EL CUBISMO EN *TIRANO BANDERAS* DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Nicole Schmölzer, Universidad de Basilea

(Publicado en *Analecta Malacitana* XX, 2, 1997, págs. 491-511).

<ver resumen para repertorios bibliográficos>

INTRODUCCIÓN

Muchas veces no se habla de la impresión de la lectura. En general, se aborda un análisis literario empezando por el tema o el género. En primer lugar queremos subrayar la desorientación que experimentamos al leer *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán porque nos parece importante en relación con el tema que nos proponemos tratar, el cubismo.

El texto nos procura toda una red de informaciones en la que tenemos que buscar el hilo argumental de la narración que aparece sólo en algunas secuencias. Éstas componen los diferentes capítulos entre los que se establece una correspondencia basada en la repetición de tópicos.

Las descripciones no nos conducen hacia una explicación de lo que pasa o por qué algo pasa. Todo lo que Valle-Inclán nos transmite carece de valorización o de juicio.

Nos presenta los asuntos sin definirlos demasiado desde el principio. Sólo después de la lectura (de un libro, un capítulo, etc.) se concretiza la conexión de lo evocado con lo referido. Esta primera sensación recuerda mucho la experiencia que vivimos frente a la pintura cubista.

Puede sorprender nuestra intención de contrastar *Tirano Banderas*, una obra literaria, con el cubismo, un estilo pictórico. Aunque los dos géneros contengan expresiones tan distintas, poseen al menos dos principios fundamentales en común, que se pueden comparar: el tiempo y el espacio. Son dos medios de creación, incluso de organización que se expresan lingüística o visualmente. En la literatura, igual que en el arte, se buscan principios estructurales para formalizar la relación hacia la realidad.

En cuanto al cubismo hay que mencionar a Carl Einstein [1] por dos razones: por haber sido crítico de arte y escritor al mismo tiempo y por haber estado en contacto con el cubismo, que en la primera década del siglo XX se había desarrollado en París por el trabajo común entre Georges Braque y Pablo Picasso.

La primera razón de la importancia de Einstein reside en haber analizado, de manera muy comprensible y lúcida, el aspecto revolucionario en el cubismo, que era una nueva concepción del tiempo y del espacio. La segunda razón, por la que lo mencionamos en este contexto, se debe a su propio trabajo como escritor. En su obra literaria, *Bebuquin*, escrita en 1912, encontramos la misma preocupación de renovar el sentido del tiempo y del espacio [2].

Esta correlación que Einstein establece entre el género artístico y literario sirve de justificación también para nuestro análisis comparativo sobre *Tirano Banderas* y el cubismo [3].

Abordaremos primero la relación de Valle-Inclán con la pintura (cf. cap. 1) antes de buscar las afinidades de *Tirano Banderas* con el movimiento pictórico cubista en cuanto a los conceptos de tiempo y espacio en la tercera parte. En el segundo capítulo explicamos la teoría en que se basa esta corriente artística. La confrontamos otra vez con el *Tirano Banderas* en la última parte para demostrar las posibles correspondencias que hay entre ambos géneros.

1. LA RELACIÓN DE VALLE-INCLÁN CON EL CUBISMO

Valle-Inclán es un autor que mantiene una gran afinidad con la pintura. Su estilo creó la noción del esperpento, el cual dio lugar a comparaciones con Goya, Breughel, Bosco y con el cubismo:

> La pupila del autor es en sí misma un espejo deformante; animaliza la realidad y hay como un homenaje a Goya en esta visión degradadora. Utiliza también el cubismo y otras tendencias avanzadas de las artes plásticas de su época [...] [4].

Los críticos Falconieri y Montolío Durán analizan el aspecto técnico que acerca *Tirano Banderas* sobre todo al estilo del cubismo en la pintura. El tipo de comparación que establecen estos dos críticos entre Valle-Inclán y el cubismo es, sin embargo, bastante general. Mencionan algunos rasgos de este estilo sin examinarlo muy de cerca:

> Al empezar la lectura se anticipa un desarrollo narrativo dentro del tiempo y del espacio, pero al fijarse con atención se nota que no ha habido ningún fluir del tiempo. El único tiempo que ha transcurrido es el que necesita el lector para la lectura del relato. Valle-Inclán ha podido cortar el tiempo y el espacio como los pintores, dando a su obra aquella inmensa plasticidad cubista que revela muchos lados del objeto y de los acontecimientos simultáneamente [5].

En primer lugar, hay que explicar por qué se relaciona el cubismo con el autor, y, si hay relación, cómo se justifica ésta.

En su texto, Valle-Inclán se refiere de manera explícita a varias expresiones artísticas, como son las del impresionismo o el expresionismo. Cita también el cubismo al hablar de la «visión cubista del Circo Harris» (2 / 2 / 5) «y la luz triangulada del calabozo realzaba en un módulo moderno y cubista la actitud macilenta de las figuras» (5 / 3 / 3) [6].

Pero no sólo utiliza la noción «cubismo» con motivo de la intertextualidad, sino que también crea pasajes en que el léxico, la sintaxis y la estructura se comportan como si fueran elementos pictóricos en un cuadro cubista. (Cf. cap. 3.1 y 3.2.).

La pintura anterior al cubismo nos proporcionaba siempre la síntesis de un ‘problema’, nos presentaba una situación resuelta, una visión terminada o una

mirada cerrada, es decir, que siempre se veía a primera vista de qué tema se trataba.

El cubismo invierte este acercamiento. En una primera lectura no advertimos el conjunto como tal, sino que nos damos cuenta de muchos detalles desconcertantes. Los componemos hasta tener una imagen temática, la síntesis que hemos fabricado por medio de la memoria y gracias a nuestra capacidad de resolver el «puzzle».

También escritores de principios de este siglo exigen que el mundo de la palabra contenga una realidad propia en relación a la esencia de los objetos. Es la opinión de Einstein [7], y la vemos también representada en la preocupación de Valle-Inclán, por la forma, por el '*cómo* decir las cosas'.

En *Tirano Banderas* se invierte la lectura habitual. La historia de un dictador no es lo más importante en la obra, aunque despierta el interés, ya que puede referirse a una situación política precisa. El tema es tratado de una manera muy general, atemporal y, a la vez, siempre actual. Domina una preocupación estilística.

En medio de la variedad de los aspectos tratados el hilo narrativo desaparece. Se va componiendo al avanzar la lectura: después de haberse reunido los diversos aspectos temáticos y descriptivos que se relacionan, llegamos a una síntesis de imágenes recordadas, y de asociaciones. En ellas se describen sobre todo los efectos, las repercusiones y los comportamientos que provoca un régimen dictatorial.

2. EL CUBISMO

El movimiento artístico del cubismo coincide con un cambio radical que tiene lugar al principio del siglo XX que no sólo concierne al arte, sino a la ideología en general, a la política, etc.

Crece la convicción de la relatividad del mundo, en el que ya nada sostiene los grandes sistemas autoritarios o fijos. Surge la sospecha en los ámbitos filosóficos sobre lo que hasta entonces prevalecía como representativo de la «verdad» o la realidad. Se concibe la verdad como dependiente del ser humano y ya no como ligada a hechos establecidos y exteriores. La manera de pensar el mundo cambia con la percepción del hombre.

Lo que el cubismo había revolucionado era, en primer lugar, la concepción del espacio. El principio de este movimiento se identifica con las Demoiselles d'Avignon de Picasso en 1906 / 07.

Hasta entonces había dominado en el arte desde el Renacimiento la perspectiva central, que fue definida por L. B. Alberti en 1435. Hoy se dice que la perspectiva central es una convención geométrica que permite representar el mundo tal y como lo hace la

máquina fotográfica. Esta técnica reduce todo al punto de vista del observador, subordina los objetos a la perspectiva del sujeto.

La misma técnica también presume que el espacio es determinado, que existe como concepto fijo e independiente de nuestra percepción como facultad activa.

El cubismo rompe con la tradición unidimensional y matemático-geométrica. Einstein explica que este movimiento tematiza otros campos que ya no son debidos a la razón: un espacio de los sentidos y un espacio estético. Por «espacio estético», Einstein entiende un espacio de experiencia humana que siempre puede cambiar:

> [...] El espacio es concebido como un fragmento, como experiencias humanas, las que siempre son variables. Las convenciones espaciales que ensombrecían inexorablemente los cuadros formaban un prejuicio simplista [8].

El espacio se constituye según las percepciones visuales, tactiles y dinámicas que dependen del individuo. La tercera dimensión resulta de una síntesis de estas percepciones y, además, de la memoria: en el recuerdo simultáneo se reúnen las impresiones y se extingue el momento sucesivo del tiempo. Gracias a la suma de los aspectos visibles e invisibles para el observador, se constituye el volumen de un objeto. En esta situación el objeto ya no está sometido a la perspectiva determinada por nosotros, sino que ofrece en sí mismo una multitud de caras posibles. La superficie del cuadro se divide en planos geométricos, a los que me referiré como caras.

El conjunto de contrastes, discontinuidades, pasajes y vistas simultáneas retratan entonces diferentes perspectivas. Al final, nos proporciona también una impresión de volumen que ya no corresponde a la ilusión de profundidad que produce la perspectiva central.

Las perspectivas mismas, sin embargo, no están dotadas de ninguna apariencia «corporal». Yacen visiblemente en la superficie de la tela. Las caras geométricas se cruzan, se reúnen en el fondo del cuadro, se desplazan como queriendo superar los límites del lienzo. Algunos contornos continúan de una faceta a otra o coinciden con ella. Por sus analogías formales se agrupan en campos visuales y constituyen pequeños temas coherentes. Desde el exterior del cuadro, del marco, los fragmentos se condensan, como si prepararan una concentración hacia el centro, el punto principal del tema. En todo caso, la forma se convierte en el tema mismo de la obra. La manera de retratar y de organizar la arquitectura pictórica es más importante que el motivo. El cubismo recurre sobre todo al género de naturalezas muertas, también al retrato o al paisaje. Pero, en el fondo, lo que más interesa es la construcción perceptiva.

2.1. Tiempo y espacio

Según la concepción del cubismo, el espacio, al igual que el tiempo, es visto como continuo y no como una convención fija, y ambos se definen también como una sucesión de diferentes aspectos. Es importante el fluir en las dos concepciones, porque ya no se trata de parámetros matemáticos.

Con la perspectiva central se había establecido el sistema principal para la visión científica, porque los objetos se podían distribuir exactamente en el espacio y someterlos a una jerarquización.

La categoría «tiempo» se divide en etapas para ordenar los diferentes aspectos de un acontecimiento y para darles una sucesión causal. Para atribuir los sucesos según el espacio distinguimos en el tiempo cronológico el pasado, el futuro y el presente. Establecemos entre todos ellos una relación que en la lengua se expresa por conjunciones «después», «más tarde», «entonces», «anteriormente», etc.

Sin embargo, en la percepción fenomenológica del tiempo, las fases y las diferentes apariencias se funden en una sola vivencia de imágenes o de hechos, superponiéndose y penetrándose mutuamente. Es el proceso que en la literatura llamamos ‘flujo de conciencia’. Dentro de éste flotan y se submergen los distintos aspectos percibidos, las imágenes se disponen en constelaciones que siempre pueden variar según cómo las relacionamos. Y lo podemos hacer de maneras distintas, porque como el objeto está fragmentado en varios aspectos o en campos visuales discontinuos, las caras geométricas se superponen y alargan sus contornos, los perfiles o ciertos pasajes en los demás fragmentos de la pintura; resulta una cohesión espacial y temporal de analogías formales.

Decimos cohesión espacial y temporal porque la fotografía, por ejemplo, sólo retrata un aspecto después de otro, lo que caracteriza a toda una sucesión temporal.

3. TIRANO BANDERAS

3.1. Estructura

Analizamos a continuación la estructura de *Tirano Banderas* bajo el enfoque del cubismo y, en concreto, estudiamos el efecto espacial y temporal como resulta de la organización textual.

El libro se divide en varios segmentos: en un prólogo, en siete Partes [9] y en un epílogo. Cada una de las Partes consta de otras tres y la cuarta parte, que es la central, consta de siete Libros. Los capítulos, designados con números romanos, varían entre tres y ocho también.

Cada Parte forma una entidad temática con un título propio. Los títulos de los Libros resumen los temas principales tratados en ellos.

Todos los episodios parecen como cuadros independientes.

Hablando ya de «cuadros» podemos también mencionar los marcos. Distinguimos, por una parte, los marcos que abarcan un Libro o un capítulo en singular y, por otra, el marco general que mantiene unido todo el texto. Vemos en la estructura de la primera Parte que la descripción del convento y del ambiente (1 / 1 / 1 + 2) introduce la presentación de una figura y que la cierra también (1 / 3 / 6).

1 / 1 / 1 Santa Fe de Tierra Firme —arenales, pitas, manglares, chumberas— en las cartas antiguas, Punta de las Serpientes.

1 / 1 / 2 Sobre una loma, entre granados y palmas, mirando al vasto mar y al sol poniente, encendía los azulejos de sus redondas cúpulas coloniales San Martín de los Mostenses. 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—.

1 / 3 / 6 Tirano Banderas caminó taciturno. Los compadres, callados como en un entierro, formaban la escolta detrás. Se detuvo la sombra del convento, bajo el alerta del guaita, que en el campanario sin campanas clavaba la luna con la bayoneta. Tirano Banderas estúvose mirando el cielo de estrellas: Amaba la noche y los astros: El arcano de bellos enigmas recogía el dolor de su alma tétrica: sabía numerar el tiempo por las constelaciones: con la matemática luminosa de las estrellas se maravillaba: La eternidad de las leyes siderales abría una coma religiosa en su estoica crueldad indiana. Atravesó la puerta del convento bajo el grito nocturna del guaita en la torre, y el retén, abriendo filas, presentó armas. Tirano Banderas, receloso, al pasar, escudriñaba el rostro oscuro de los soldados.

Lo mismo ocurre dentro del primer Libro (1 / 1 / 1 + 2), (1 / 1 / 8): el autor nos acerca a Tirano Banderas primero por la descripción del ambiente, el convento. Después acerca nuestra vista a una ventana dentro de la que se presenta, se describe y se caracteriza al protagonista. Desde ahí, la perspectiva se aleja para volver al enfoque de la ventana y del convento para concluir el movimiento visual:

1 / 1 / 8 Tirano Banderas, agaritado en la ventana, inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de pájaro sagrado. Cuesta Mostenses flotaba en la luminosidad del marino poniente, y un ciego cribado de viruelas rasgaba el guitarillo al pie de los nopales, que proyectaban sus brazos como candelabros de Jerusalén. La voz del ciego desgarraba el calino silencio [...].

La estructuración del texto sirve a Valle-Inclán en el sentido de que puede así manipular mejor la vista y la lectura. En las etapas de un capítulo, el autor nos guía desde una vista general y lejana hacia lo particular y lo detallado. La repartición de las partes del libro hace necesarias las repeticiones para dar una idea de coherencia y subraya su carácter consecutivo. Leemos la obra de Valle-Inclán como si observáramos un objeto sometiéndolo a una focalización a cada vez más intensa por la que lo viéramos de un modo cada vez más detallado.

A la hora de considerar el conjunto de la narración nos sirven de ayuda el prólogo y el epílogo como marcos referenciales. El tema y la meta del

desarrollo encuentran en ellas su resolución o conclusión. Hay que distinguir dos perspectivas: la que tenemos al leer la obra y la vista del conjunto. Según ellas varía la función del marco. Durante la lectura, el marco sirve de elemento de suspensión. Entramos en el libro por el prólogo, pero antes de concluir, la situación que en él se nos expone, nos remite a otro nivel cronológico o tópico de la historia.

Al terminar la lectura, uno se da cuenta de que el marco puede servir como medio para cerrar el asunto y para darle una solución posterior inesperada, que puede también situarse en otro nivel.

El marco, por fin, es una instancia que interviene entre lo que encuadra y su exterior. Mantiene la distancia hacia el espectador o el lector y al mismo tiempo pone de relieve su contenido.

Vemos en la estructuración del primer Libro que la descripción del ambiente del convento introduce la presentación de una figura. Dentro del primer capítulo, se enfoca a Tirano Banderas al introducirnos en el convento y al acercarnos a una ventana, dentro de la que se retrata al protagonista. La perspectiva se aleja de él para volver luego al enfoque de la ventana y del convento de nuevo.

Prólogo

El autor nos introduce *in medias res* con la presentación de las acciones principales en el prólogo. Las llamamos así, porque conducen directamente al epílogo. Además, forman el resultado, la consecuencia o la sucesión de las descripciones preparatorias que tienen lugar en las siete Partes del libro.

La llamada ‘acción’ empieza con la disposición del armamento de los indios por Filomeno Cuevas. Cuando éste pasa la lista de presencia o de órdenes, nombra a personajes, cuya trascendencia para el desarrollo de la trama, en una primera lectura, todavía nos es desconocida.

Desde una perspectiva posterior nos damos cuenta de que algunos protagonistas aparecieron por única vez. Zacarías el Cruzado, sin embargo, reacciona en el prólogo a lo que se prepara en las Partes. Nos enteramos antes de nada de que Zacarías tiene el deseo de vengarse y de luchar contra Tirano Banderas, antes de saber que se venga por el asesinato de su hijo.

El golpe contra el dictador Banderas se prepara esa noche. Filomeno Cuevas disputa con el Coronel Domiciano de Gándara sobre qué estrategia elegir, pero sigue su plan de batalla.

El prólogo termina en el momento en que se trasborda a los soldados a Punta Serpiente, desde donde empezará el asalto.

Partes

La primera Parte reanuda el episodio que quedó suspendido en el prólogo al haber querido describir el autor la misma Punta Serpiente en el primer 'capítulo' del primer Libro (1 / 1 / 1). La transición no resulta abrupta. Sigue la situación topográfica pero cambia la temporal.

A partir del Libro primero hasta el Libro séptimo se desarrolla el pasado, lo que había ocurrido en los dos días anteriores.

Saltamos desde el presente-futuro de esta noche en el prólogo, de un momento de mucha tensión hacia el pasado, en el que llega a suspenderse el hilo narrativo como consecuencia de las largas descripciones.

Normalmente, en el género narrativo se da una gran importancia a la sucesión de los acontecimientos. Aquí se suspende la dinámica temporal, probablemente porque los hechos contados tienen todos la misma intensidad y porque todavía carecen de una significación causa-efecto. Son secuencias casi autónomas, alternativas y que no se encajan o encadenan explícitamente en este sentido.

En contraposición al prólogo, en el que la perspectiva es la del partido revolucionario, las Partes describen los efectos y las acciones del Tirano. Sus actitudes se reflejan en los demás personajes, los cuales reaccionarán en el marco.

La Parte central, que es la cuarta, desencadena mucha actividad y acelera el ritmo. Lo logra mediante un cambio rápido de perspectivas o enfoques en la atención del lector que se traslada de un personaje a otro. El estilo conciso sólo evoca detalles y deja abierto el texto. Evita la precisión gramatical, por ejemplo, al utilizar el gerundio [10].

Epílogo

El epílogo conecta la situación y el tiempo que quedaron suspendidos en el prólogo.

La tensión aumenta cuando el Tirano dicta las órdenes para la defensa. Pero en el penúltimo capítulo los rebeldes asaltan al dictador. El tirano se ve perdido y mata a su hija para que no sufra a manos de los enemigos de su padre. Cuando aparece en la ventana, Tirano cae acribillado a balazos.

La trama que se desarrolla en la introducción y en la conclusión es la acción resultante, el efecto o la consecuencia del texto intercalado. Debido a la rápida acción que se limita al momento del asalto y que ocurre en una noche, el

prólogo y el epílogo no desarrollan muchas descripciones. Lo que sí sirve para exponerse con más detalles descriptivos es la parte en la que se describe la repercusión de la tiranía en los diferentes personajes y situaciones.

Los «contrafuertes», formados por las partes introductoria y concluyente, suspenden y cierran el tema. Si se puede oponer la descripción a la acción, hay que decir que es la última que se desarrolla en ellas y a la que las Partes llevan causalmente.

Podemos representar en un esquema la interacción del marco y de su pintura.

La acción rápida e intensa produce la impresión de inmediatez en el lector, sobre todo porque los acontecimientos suceden en muy poco tiempo. La actividad parece ser determinada por la brevedad temporal.

Como fondo de esta acción se limita un campo temporal de dos días. Es un espacio que no se queda restringido evidentemente por una duración limitada y muy explícita y que entonces no es estático. El paso del tiempo sólo se indica por el cambio de la luz, la aparición de la luna, de las estrellas, etc. En cambio, los acontecimientos no están teñidos de un aspecto temporal pasado.

Visto desde el marco en el que actúan Filomeno y Zacarías en el presente, el texto descriptivo de las Partes el cual sugiere el tiempo pasado parece narrar los hechos memorizados de los agentes Filomeno y Zacarías entre otros. Pero a la vez esos hechos son actuales porque describen los efectos que produjo la tiranía en el pueblo, y no presentan sin más el pasado cronológico.

Esta sensación se logra por medio del estilo impersonal. Éste permite, por un lado, la presencia de los temas. Al no dar más indicaciones temporales que día o noche, todo sucede al mismo tiempo o en una duración muy amplia. El tiempo mismo o su transcurso, es decir la cronología, no importan tanto.

Por otra parte, el *estilo impersonal* presta una gran autonomía al texto y a los episodios, en los que se olvida la referencia a la acción principal. Los acontecimientos parecen suceder por casualidad, como si no fueran sometidos a una función consecutiva que sólo se aclarará en el contexto del marco general.

Al principio no sabemos qué episodios o personajes serán importantes, hasta qué punto y en qué sentido lo serán, porque todos tienen el mismo valor, pero no la misma extensión textual. Nos falta el orden jerárquico que nos indicaría las secuencias principales, secundarias, etc.

Algunas figuras pierden importancia desde un punto de vista global, como Doña Rosita Pintado (3 / 3 / 5):

Por otra puerta una gigantona descalza, en enaguas y pañoleta: La greña aleonada, ojos y cejas de tan intensos negros que, con ser muy morena la cara, parecen en ella tiznes y lumbres: Una poderosa figura de vieja bíblica: Sus brazos de acusados tendones, tenían un *pathos* barroco y estatuario. Doña Rosita Pintado entró en una ráfaga de voces airadas, gestos y ademán en trastorno [...].

Mr. Contum (2 / 1 / 4):

Bajo la protección de los gendarmes, la gachupia balandrona se repartió por las mesas de la terraza. Desafíos, jactancias, palmas. Don Celes tascaba un largo veguero entre dos personajes de su prosapia: Míster Contum, aventurero yanqui con negocios de minería, y un estanciero español, señalado por su mucha riqueza, hombre de cortas luces, alavés duro y fanático, con una supersticiosa devoción por el principio de autoridad que aterroriza y sobresalta [...].

o parecen ser secundarias hasta que se descubre su verdadera identidad y después, la significación de una figura para el conjunto, como pasa con la hija del Tirano a la que se presenta primero de forma anónima como una mujer simplemente (2 / 3 / 8):

Torva, esquiva, aguzados los ojos como montés alimaña, penetró, dando gritos, una mujer encamisada y pelona [...]. Aquella pelona encamisada era la hija de Tirano Banderas: Joven, lozana, de pulido bronce, casi una niña, con la expresión inmóvil, sellaba un enigma cruel su máscara de ídolo: Huidiza y doblada, se recogió al amparo de la recamarera y el mucamo, arrestados en la puerta [...].

La casualidad a la que está sometido el desarrollo de los hechos subraya la impresión de realidad. Hay un transcurso automático y cronológico, el cambio natural de día-noche, un suceder de episodios de los que unos tienen una consecuencia importante para un individuo, otros no, o todavía no para el momento. Se suspenden y pueden continuar, reanudarse según cómo vemos la importancia (causa-efecto) para nuestra vida real o para la trama en la narración. Es lo que Valle-Inclán hace posible con su estilo impersonal, con la acumulación de episodios que no están sometidos a una línea causal. Transcurren también cronológicamente, por tanto, están ligados a la descripción del ambiente (dia-noche), pero se pueden combinar según los mismos temas o los mismos «núcleos léxicos» [11].

Para caracterizar el aspecto temporal tenemos que volver a nuestra distinción entre la perspectiva durante la lectura y la que recibimos después del conjunto. Llamamos a la primera la «vista de cerca» por la situación del lector, el cual se encuentra dentro de los episodios. La lectura sigue cronológicamente, así que se establece una sucesión de cuadros.

Con la «vista de lejos», la segunda, coleccionamos y relacionamos los episodios entre ellos, pero ya no en la sucesión cronológica, sino en una sucesión temática. Reunimos en la memoria los motivos parecidos que recordamos y en la extensión con la que los recordamos. Podemos extender el espacio como queremos, combinar múltiples constelaciones. Cada lector puede alargar o acortar el contenido del texto según su impresión o recuerdo. Pero el autor nunca abandona el texto, guía toda la libertad y experiencia del lector por determinar el fin de la narración con el epílogo. Con ello cierra también el tiempo y espacio [12].

Reunimos también bajo estos dos términos nuestras observaciones, porque nos parece que todas las características del estilo en *Tirano Banderas* se refieren a un tratamiento del espacio y del tiempo que en la literatura es también nuevo al principio del siglo XX [13].

Valle-Inclán crea en su obra una estructura temporal distinta de la acostumbrada, es decir, de la puramente cronológica.

Es cierto que hay en *Tirano Banderas* también un marco tradicional de la historia que es cronológico, pero pasa un poco inadvertido. La trama se desarrolla en dos días y en tres noches, lo que se indica por las descripciones de la luz y su cambio, reflejándose en los colores también.

La verdadera trama, sin embargo, dentro de la duración limitada —que se cuenta por la sucesión de día-noche-día, y no por fechas— se establece sólo a través de una sucesión de imágenes. Ellas se reúnen por los mismos motivos o núcleos léxicos.

Un párrafo aislado que es la más pequeña unidad después de la Parte y del Libro, no permite situarlo en la trama si no fuera por episodios parecidos.

Por superposiciones mutuas se puede establecer una relación causal y de ahí temporal entre los párrafos. El crítico Bermejo Marcos lo describe de la siguiente forma:

> Eliminar las barreras espacio-temporales había sido una de las tareas que el escritor se había propuesto desde sus inicios [...]. Detener el tiempo en un instante, fragmentarlo para conseguir el arte que obligue al espectador a ver en todo y en cada momento lo que tiene de germen de eternidad, obligan a Valle a crearse una técnica que no es la de la narración tradicional que se desarrollaba con cronología regular. [...] la novela en cuanto a la forma, como una sucesión de cuadros, y en lo que respecta al asunto, como una cadena de situaciones que se justifican por ellas mismas, pero referidas, claro está, a un denominador común: personaje o un momento histórico [14].

3.2. El carácter descriptivo

Habíamos dicho que el carácter general de la narración es descriptivo.

Por «descripción» se entiende una presentación de hechos (objetos, acontecimientos o procesos) por el medio de la lengua. Formula el resultado de percepciones, observaciones y experiencias.

Es muy importante para Valle-Inclán el modo de expresar sus observaciones, porque así formula las imágenes que constituyen la novela. Utiliza adjetivos en abundancia, un léxico plástico y expresiones físicas de color, luz y sonido con lo que reproduce el ambiente pictórico. Un crítico lo describe como «vocablos rebosantes de color... [que] ciñen, con perfecta adecuación de formas, el cuerpo de la novela palpitante de vida» [15].

Damos aquí sólo una lista de ejemplos:

– icono	(1 / 1 / -)

– perfil en la ventana [que hace pensar en los retratos renacentistas italianos]	(1 / 1 / 3)
– formas	(2 / 1 / 7)
– *visión cubista del circo Harris*	(2 / 2 / 5)
– dulzura de líneas, tintas, lacres, verdes	(3 / 1 / 4)
– figuras que se unifican en síntesis	(4 / 6 / 6)
– presentimiento de imágenes de revolución	(4 / 7 / 2)
– luz triangular	(5 / 3 / 3)
– módulo moderno y cubista	(5 / 3 / 3)
– sucesivas intuiciones plásticas, sueños, lógica absurda	(6 / 3 / 1)
– diseño de su pensamiento	(6 / 3 / 1)
– gramática rota, llena de ángulos	(6 / 3 / 1)
– cielo verde Veronés	(6 / 3 / 2)
– teoría de imágenes	(6 / 3 / 2)
– poliedros del pensamiento	(6 / 3 / 2)
– geometría oblicua	(6 / 3 / 3)

«Su mirada de artista no capta —como una lente fotográfica ordinaria— una imagen exactamente igual a esa misma realidad, o por lo menos al dárnosla a conocer —al escribir— la "dota", la transforma con brillante colorido o sometida a un juego de luces y sombras del que él sólo tiene el secreto, en algo que defiere no poco de la apariencia que llamamos "normal". Su mente creadora añade cualidades a lo visto por sus ojos. Interpreta los datos suministrados por la vista [...]. Mas cuando no hay escape posible y tiene que pintar paisajes o tipos ordinarios para apoyar en ellos su fábula literaria, lo hace a partir de esa realidad, pero sometiéndola, por obra y gracia de su personal modo de ver, a esa deformación que con el paso del tiempo se irá haciendo más visible y caricaturesca» [16].

Para Valle-Inclán, la descripción no tiene la función de preparar un diálogo o una circunstancia, de retratar el ánimo o el ámbito de una figura. Más bien se crea por ella misma una caracterización autorreferencial en la que los objetos desarrollan un dinamismo propio, así que sólo en una segunda instancia se refieren a la trama narrativa. También las acciones se describen en objetos estables. La variación, y por ella la transformación, o el movimiento, resultan de una múltiple descripción de los mismos objetos que el autor casi no varía.

Se logra este efecto por un lenguaje contrastado del cual resulta un ritmo activado y animado. La descripción nunca queda anclada a los objetos, sino que actúa en una dialéctica en la que se acerca para alejarse de ellos un instante después.

Valle-Inclán describe todo por el mismo lenguaje animado y contrastado que expone el relieve y el perfil de las cosas. Sólo da los extremos de las cosas, lo que más resalta. Los objetos, personajes o acontecimientos no forman una corporalidad o algo palpable.

Esta vista contrastada crea una interacción entre las figuras o por lo menos entre sus diversos aspectos, puesto que no son personajes de carne y hueso. Así «dialogan» muchas veces no en una conversación, sino sólo por la descripción de su exterior. Sus «reacciones» no se dan por el efecto, sino por el aspecto. Esto quiere decir que no está su comportamiento predeterminado por una psicología coherente o consecuente que el lector ya pudiera intuir desde el principio, sino que actúan según lo que les pide la configuración total de la obra.

Podemos caracterizar a las Partes ante todo por su carácter descriptivo. Ello se extiende dentro de un marco que se delimita en el prólogo y el epílogo (cf. cap. 3). En éstos se desenvuelve la acción principal, es decir, la reacción contra el Tirano, mientras que en las Partes Valle-Inclán refleja por medio de instantáneas en muchos episodios y facetas la vida social en un régimen tiránico. Describe en una manera impersonal, sin valorizar o juzgar los acontecimientos. Salta de un ‘capítulo’, de un Libro, de una Parte a otro o a otra, sin justificar la transición. El lector compone a partir de este texto fragmentado un conjunto coherente en el que descubre una pluralidad de perspectivas.

De modo semejante a lo que ocurre respecto a la estructura cubista de un cuadro, debemos señalar que también es difícil establecer en *Tirano Banderas* un desarrollo causal y unilineal de las fases que producen el pluriperspectivismo.

En el análisis siguiente repasamos los momentos claves de la estructura narrativa de la obra por compararla con la técnica cubista. Queremos subrayar que nociones como «fragmentación», «pluriperspectivismo» entre otras, desempeñan, en ambos géneros artísticos, los papeles de ‘función’ y de ‘efecto’ al mismo tiempo.

Fragmentación

Una condición previa para la composición por medio de cuadros es la fragmentación del texto. Está compuesto, como ya hemos mencionado, de siete Partes, y cada una se compone, a su vez, de tres Libros, excepto la parte cuarta, que es la central, que consta de siete Libros. Se añaden también el prólogo y el epílogo.

La fragmentación del texto tiene como consecuencia la creación de una multitud de pasajes; son las transiciones de un episodio a otro, que en *Tirano Banderas* no se forman por explicaciones textuales sino por cortes y vacíos. La descripción se despliega entonces en muchos detalles. Por ejemplo, al Coronel de la Gándara se le describe por sus pies, sus ojos, su oreja (3 / 1 / 3):

El Coronelito Domiciano de la Gándara templa el guitarrón: Camisa y calzones, por aberturas coincidentes, muestran el vientre rotundo y risueño de dios tibetano: En los pies desnudos arrastra chancletas, y se toca con un jaranillo mambis, que al revirón descubre el rojo de un pañuelo y la oreja con arete: El ojo guiñate, la mano en los trastes, platica leperón con las manflotas en cabellos y bata escotada [...].

La descripción por fragmentos tiene la ventaja de ser abierta y libre de interpretación y de poder referirse a otros objetos también. Por cambiar de un aspecto a otro se establece un dinamismo que se puede interpretar como un tipo de acción.

Valle-Inclán evita a propósito pronombres relativos, conjunciones para reforzar la independencia de los fragmentos. Incluso cuando trata sucesivamente del mismo personaje rehuye la encadenación de las frases de los episodios. Evita mencionar los nombres de forma explícita o los llama por un apodo, apellido atributivo o por una profesión de los personajes que todavía no sabemos a quién atribuir. Por ejemplo, el tirano se presenta primero como el Presidente Don Santos Banderas —Tirano Banderas— (1 / 1 / 2) y después por Generalito (1 / 1 / 3) o por Niño Santos (1 / 1 / 5), incluso como «momia» más adelante.

La figura del ministro se introduce como «el Barón de Benicarlés, Ministro Plenipotenciario de Su Majestad Católica...» y al mismo personaje se le nombra tres líneas más adelante como «el excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda...» (1 / 2 / 1).

Existen pasajes que siguen esta misma tendencia. Se transmutan las características de los personajes con otros o de los objetos con las figuras o viceversa. La fragmentación sirve en este punto para moldear la transición y volverla casi imperceptible, como lo vemos en el retrato intercambiable del perro y su amo, el Barón Benicarlés (1 / 2 / 3):

El Barón de Benicarlés, con quimono de mandarín, en el fondo de otra cámara, sobre un canapé, espulgaba meticulosamente a su faldero. Don Celes llegó, mal recobrado el gesto de fachenda entre la calva panzona y las patillas color de canela: Parecía que se le hubiese aflojado la botarga [...]. Pero Don Celes miraba a Merlín, y Merlín le enseñaba los dientes a Don Celes. El Ministro de Su Majestad Católica, distraído, evanescente, ambiguo, prolongaba la sonrisa con una elasticidad inverosímil, como las diplomacias neutrales en año de guerras. Don Celes experimentaba una angustia pueril entre la mueca del carcamal y el hocico aguzado del faldero [...]. El faldero, con un ladrido, se recogió en las rodillas de su amo, que adormilaba los ojos huevones, casi blancos, apenas desvanecidos de azul, indiferentes como dos globos de cristal, consonantes con la sonrisa sin término, de una deferencia maquillada y protocolaria [...].

Pluriperspectividad

El lector pierde y olvida a veces los puntos de referencia de tantos cuadros escénicos.

Experimenta una pluralidad de dimensiones, de posibles combinaciones de cuadros en los que la dimensión temporal cronológica se relativiza, hasta hacerse incluso discontinua. El orden gramatical de las frases es, en la mayoría de los casos, ambiguo, así que se puede atribuir a varios referentes.

Hay también pasajes claves, que establecen un armazón en el texto y que describen distintos aspectos de un solo objeto, por un cambio, una acción o por una reorganización de su orden: «cúpula diáfana de sus lonas bajo el cielo verde de luceros» (2 / 1 / 2); «las luces del interior daban a la cúpula de lona una diafanidad morena» (2 / 1 / 2).

En el cubismo se representa un proceso perceptual en varias caras fijas. El movimiento de *Tirano Banderas* se corta también en distintos momentos con un efecto de ralentamiento filmográfico: «El General Banderas había entrado en la recámara, estaba entrando, se hallaba de espaldas, podía volverse...» (2 / 3 / 2).

Para que constituyan unas conexiones plurifuncionales es necesario que la dimensión temporal sea relativa. En un primer punto, la utilización del gerundio en vez de verbos flexionados evita la temporalidad y la personalidad y con ella elude también la subordinación de acontecimientos. Un verbo se puede utilizar de distintos modos y para varias frases.

Otro punto concierne al léxico. La escazez de verbos y de sus tiempos impiden que las palabras sean inequívocas y que se refieran a una sola significación. En vez de dirigirse directamente a los personajes, Valle-Inclán los compara y los describe por medio de objetos inanimados o por animales. Se confunden los rasgos de un perro con su señor [al hablar del ministro (1 / 2 / 3)]. El autor puede cambiar, de manera casi imperceptible, de un motivo a otro sin alterar el registro léxico.

Para describir a un personaje por ejemplo, tampoco utiliza términos generales como los de «cuerpo», «estatura», etc., sino que entra en los detalles, los ojos, la nariz. Ellos permiten hacer interpretaciones y conexiones en distintas direcciones. A partir de un «ojo», Valle-Inclán indica la forma, el color, la vista y funda la comparación con otra expresión, la sonrisa de la boca por ejemplo. «[el amo (Barón de Benicarlés), que adormilaba] los ojos huevones, casi blancos, apenas desvanecidos de azul, indiferentes como dos globos de cristal, consonantes con la sonrisa sin término, de una deferencia maquillada y protocolaria» (1 / 2 / 3).

Esta última técnica nos proporciona una visión mucho más precisa, más característica, aunque impersonal y fragmentaria. Del retrato del Tirano resaltan los ojos huevones y la mueca. Son rasgos determinantes que aluden a otros registros que pueden ser utilizados para describir más motivos.

Las palabras poseen además de la función descriptiva, otra constructiva que establece relaciones entre varios repertorios, entre los diversos núcleos motívicos y léxicos, por ejemplo, la comparación entre el perro y el ministro. No sólo sirve la descripción del perro como registro lexical para especificar también al ministro, sino también es importante en tanto que función, como relación que se establece entre el animal y la

persona, subrayando la semejanza de sus respectivos comportamientos (4 / 6 / 1 + 4 / 6 / 2):

4 / 6 / 1 [...] Acudió el perro zozobrante, bebiendo los vientos, sacudido con humana congoja: Levantado de manos sobre el pecho el indio, hociquea lastimero y le prende del camisote, sacándole fuera del esquife. El Cruzado monta el pistolón y camina con sombrío recelo: Pasa ante el chozo abierto y mudo. Penetra en la ciénaga: El perro le insta, sacudidas las orejas, el hocico al viento, con desolado tumulto, estremecida la pelambre, lastimero el resuello. Zacarías le va en seguimiento [...].

4 / 6 / 2 [...] A su ritmo, el perro doblaba rabo y cabeza. Zacarías, por una calle de casa de chatas, con azoteas y arrequives de colorines, se metió en los ruidos y luces de la feria [...]. Se fue, seguido del perro, y entró en un bochinche [...]. Zacarías pidió un guiso de guajolote, y en su plato hizo parte al perro [...].

De la comparación contrastiva (objeto-persona) resulta una multitud de significaciones, de posibles alusiones y referencias. Propone al mismo tiempo rasgos contradictorios que caracterizan un solo objeto. La forma del gerundio disimula también la conexión exacta. El número de los adjetivos, de dos hasta cuatro, aporta una variedad de calificativos que no son siempre sinónimos.

Cohesión

A pesar de la pluralidad de referencias el texto no carece de una cohesión textual. La reiteración o repetición de segmentos adjetivales complementan al núcleo léxico, que se complica cada vez más.

Valle-Inclán utiliza de preferencia el imperfecto, la forma verbal que sitúa temporalmente en el pasado sin definirlo. No se produce una jerarquización temporal y tampoco se crea un relieve de acciones que se destacan, que dominan, que se interrumpen. Todo está en el mismo plano temporal. El marco del decurso temporal es secundario y forma una red de relaciones que pueden ser atemporales.

La fragmentación, la pluralidad y hasta la cohesión es evidente que dan impresión de simultaneidad.

4. CONCLUSIÓN: CONFRONTACIÓN DE *TIRANO BANDERAS* CON EL CUBISMO

Tirano Banderas «sabía enumerar el tiempo por las constelaciones», escribe el autor en el párrafo (1 / 3 / 6) al hablar de la afición del general Banderas por la observación de las estrellas del cielo nocturno.

Nos referimos a estra frase porque consideramos que es el resumen de la técnica literaria de Valle-Inclán en esta obra.

En cuanto a la técnica narrativa, Carlos Reis dice que «la narrativa se apoya en una dinámica temporal que concede gran importancia a la sucesión de los acontecimientos, esto es, a la transformación más o menos intensa de los hechos contados» [17].

Sigue explicando que «el análisis de la narrativa incide sobre los aspectos de la articulación de personajes y espacios, del desarrollo de las acciones, etc.» [18].

Sin embargo, en *Tirano Banderas* hay otros tipos de movimiento argumentales que no menciona Reis y que es la de la sucesión de acontecimientos. Hemos descubierto una dinámica de lectura crnológica, puesto que la sucesión de acontecimientos se define por una lectura progresiva y lineal de hechos encadenados.

Se desarrolla una segunda dinámica que se construye sobre todo por relaciones temáticas que pueden no ser cronológicas. Reis habla de la articulación de los personajes y espacios... añadimos como componente importante las disposiciones y constelaciones de los personajes. Aquéllas provocan situaciones, desencadenan reacciones que forman un espacio más o menos importante y crean, por una transformación más o menos intensa, el sentido temporal.

En *Tirano Banderas* es esencial el procedimiento de la fragmentación para crear las dimensiones temporales y espaciales. El fraccionamiento procura elementos móviles disponibles para ser reagrupados. La separación en facetas trae consigo como consecuencias: cortes, concisiones, saltos, pasajes abruptos e imprecisiones de una parte a otra. Son efectos intencionados porque atribuyen a los elementos una plurifuncionalidad que es la de servir a distintos fines. Ella proporciona también diferentes perspectivas. En vez de una lectura sucesiva y monoperspectivista, los acontecimientos se nos revelan en discontinuidad, porque el hilo narrativo se dispersa en diversas direcciones y detalles. Al desviar nuestra atención en varios fragmentos se suspende la sucesión temporal de modo que los elementos se reunen en una simultaneidad o coherencia temática.

Podemos comparar este momento en la narración, que sobre todo se produce en las Partes, con la técnica del cubismo: ella consigue que todos los aspectos de un objeto se abran en un solo plano.

El cubismo construye y destruye simultáneamente el mismo motivo. Es decir, que refleja en el cuadro diferentes aspectos que sólo percibiríamos si pudieramos dar vueltas alrededor del objeto y fijar, superponer luego los opuestos aspectos al mismo tiempo. Dicho de otra forma, el objeto enseña múltiples facetas, vistas de varias perspectivas, que el individuo tiene que componer para entenderlo.

Decíamos que también en *Tirano Banderas* tuvimos la misma actitud de coleccionar las anécdotas durante la lectura.

Pese a las complejas facetas, la pintura cubista, como esta obra literaria, tiene un enfoque aunque sea descompuesto. Al contrario, *es* enfoque por ser

tan destrozado de manera que la cantidad de perspectivas nos da la impresión de un volumen o de un espacio.

La ilusión espacial se elabora en dirección contraria a la que estamos acostumbrados. La perspectiva central nos llevaba hacia adentro. En ambos géneros se profundiza a través de la descripción o por una cierta estructura, un tema o un objeto.

La concepción cubista, sin embargo, dispersa nuestra vista a partir de una idea motívica hacia afuera. Más importante que ésta es la técnica, la descripción, la estructuración o simplemente la *manera* de verla.

En la pintura, las facetas se abren a perspectivas distintas; en *Tirano Banderas,* Valle-Inclán nos presenta también a muchos personajes, anécdotas independientes y discontinuas, antes de someterlos a un fin en el marco formado por el prólogo y el epílogo.

El marco es fundamental tanto en el cubismo como en *Tirano Banderas*. La parte que es menos contrastiva, hacia los bordes del cuadro, sirve de introducción o de salida. Forma el contraste en comparación con el enfoque y lo pone de relieve. Pero sobre todo, el marco abraza nuestra vista, que se dispersa en varias direcciones, y la refiere de vuelta a la pintura. Los capítulos introductorio y final tienen la función de reunir todos los aspectos y darles una coherencia causal.

Sintetizamos en unos esquemas la perspectiva tradicional (esquemas i) que se transmite en la pintura (I a, I b) y en la literatura (I c) y la oponemos a la situación moderna tal y como se refleja en el cubismo (II a, II b) y en *Tirano Banderas* (II c).

Vemos en el relieve de un cuadro cubista (situación II a) los fragmentos que se encadenan en un plano, los cuales piden, debido a su estructura, diferentes posiciones de ver las cosas. El cuadro cubista frontal (situación II b) retrata también las perspectivas que llevan la visión hacia afuera, en vez de hacia adentro, hacia un punto central, como lo observamos en un cuadro «tradicional», como lo muestra el esquema I b. Todas las direcciones de observación o de lectura se captan o se recogen en dirección al margen. El marco tiene una función parecida en nuestra narración (situación II c): el marco encierra el aspecto temporal de los dos días. Dentro de él se complican los enredos de los personajes y sus acciones. Al cerrarse el marco, cuando la narración se termina por el asesinato del tirano, el aspecto espacial, en el que el conjunto de los personajes producían la reacción revolucionaria, se concluye también (cf. cap. 3.1.).

(cf. hoja de esquemas)

La manera de comprender la realidad, que se concreta gracias a diferentes medios artísticos, es en ambos géneros la misma.

La nueva concepción del tiempo y del espacio se revela tanto en la pintura como en la literatura. Aunque los medios de creación no sean los mismos, se observa que hay una correlación entre los esfuerzos creativos. Nos hemos servido de términos frecuentes en el dominio del arte para explicar de forma visual los procesos y efectos pictóricos en *Tirano Banderas*. La ventaja de la pintura es que nos ofrece una vista bastante general desde el principio. También tenemos que leer el cuadro, pero tenemos la dificultad de no saber por dónde empezar y como dirigirnos en éste. Por un lado, la narración nos guía en una lectura sucesiva por la que el tema se construye y se condensa cada vez más. Por otro lado, sin embargo, tenemos sólo una impresión o un recuerdo del conjunto sin tenerlo presente en sus propios medios de expresión con la intensidad que nos ofrece un cuadro concreto.

La comparación que nos proponíamos hacer en el sentido de una «descripción poética» de un medio por otro y viceversa se justifica de la siguiente forma: las ventajas del material, construcción o expresión de un género nos sirven para apoyar los puntos que en el otro no se concretizan. La pintura procura una vista simultánea y en el cubismo nos presenta, en un objeto concreto y fijo, el pluriperspectivismo y un espacio palpable, mientras que la literatura es idónea para encarnar la acción del desarrollo, de la construcción y de la transformación de situaciones.

Aparte de lo provechoso que resulta una comparación de dos géneros distintos, la confrontación entre ellos se justifica también y sobre todo por conceptos comunes como son el tiempo y el espacio y, en fin, por la estructura general, que era la que nos habíamos propuesto analizar.

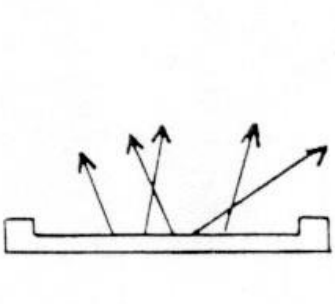
Esquemas I + II

Pintura

I a

Relieve de un cuadro «tradicional» con las correspondientes flechas indicando la perspectiva central percibida desde una posición fija de los observadores

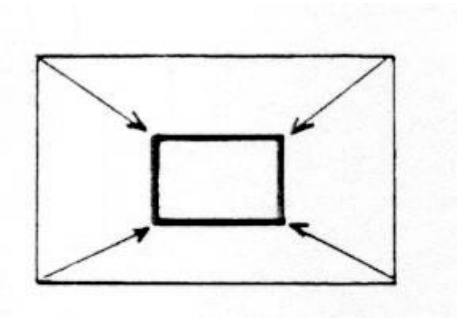
II a



Relieve de un cuadro cubista con las flechas divergentes indicando el pluriperspectivismo que sugiere posiciones o aspectos variados hacia el objeto denotado.

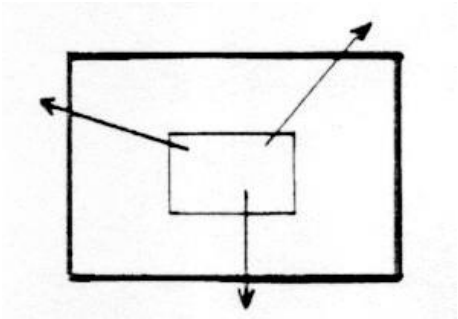
Pintura

I b



Un cuadro frontal «tradicional» con las flechas indicando la perspectiva central.

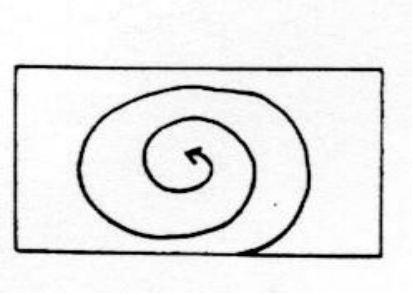
II b



Un cuadro frontal cubista con las flechas indicando la perspectiva descentralizada.

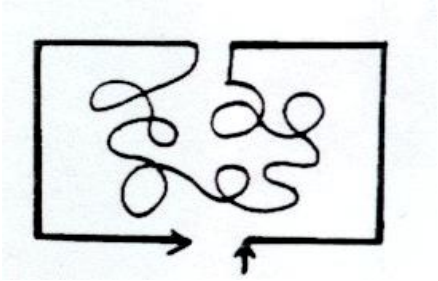
Literatura

I c



El hilo narrativo «tradicional» narrando de manera sucesiva.

II c



El hilo narrativo moderno narrando de manera acronológica.

BIBLIOGRAFÍA

VALLE-INCLÁN:

Bermejo Marcos, M., *Valle-Inclán: Introducción a su obra*, Anaya, Salamanca, 1971.

Díaz-Plaja, G., *Las estéticas de Valle-Inclán*, Gredos, Madrid, 1972.

García Gallarín, C., *Aproximación al lenguaje esperpéntico (Corte de los Milagros)*, José Porrua, Madrid, 1986.

González-López, E., *El arte dramático de Valle-Inclán*, Las Americas publishing Company, Nueva York, 1967.

Montolío-Durán, E., *Gramática de la caracterización en Valle-Inclán*, PPU, Barcelona, 1992.

Reis, C., *Comentario de textos*, Almar, Salamanca, 1979.

Risco, A., *El demiurgo y su mundo; hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Gredos, Madrid, 1977.

Risco, A., *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en «Ruedo ibérico»*, Gredos, Madrid, 1966.

Speratti-Piñero, E. S., *El ocultismo en Valle-Inclán*, Tamesis Books, Londres, 1974.

Zamora Vicente, A., *La realidad esperpéntica (Luces de Bohemia)*, Gredos, Madrid, 1974.

CUBISMO

Einstein, C., *Gesammelte Werke* (ed. de E. Nef), Limes, Wiesbaden, 1962.

Faust, W. M., *Bilder werden Worte*, Carl Hanser, Múnich, Viena, 1977.

Jaffé-Freem, E., *Alain Robbe-Grillet et la peinture cubiste*, J. M. Meulenhoff, Amsterdam, 1967.

Oehm, H., *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*, Wilhelm Fink, Múnich, 1976.

Raphael, M., *Raumgestaltungen. Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von G. Braque*, Nueva York, Qumran, Francfort a. M., 1986.

Rubin, W. (ed.), *Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus. Catálogo de exposición*, Prestel, Basilea, 1990.

Schunk, V., *Das provozierte Sehen. Ironie und Reflexion im Kubismus von Picasso, Braque und Juan Gris (1907-1914)*, Novart, Hittnau, Zúrich, 1984.

NOTAS:

[1] C. Einstein (Neuwied 1885–murió cerca de Pau 1940). Escribió *Bebuquin* en 1912. Vivió en París a partir de 1928.

[2] H. Oehm, *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*, Wilhelm Fink, Múnich, 1976.

[3] Nos basamos en este análisis en la edición de Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas, Novela de tierra caliente*, Espasa Calpe (Col. Austral), Madrid, 1926 (1993, 9a).

[4] E. S. Speratti-Piñero, citada en M. Bermejo Marcos, *Valle-Inclán: Introducción a su obra*, Anaya Salamanca, 1971, pág. 293.

[5] J. Falconieri, citado en E. Montolío-Durán, *Gramática de la caracterización en Valle-Inclán*, PPU, Barcelona, 1992, pág. 78.

[6] Utilizamos las siglas (x / y / z) para indicar en la primera posición la Parte, en segunda el Libro, y en tercer lugar el capítulo, el cual se cita en cifras romanas.

[7] C. Einstein, *Gesammelte Werke* (ed. de E. Nef), Limes, Wiesbaden, 1962, pág. 16. «Dem eigentlich Dichterischen entsprechen autonome, gleichsam transzendente Gebilde als Gegenstand, d.h. solche, die eine anekdotische, zu beschreibende Welt übertreffen, die als 'Stoff' schon Schöpfung oder Traum sind».

[8] H. Oehm, *op. cit*., pág. 73: «[...] Raum ist ein Stück und eine Auswahl menschlicher Erfahrung, die stets abgeändert werden kann. Die Raumkonvention, welche die Bilder hoffnungslos überschattete war bequemes Vorurteil».

[9] La designación de Valle-Inclán se introduce con mayúscula inicial.

[10] Cf. 3.2. Pluriperspectividad.

[11] E. Montolío-Durán, *op. cit*., pág. 19. La autora entiende por «núcleos léxicos» segmentos adjetivales que complementan la descripción de un objeto o de un personaje por referir una parte de ellos. Dice que los mismos núcleos léxicos serán utilizados de modo reiterado a lo largo de toda la obra.

[12] Nuestra impresión de que el autor había cerrado el texto la podemos corroborar con una autocrítica de él mismo, aunque en ella se refiere a otras obras: «Esta angostura de espacio es angostura de tiempo en las *Comedias*. Las escenas que parecen arbitrariamente colocadas son las consecuentes en la cronología de los hechos. *Cara de Plata* comienza con el alba y acaba a la media noche. Las otras partes se suceden también sin intervalo. Ahora, en algo que estoy escribiendo, esta idea de llenar el tiempo como llenaba el Greco el espacio, totalmente me preocupa». Valle-Inclán, «Autocrítica», *España*, 8.3.1924.

[13] Se publica *Tirano Banderas* en la edición definitiva en 1926.

[14] M. Bermejo Marcos, *op. cit*., pág. 309.

[15] Almagro Fernándes, en M. Bermejo Marcos, *op. cit*., pág. 292.

[16] M. Bermejo Marcos, *op. cit*., pág. 40.

[17] C. Reis, *Comentario de textos*, Almar, Salamanca, 197, pág. 43.

[18] C. Reis, *loc. cit*., pág. 44.

RESUMEN PARA REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS

TÍTULO: EL CUBISMO EN *TIRANO BANDERAS* DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN.

AUTOR: Nicole Schmölzer.

LUGAR: Universidad de Basilea.

TÍTULO DE LA REVISTA: *Analecta Malacitana*, XX, 2, 1997.

RESUMEN: análisis narratológico y estructural de la novela *Tirano Banderas* (1926) de Ramón del Valle-Inclán. Este análisis se basa en una comparación de la novela con el estilo y los principios pictóricos del cubismo. Se estudia en ejemplos concretos la relación del libro con la pintura cubista, que se expresa por los conceptos de timepo y de espacio, principios de organización comunes en ambos géneros que reflejan una visión revolucionaria al principio del siglo xx. Esta visión es relevante como perspectiva por introducir una idea de fraccionaiento en la composición estructural.

ABSTRACT: comparative analysis of the Spanish novel *Tirano Banderas* by Ramón del Valle-Inclán using the pictorial style of cubism. Study of concrete ecamples in terms of

narratological and structural aspects show the relationship of the book with cubist paintings. The concepts of time and space, principles of organization in both genres, reflect a revolutionary vision at the beginning of the 20th Century. This vision is important as a perspective for introducing an idea of dismemberment in the structural composition.

NOTAS: análisis comparativo de la novela *Tirano Banderas* con el estilo artístico cubista.

DESCRIPTORES: novela / análisis y comparación narratológico y estructural / comparación de los géneros literario y artístico / cubismo / cubismo literario.

KEY-WORDS: novel / narratological and structural analysis and comparison / comparison of literary and artistic genre / cubism / literary cubism.

TOPÓNIMOS: Tierra Caliente (México).

PERÍODO HISTÓRICO: siglo XX (1926).