transforma sus expresiones literarias, su estilo, hasta casi el umbral de la muerte, lo que concuerda plenamente con lo que fue el hombre Valle según los que mejor le conocieron. Dice Antonio Machado: «Don Ramón, tan literato, tan empapado en literatura, fue siempre mucho más que un literato. El capitán fracasado, no por su culpa, que llevaba consigo, proyectó acaso toda su vida una cierta luz de heroismo y abnegación militar, y contribuyó en mucho a aquel sentido de consagración a su arte, como tarea ardua y espinosa que le distinguirá siempre entre sus coetáneos, por su capacidad de renunciación ante las comodidades del oficio y por la inflexible lealtad a sus deberes de escritor» (2). Por su parte, don Pío Baroja afirma: «Si hubiera vislumbado Valle un sistema literario, una forma nueva, aunque no lo hubieran estimado más de diez o doce personas, hubiera aban-

---

(1) RICARDO BAROJA: *Gente del 98*, Obras Selectas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1967, p. 40.
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Colección Austral, núm. 427, p. 34.

(2) ANTONIO MACHADO: *Obras. Poesía y prosa*, Losada, Buenos Aires, 1964.

donado sus viejas formas y hubiera ido a lo nuevo, aun a riesgo de quedar en la miseria» (3). Y Pérez de Ayala: «Se acerca al estado de espíritu puro. Por consecuencia, casi se ha manumitido de la servidumbre a las necesidades materiales. En este punto es como un fakir. Puedo acreditar que en cierta ocasión que con él conviví de huésped en su casa de Galicia, estuvo más de una semana sin ingerir alimento alguno, sin que por esto mermasen o decayesen su energía y actividad prodigiosas. Las enfermedades no le hacen mella. Padece de un cruel achaque crónico, al cual jamás le ha prestado la menor atención» (4). Tanto su personalidad aventurera y fantástica como la probable perfección técnica de sus esperpentos coinciden en *Tirano Banderas,* cuyo valor literario no creo de ninguna manera pueda ser valorado con las expresiones despectivas de Ramón Gómez de la Serna cuando afirma: «Por eso el éxito que el artista no había tenido con sus cosas poéticas y trágicas, sucedió con sus reticencias escritas con el arrojo de un domador de multitudes lectoricidas, desde *Tirano Banderas* al *Trueno dorado.*» «No le entendieron cuando fue puro concierto y le entendieron cuando fué puro desconcierto, porque el público numeroso, sólo se une al que lleva el estandarte en el entierro de la sardina.» Estas palabras están escritas con la misma despectiva irritación que Valle mostró en el banquete dado con motivo del éxito de sus nuevas obras, cuando dijo a los postres, resarciéndose de que la sociedad le había tratado como a un gitano: «Que los intelectuales españoles tenían un sino idéntico al de los gitanos: vivir perseguidos por la Guardia Civil» (5).

Se comprende perfectamente la indignación de ambos contra la sociedad: Ramón carga contra *Tirano Banderas,* cuando debiera batirse contra la incongruencia absurda de la masa lectora, y don Ramón arremete contra la pobre Guardia Civil, órgano obediente sin responsabilidad alguna, de las minorías intelectuales y de poder en su país.

Sin embargo, Díaz-Plaja, hablando en términos generales del «secreto fáustico» de Valle-Inclán, afirma que «el primer retroceso hacia la juventud, en el camino biológico de la madurez, lo marcan las *Comedias bárbaras.* El segundo los *Esperpentos,* en el umbral de la vejez... El tercero y definitivo sobrecoge a Valle-Inclán cuando los años han nevado la apostólica barba. Arranca en *Tirano Banderas* y sigue a través de las estampas de *El ruedo ibérico*» (6). También Fernández

(3) Pío Baroja: *Memorias,* Ediciones Minotauro, Madrid, 1955, p. 1161.

(4) Ramón Pérez de Ayala: *Divagaciones literarias,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1958, p. 204.

(5) Ramón Gómez de la Serna: *Don Ramón María del Valle-Inclán,* Colección Austral, núm. 427, p. 153.

(6) Guillermo Díaz-Plaja: *Las estéticas de Valle-Inclán,* Madrid, 1965, p. 280.

Almagro se expresa en este sentido (7) y el propio Valle-Inclán se da cuenta de la importancia literaria de *Tirano Banderas* dentro de su obra cuando dice: «Lo que he escrito antes de *Tirano Banderas* es musiquilla de violín» (8).

EL LENGUAJE

En el estudio reciente —con motivo del centenario de Valle-Inclán— de Ricardo Gullón sobre las técnicas literarias de don Ramón, se pregunta: «¿Esto es realismo?», y añade: «Lo es, si no llamamos realismo a la reproducción mecánica, sino a la expresión significante de lo real.» Y más adelante: «Sea el realismo lo que fuere, no podemos pensar que una novela se aleja de lo real cuando utiliza elementos que van más allá de lo tangible y cotidiano. La imaginación puede llegar a lo real dando un salto en la sombra y apoyándose en la sombra misma, que no es el vacío, sino un mundo colmado de presencias» (9).

Decididamente, de acuerdo con este criterio, trataré de concentrar la atención de las páginas que siguen sobre las metáforas, imágenes y sonidos de la lengua de don Ramón en *Tirano Banderas,* que, desde mi punto de vista, son los auténticos encubridores de la realidad o realismo de la novela.

La hostilidad entre Valle-Inclán y Unamuno durante un buen número de años, y la exaltación de éste contra todo lo que pudiera oler a modernismo, concede más valor a las palabras de don Miguel cuando, después de afirmar que la inquisición de esa suerte de originalidades le interesa muy poco, se pregunta: «Pero ¿cabe negar que Valle-Inclán ostenta su personalidad inconfundible en un estilo fuertemente acusado?» (10). Porque Unamuno, a quien revienta todo tipo de juegos malabares con los vocablos, no puede dejar de reconocer que Valle-Inclán posee un estilo distinto, inconfundible (11), que Pérez de Ayala analiza diciendo: «El estilo de Valle-Inclán es magistral porque el escritor ha sabido amojonar bajo su imperio una provincia de la realidad: la realidad de las intuiciones inmediatas. (Intuición, lo que se ve directamente, de un golpe.) El estilo de Valle-Inclán se compone de una sucesión de imágenes; imágenes auténticas visibles, que no lo que se suele denominar metáforas, que es el esfuerzo en vano hacia la materialización de la imagen. En cambio, el estilo de Valle-Inclán es en

(7) MELCHOR FERNÁNDEZ ALMAGRO: *Vida y literatura de Valle-Inclán,* Madrid, 1966.

(8) FRANCISCO MADRID: *La vida altiva de Valle-Inclán,* Buenos Aires, 1943, página 113.

(9) RICARDO GULLÓN: «Técnica de Valle-Inclán», Revista *Papeles de Son Armadans,* Madrid, octubre 1966, p. 42.

(10) MIGUEL DE UNAMUNO: «Artículo en Aduanero literario», *Obras completas.*

(11) MIGUEL DE UNAMUNO: «Lengua de Valle-Inclán», *Obras completas,* tomo V, página 805.

absoluto incompatible con el discurso especulativo, fluido, genético, de ideas desencarnadas o conceptos puros, encadenados entre sí por fatalismo lógico» (12).

La realidad de las intuiciones inmediatas, a mi parecer, es una idea clave para comprender las numerosísimas, pictóricas y musicales, estampadas en la novela.

Unamuno decía que a Valle-Inclán «las palabras le sonaban o no le sonaban». «Y según el son les daba un sentido a las veces arbitrario» (13). También Pío Baroja, refiriéndose a Rubén Darío —antecedente importantísimo de Valle-Inclán—, aseguraba que era un aficionado a «ruidos bonitos». Son dos sordos que hablan de los que no intuyen, porque las palabras y las frases tienen, indudablemente, una sonoridad propia, característica, evocadoras de recuerdos, introductoras a un nuevo mundo de sensaciones y asociaciones. «Su afición a la zeta le hacía encontrar las palabras rotundizadoras de esa letra, como zangüango, zurupeto o zinvergüenza» (14).

Tecleaba un piano hipocondríaco...
El Ciego Velones... arañaba lívidas escalas...
arrastra chancletas, y no se toca con un jaranillo mambis...
galopando dispersos por el vasto horizonte llanero
que sonaban las pintadas esquilas de fúnebres barros...

¡Cuá! ¡Cuá!,
La momia remegió la boca:
¡Macaneador!
¡Cuá! ¡Cuá!
No seas payaso,
¡Cuá! ¡Cuá!
Que no me divierte ahorita esa bufonada.
¡Cuá! ¡Cuá!
Tendré que apretarle con la punta de la bota.
¡Cuá! ¡Cuá!

Es poco dudoso que muchas de las frases y metáforas de la novela tienen sentido musical. Por ejemplo: «Un vaho pesado, calor y catinga, anunciaba la proximidad de la manigüa, donde el crepúsculo enciende, con las estrellas, los ojos de los jaguares». Es cierto que la pintura se mezcla con la sonoridad de las palabras, pero lo que en psicología se denomina sinestesia y la semántica estudia y califica de diversas formas («espesor semántico», «humus significativo», etc.), se encuentra aquí musicalmente expresado en «calor y catinga» y en «jaguares».

(12) Ramón Pérez de Ayala: *Divagaciones literarias*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1958, p. 197.
(13) Miguel de Unamuno: «Lengua de Valle-Inclán», *Obras completas*, p. 527.
(14) Ramón Gómez de la Serna: «Don Ramón del Valle-Inclán», *Biografías completas*, Madrid, 1959, p. 1124.

Quien sepa que toda palabra en su significado más amplio está formada por un núcleo semántico más o menos denso rodeado de un halo de asociaciones afectivas entre las que se encuentran las musicales, y tenga el oído artístico de don Ramón, «sentirá» a la espalda de «calor y catinga» un tamboril negro, y en el sonido de la jota de «jaguares» la fiereza de las estrellas y del animal, palabra que no puede ser sustituida, por ejemplo, por la aterciopelada «leopardo».

Por eso Díaz-Plaja, al hablar de la poesía que revela misteriosas correspondencias entre los colores y los sonidos, señala el misterio musical de las palabras que Rubén Darío denominó, en un soneto dedicado a Valle-Inclán, «cerebraciones inconscientes», calificadas por Juan Ramón Jiménez como «emanaciones». Y por eso el propio Valle-Inclán dice: «Sobre todas las cosas bellas, amo la música porque es una fragancia de la emoción. ¡Oh, la emoción! Un libro donde todo —idea, sentimiento, ritmo, rima— sea entrañable y tibio, sin más decoración que la necesaria y sin palabrería.»

Porque las palabras y las frases son en sí mismas expresión sonora. Expresión sonora que no queda reducida a la música que emana de los vocablos, de un estilo literario o de un lenguaje determinado, sino que envuelve todo un mundo de asociaciones significativas —subconscientes la mayoría de las veces— que cargan, amplían o llenan el sentido de las expresiones. Son asonancias y consonancias, ritmos, sílabas y hasta consonantes que transportan sobre sus lomos musicales y tenues una significación dulce, feroz o apasionada. No hay sinónimos en el lenguaje, y una de las causas de este hecho es atribuible, precisamente, al significado musical de las palabras. No es onomatopeya consistente en lenguaje que imita el sonido de las cosas, sino la específica operación contraria: las cosas que se mencionan van a adquirir el sonido de los términos que las nombran. Un sonido significante, con significado que puede no ser concreto, pero que, indudablemente, empapa la alegría o la tristeza, el dolor o el placer de los vocablos.

Por ejemplo, muy pocas personas conocen la diferencia entre lo que significa guinda y lo que significa cereza. Para una inmensa mayoría de lectores los matices que distinguen la cosa guinda de la cosa cereza carecen de valor real. El objeto es virtualmente el mismo, y, aunque se conozca su diferente significado, éste no cuenta en la referencia poética de los términos. Porque una parte considerable de la poesía es su música, que, en el caso de la cereza, con sus tres sílabas y su asociación a pureza, tristeza, etc., posee un sentido musical más grave, más melancólico que guinda, razón por la que se habla con más gracia poética de los cerezos en flor que de los guindos en flor» (15).

---

(15) «Modernismo», *La Ilustración Ibérica*, Barcelona, 22 de febrero de 1902.

El valor pictórico en *Tirano Banderas* es más claro todavía. Paulino Garagorri afirma que «*los esperpentos* de Valle son, ciertamente, como aguafuertes trazados con signos que los traducen en palabras» (16).

En esta línea Fernández Almagro nos dice (obra citada) que *Tirano Banderas,* que no es en puridad sino otro «esperpento», el primero de ellos, sin duda, ya que siguiendo los mismos caminos que son propios de tal modalidad, Valle-Inclán llega hasta la cima del acierto, y es innegable que el modo esperpéntico de ver el mundo cuenta mucho más que la simple morfología novelesca... Es la visión plástica, instantánea de la escena y ... deformada, porque no hay que olvidar la propia definición de Valle: transformación a través de espejos cóncavos.

«He aquí lo que Valle-Inclán trajo al idioma literario: la revelación de la pictórica virtud original del vocablo» (17). Esta virtud pictórica de los vocablos y de las frases que crea los cuadros de Valle-Inclán, se produce en el sector que ve con visión instantánea la escena que relata, sin transcurso alguno de tiempo, que es, precisamente, la visión de la pintura. Pero no es suficiente ver instantáneas para poder escribir los cuadros; hace falta, además, una virtud —que el artista tiene o no tiene—, virtud que sabe, que conoce el valor pictórico, el valor de pincelada de los vocablos, de las expresiones que van a tomar parte en la composición del cuadro. El artista sabe el valor de las palabras que utiliza y la forma de utilizarlas en cuanto sirven para destacar en el pensamiento del lector los rasgos esenciales de la escena —los que él vería si supiera ver pictóricamente— que le «clavan», le graban, con la fuerza de lo que se ve directamente, las formas y colores fundamentales de lo que se describe.

Este valor pictórico de la escritura puede enlazarse con la pictografía o ideografía primitivas, porque la escritura comenzó pintando las cosas como aparecían a los ojos, es decir, que se «revelaban» las cosas imitando sus formas y colores sobre la piedra, el cuero, etc. Por ejemplo: un primitivo ideograma chino escribe «discurso» dibujando un rectángulo —que «es» la boca— y poniendo encima unas cuantas onduladas rayitas horizontales que representan el vapor que sale de ella. El discurso «se ve». Aquí la pintura escribe.

Pues bien, cuando la escritura consigue pintar, descubre «la pictórica verdad del vocablo», no, naturalmente, del vocablo de origen, sino del vocablo actual, del que tiene ahora, a través de cuya combinación surgen los cuadros: de las pinceladas certeras de las palabras y de las frases. Aquí la escritura se vuelve directamente sobre la realidad, pres-

---

(16) PAULINO GARAGORRI: *Ejercicios intelectuales,* Selecta de Revista de Occidente, Madrid, 1967, p. 197.
(17) *Obra citada,* p. 197.

cinde de todo otro recurso literario que no venga de la visión misma. Aquí la escritura, las palabras, con su valor de palabras, pintan.

Estos cuadros —auténticas instanténeas cinematográficas— han sido comprendidos como virtuales guiones de teatro y de cine. Paulino Gauuragorri escribe en este sentido y compara a Valle-Inclán con Gutiérrez Solana: «Pues la sustentatción óptica de la prosa de Valle es tan densa, tan pictórica que casi empareja con la de Gutiérrez Solana, próximo amigo y frecuente contertulio suyo» (18). Asimismo, en una nota muy interesante del mismo artículo, contrapone la impasibilidad con que Valle-Inclán dice que escribe («Escribo en forma dialogada, escénica... porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más *impasible* de conducir la acción...»), con el «efecto de distanciamiento» de «extrañeza» que elabora Brecht. A Garagorri ninguna de las dos técnicas le parece valleinclanesca, considerando más lejana de Valle todavía la del distanciamiento: «porque rarísima vez Valle libera de sí mismo a sus personajes» (19).

Con todos los respetos, y sin entrar decididamente en el tema, creo posible que las mismas expresiones que utiliza Garagorri para explicar el surrealismo como una forma de distanciamiento o extrañamiento, pueden hacer comprender mejor el valor pictórico de la prosa de Valle-Inclán. Dice Garagorri: «El surrealismo, en buena parte, consistió en un redescubrimiento de los seres y los objetos mediante, precisamente, el trastorno de su localización inveterada. Y... el recurso del "extrañamiento", practicado por Brecht, consiste, una vez más, en el descubrimiento de que la elaboración de un marco, de un encuadramiento singular, es lo que induce, paradójicamente, a percibir mejor a ese mismo que se enmarca insólita, inesperadamente» (20).

Gran parte de *Tirano Banderas* constituye «un marco, un encuadramiento singular», originado, precisamente, por la técnica pictórica de Valle-Inclán que trastorna continuamente la localización inveterada de las cosas. Es pintura deformada de un escritor que aleja los objetos mediante un espejo cóncavo, aunque este distanciamiento no tenga parecido alguno con el Brecht. Puntillismo, cubismo (en la novela se dan ejemplos muy concretos) o surrealismo, en definitiva pintura, que al mismo tiempo que distancia, agrupa los objetos. Porque en los cuadros valleinclanescos, se empastan las cosas: la animación de las cosas, la animalización de las personas y la cosificación, conversión de los personajes en muñecos.

Ahí, en esos personajes monigotes, fantoches y títeres es donde aparece, desde arriba, el Yo fortísimo de Valle-Inclán. En cierto modo, de

(18) *Obra citada*, p. 194.
(19) *Obra citada*, p. 218.
(20) *Obra citada*, p. 219.

la misma manera que Unamuno en la novela *Niebla,* se hace a sí mismo la siguiente consideración: «Y yo soy el Dios de estos pobres diablos novelescos», Valle-Inclán manifiesta (21) que existen tres modos de ver artísticamente el mundo. El más antiguo, de rodillas, como Homero ante los diosos. Otro, de pie, como Shakespeare: los celos de Otelo lo podrían ser del autor. Otro, levantado en el aire: los dioses y todo se convierte en figuras de sainete. Esta última forma o deformación pictórico-crítica, aparece en todas las páginas de *Tirano Banderas,* pero no como señala Garagorri, en la escena de la chinita obligada a abandonar al crío en el pecinal, con sus desgarradoras voces, y los sollozos del niño mirando crecer la distancia que le separa de la madre. Si se me permite una ilusión sentimental, explicaría esta excepción, precisamente, por el lirismo de Valle y el dolor, demasiado humano, de la escena.

El resto son muñecos, máscaras, que como bien aclara Gullón en su magnífico análisis (22), siendo lo propio de la realidad parecer irreal, «van hacia la muerte sin interrumpir sus vacuos discursos, sus ridículas cabriolas»; dentro, dice el propio Valle, «una fatalidad religiosa poblada de espantos».

Toboganes de sombra

Hace unos cuarenta años apareció *Ulysses,* y entonces se supo, o se creyó saber, en los mundos literarios, de los monólogos interiores o silenciosos. Sin embargo, Ricardo Gullón nos hace observar, con toda razón, que Galdós había utilizado antes el monólogo tradicional con variantes reveladoras, lo que permite señalarle como un verdadero precursor de tal modalidad. En don Benito Pérez Galdós los diálogos del hombre consigo mismo aparecen con nombre diferente: en *Gloria* los denomina «divagar a solas»; en *Angel Guerra,* «la voz interior»; en *La desheredada,* «soledad del pensar». Y, sin ser revueltos e inconexos como en *Ulysses,* muestran las complejidades necesarias de la vida y los corazones humanos. Desde sueños surrealitas (Víctor Cadalso en *Miau:* la mujer corriendo con tacones de botas que son cáscaras de huevo, portando desahogadamente una cómoda por portamonedas), hasta alucinaciones tan características como la del conde de Albrit, en *El abuelo,* en la que cree ver cómo su hijo muerto asesina a una de sus nietas.

Valle-Inclán en *Tirano Banderas* no sale de la alucinación y, en

(21) Luis Calvo: «El día de... don Ramón del Valle-Inclán», artículo en *A B C,* 3 de agosto de 1930.
(22) Ricardo Gullón: *Galdós, novelista moderno,* Madrid, 1960, p. 79.

todo caso, de los que científicamente se llaman «estados crepusculares», es decir, aquellos, antes de dormir o de despertar, en los que no sabemos dónde nos hallamos.

«Es característico de la alucinación la incertidumbre sobre la realidad de lo acontecido» (Gullón, obra citada). He aquí, por ejemplo, la escena de Lupita y Veguillas:

> —¡Ave María! ¿Esta misma plática no la tuvimos hace un instante? Veguillas, ¿cuándo fueron aquellos pronósticos tuyos, del mal fin que tendría el Coronelito de la Gándara?
>
> Gritó Veguillas:
>
> —¡Ese secreto jamás ha salido de mis labios!
>
> —¡Ya me haces dudar!

Claro es que este diálogo no es interno, no es un tobogán de sombra como sonambulescamente los define Valle-Inclán. No obstante, es un ejemplo de alucinación, de la alucinación que, en cierto modo, transpira toda la novela.

Zacarías el Cruzado, obseso, alucinado, insiste reiteradamente en su idea:

> Una torva resolución le asombraba el alma; un pensamiento solitario, insistente, inseparable de aquel taladro dolorido que le hendía las sienes. Y formulaba mentalmente su pensamiento, desdoblándolo con pueril paralelismo:
>
> —¡Señor Peredita, corres de mi cargo! ¡Corres de mi cargo, señor Peredita!
>
> ... El Cruzado se aletargaba en la insistente monótona de su pensamiento, desdoblándolo con obstinación, acompasado por el latido neurálgico de las sienes, sujetos a su ritmo de lanzadera:
>
> —¡Señor Peredita, corres de mi cargo! ¡Corres de mi cargo, señor Peredita!
>
> ... Zacarías, abismado en rencorosa y taciturna tiniebla, sentía los aleteos del pensamiento, insistente, monótono, trasmundano su pueril paralelismo.
>
> —¡Señor Peredita, corres de mi cargo! ¡Corres de mi cargo, señor Peredita!

Un ejemplo de sonambulía alucinatoria o, si se quiere, de «estado crepuscular», lo encuentro en:

> Y Nachito Veguillas aún exprime su gesto turulato frente a la ventana del estudiante. El tiempo parece haber prolongado todas las acciones, suspensas absurdamente en el ápice de un instante, estupefactas, cristalizadas, níticas, inverosímiles como sucede bajo la influencia de la marihuana...

Monólogo alucinante del doctor Aníbal Roncali:

> Recordó de la vieja pintada que le llamaba desde una esquina, cuando iba al Liceo. ¡Aquella vieja terrible, insistente como un tema de gramática! Y el carcamal, reteniéndole la mano, parecía que fuese a sepultarla en el pecho.

Los auténticos toboganes de sombra valleinclanescos aparecen en los característicos párrafos del barón de Benicarlés:

> Los ojos huevones, la boca fatigada, diseñaban en fluctuantes signos los toboganes del pensamiento. Al calzarse los guantes, veía los guantes amarillos de don Celes. Y, de repente, otras imágenes saltaron en su memoria, con abigarrada palpitación de sueltos toretes en un redondel. Entre ángulos y roturas gramaticales, algunas palabras se encadenaban con vigor epigráfico: ¡Desecho de tienta! ¡Cría de Guisando! ¡Graníticos! Sobre este trampolín, un salto mortal, y el pensamiento quedaba en una suspensión ingrávida, gaseado: ¡Don Celes! ¡Asno divertido! ¡Magnífico!

Dice Ricardo Gullón que lo específico del monólogo valleinclanesco «es que la corriente de conciencia, sin perder su fluidez, parece cristalizada, como si no la compusieran gotas de agua, o de sucesos, o de imágenes, sino corpúsculos, granos coloreados cuya fusión nunca es completa» ... «la memoria arrastra elementos sólidos, imágenes perceptibles, en su separación» *(Papeles,* p. 76). Creo que Gullón acierta plenamente. Es más, podría afirmarse que, dentro del realismo sensorial de Valle-Inclán, los toboganes de sombra son auténticos y «reales». Toboganes de oscuridad por donde la mente se desliza y en donde encuentra, aquí y allá, objetos enteros «vistos» por el personaje en engranaje poliédrico —ideas y cosas— cortados por aristas.

> Con un esguince anguloso y oblicuo vio la calle tumultuosa de luces y músicas. Banderas españolas decoraban sobre las pulperías y casas de empeño. Con otro esguince le acudió el recuerdo de una fiesta avinatada y cerril, en el Casino Español. Luego, por rápidos toboganes de sombra, descendía a un remanso de la conciencia, donde gustaba la sensación refinada y tediosa de su aislamiento. En aquella sima, números de una gramática rota y llena de ángulos, volvían a inscribir los poliedros del pensamiento, volvían las cláusulas acrobáticas encadenadas por ocultos nexos (23).

En la alucinación las cosas se ven, se palpan, están ahí, siendo la droga, como en el caso del barón de Benicarlés, una creadora importante de tal tipo de mundo interior. En el sueño literario, en el insomnio ensoñado de tipo galdosiano, las cosas, aunque todavía se ven, se enlazan profundamente con el pensamiento. En el capítulo «Insomnio»

---

(23) Ramón del Valle-Inclán: *Tirano Banderas,* Colección Austral, núm. 105.

de *Fortunata y Jacinta* se lee: «Un entierro por la Puerta del Sol, no. Lo que es aquí no me he de morir yo, para que no me lleven en esas horribles carrozas... Dan las doce. Allá están los cesantes mirando caer la bola. Buena bola os daría yo. Ahí viene Casa Muñoz. Pero ¿qué veo? ¿Es él? Ya no se tiñe. Ha comprendido que es un absurdo», etcétera.

En el otro extremo de los diálogos internos, donde nada se ve y todo es un silogismo imaginario, aparece Unamuno. En *Niebla,* Augusto enciende un habano y se dispone a pensar en Eugenia:

> ¡Mi Eugenia, sí, la mía; ésta que me estoy forjando a solas y no la otra, no la de carne y hueso; no la que vi cruzar por la puerta de mi casa, aparición fortuita; no la de la portera! ¿Aparición fortuita? ¿Y qué aparición no lo es? ¿Cuál es la lógica de las apariciones? La de la sucesión de estas figuras que forman las nubes del cigarro. ¡El azar! El azar es el íntimo ritmo del mundo, el azar es el alma de la poesía...

El azar «alma de la poesía» de que habla Augusto en este diálogo consigo mismo, comparado con los «ocultos nexos» de los toboganes de sombra valleinclanescos, es un verdadero tratado de lógica donde la imaginación salta de canon a canon y de proposición a proposición metafísica.

Este «alma de la poesía», estos «ocultos nexos» que tratamos de estudiar, son verdaderamente los misterios, los «milagros» de la palabra poética. Frente a los vocablos de un solo sentido —convencional o popular—, la magia del verbo que siempre trae algo nuevo en sus costillas poliédricas. Nuevas figuraciones, nuevos sentidos, nueva vida del lenguaje. Un lenguaje palpitante, que tienta las cosas, que quiere entregarnos otros secretos, nuevos secretos. Don Ramón del Valle-Inclán significó en su tiempo un esfuerzo formidable, emocionante y emocionado por la palabra. Hoy, después de no tanto tiempo, y después de tanto «realismo» de la degeneración, de la estupidez y de la miseria, puede ser que los hombres vuelvan su vista, otra vez más, a las obras de Valle —y a las de la línea valleinclanesca— buscando un oasis, el oasis de la poesía.—OLGA KATTAN *(Brooklin College. Departmen of Modern Languages. BROOKLIN, New York, USA).*