

**La obra de Valle-Inclán en la ficción carpenteriana:  
un abanico de relaciones transtextuales**

JOSÉ ANTONIO BAUJÍN

*Universidad de La Habana*

*Es innegable que has sabido estar siempre en la mejor compañía, desde Homero a Villa-Lobos, desde Empédocles a Robert Desnos, y en la mejor soledad germinativa.* (Carta de José Lezama Lima a Carpentier<sup>1</sup>)

*Mal uso hemos hecho, en muchos casos, de ese vasto enfoque –asimilación– de culturas en el cual han querido hallar, algunos, una prueba de subdesarrollo intelectual, parejo al económico. Pero entender, conocer, no es equivalente de dejarse colonizar. Informarse no es sinónimo de someterse[...]. De ahí que el enfoque asiduo de culturas extranjeras, del presente o del pasado, lejos de significar un subdesarrollo intelectual, sea, por el contrario, una posibilidad de universalización.* (Alejo Carpentier<sup>2</sup>)

---

<sup>1</sup> José Lezama Lima, «Carta a Alejo Carpentier» (La Habana, octubre de 1958), *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, Tercera Época, año 79, vol. XXIX, n.º 2, mayo-agosto, 1988, p.75.

<sup>2</sup> Alejo Carpentier, «Problemática de la actual novela latinoamericana» (*Tientos y diferencias*, 1964), *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 22. En cuanto al culto por la información cultural y su reciclaje en el intelectual, Alejo fue contundente en varias ocasiones. Una de sus más maduras formulaciones es ésta.

Una de las primeras reseñas que tuvo *El reino de este mundo* (1949) —la primera gran novela de Carpentier, determinante, además, en su despegue definitivo como novelista—, ya sitúa al escritor cubano como miembro de una familia literaria de linaje ilustre en las letras hispánicas. Lo que nos interesa de este acercamiento crítico —pionero, por tanto, dentro de los estudios carpenterianos— es que establece desde entonces la familiaridad del discurso ficcional del autor con la poética valleinclaniana.

La reseña crítica de que venimos hablando tiene la firma de Mariano Picón Salas (1901-1965) y apareció en *El Nacional* de Caracas el 27 de noviembre de 1949, con título homónimo al de la novela. En la valoración general del texto de Carpentier, el ensayista, profesor y crítico literario venezolano consigna:

Sólo con alguno de los mejores “esperpentos” de Valle-Inclán se podría comparar, en la prosa hispánica de nuestro tiempo, el casi escorzado estilo plástico en que está escrito. Un estilo que a fuerza de maestría no sólo lo da alternativamente el color o las medias tintas, sino hasta ofrece —cuando es necesario— ese lujo de los maestros que se llama el garabato. Un estilo que, cuando lo necesita, puede deformar su propia perfección. [...] Alejo Carpentier es uno de los primeros exploradores en la ficción hispanoamericana<sup>3</sup>.

La asociación con la prosa de Valle que sugiere Picón Salas para leer *El reino...* es coherente dentro de un horizonte de expectativas que distingue en Valle-Inclán a uno de los mayores exponentes de la renovación literaria en lengua española de la primera mitad del siglo XX; y, por tanto, aquí opera el parentesco como señal de reconocimiento en Carpentier de un creador de parecido calibre.

En efecto, el tratamiento de la imagen plástico-literaria, el uso de la lengua y el proceso de trasvase de la información histórica en la ficción, así como la caracterización de algunos personajes, entre otros aspectos, tienden puentes entre Carpentier y Valle-Inclán que, pese a la temprana y excelente intuición de Picón Salas, no han sido estudiados con profundidad<sup>4</sup>. El Valle-Inclán al cual parece hacer referencia Picón Salas es el creador de los esperpentos, puesto que es ese el Valle

Véanse también, como botón de muestra, «*Las voces del silencio*» (*El Nacional* (Letra y Solfa), Caracas, 21 de diciembre de 1952), *Literatura. Libros*, Compilación, prólogo e índices de América Díaz, La Habana, Letras Cubanas (Letra y Solfa, 7), 1997, pp. 61-62 y «Descubrimientos a destiempo» (*El Nacional* (Letra y Solfa) Caracas, 22 de abril de 1955), *Literatura. Poética*, Compilación, prólogo e índices de América Díaz, La Habana, Letras Cubanas (Letra y Solfa, 8), 2001, pp. 196-197.

<sup>3</sup> Mariano Picón Salas, «*El reino de este mundo*», *El Nacional*, Caracas, 27 de noviembre de 1949, p. 19.

<sup>4</sup> Eventualmente ha sido atisbada la empatía entre los dos escritores, pero por lo general queda en el nivel de la más elemental enunciación. Nilda Blanco, por ejemplo, sugiere resonancias valleinclanianas en sus lecturas de Carpentier y fundamenta el campo de asociación (como lo hizo Picón Salas) a través del esperpentismo reconocible en pasajes diversos de la ficción carpenteriana, tales como el del juicio histórico a que es sometida la figura de Colón en *El arpa y la sombra* (Véase al respecto su trabajo «Una lectura cervantina del tópico del viaje en textos carpenterianos», *Universidad de La Habana*, La Habana, n.º. 250, enero-junio, 1999, pp. 196-238).

validado en el momento en que se escribe esta reseña. Valga la aclaración amén de los evidentes paralelismos entre *El reino...* y la poética esperpéntica, particularmente destacables en el diseño del personaje de Henri Christophe y su corte de opereta. Éstos resultan actores incapaces de alzarse como héroes trágicos –según el credo aristotélico– frente a lo trágico de su destino (en esa disonancia asentó Valle-Inclán la poética del esperpento)<sup>5</sup>.

Carpentier demostró una temprana e inteligente lectura de la obra de Valle-Inclán; la admiración que desde el principio sintió el intelectual cubano por el autor de las *Sonatas* y lo sistemático de sus acercamientos al autor español los dejó ver en constantes reflexiones y juicios críticos (**Anexo 1**)<sup>6</sup>. Casi al final de su vida se ufanaba de “haber estado siempre con la causa del Valle” y confesaba que, sin intenciones miméticas, había aprendido de su muy particular manera de literaturizar<sup>7</sup>.

La carga (¿angustia?) de las influencias no resultó traumática para Carpentier. En diferentes momentos se refirió a ello como algo inexorable. Lejos de resultar dañinos, veía en los ejercicios de recreación de los modos de hacer de autores anteriores, válidos para las urgencias expresivas del presente, y en las huellas visibles de lecturas, las marcas fructíferas de una formación gustosa en el arte de componer. Lo que sí temió siempre fue el descubrimiento de nuevos Mediterráneos y el desencuentro con la voz propia. Por eso se procuró “la mejor compañía” en la “mejor soledad germinativa” de que le hablaba Lezama con formulación heredera del precepto martiano de aprehensión de la cultura universal en la búsqueda del “compuesto personal” para significar lo propio con autenticidad<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Justo en su breve estancia en La Habana en 1921, Valle-Inclán, que entonces ya ha publicado *Luces de Bohemia*, emite una de las primeras y más conocidas formulaciones del esperpento –si bien lo denomina “género estrafalario”– como concepto estético: “Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo ‘género estrafalario’. Ustedes saben que en las tragedias antiguas los personajes marchaban al destino trágico valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos”. Véase «Don Ramón del Valle-Inclán en La Habana» (*Diario de la Marina*, La Habana, 12 de septiembre de 1921), *Entrevistas*, edición de Joaquín del Valle-Inclán, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 122. En la ficción, ya Valle había significado el esperpento en *Luces de bohemia* (1920). Cfr. a este propósito la famosa escena duodécima.

<sup>6</sup> A los problemas de la recepción crítica de Valle-Inclán por parte de Carpentier le dediqué un capítulo de mi tesis doctoral, *Rutas carpenterianas para un diálogo con la obra de Valle-Inclán*, de la cual es heredero el presente texto. Se anexa (anexo 1) el cuadro sinoptico “Referencias carpenterianas a Valle-Inclán en ensayos, artículos periodísticos y entrevistas”; a manera de complemento de los asuntos tratados aquí.

<sup>7</sup> Cfr. Alejo Carpentier, «Las lenguas de Esopo», entrevista de Joaquín Soler Serrano [1979], *Entrevistas*, Compilación y prólogo de Virgilio López Lemus, La Habana, Letras Cubanas, 1985, p. 454.

<sup>8</sup> En fecha iniciática para Carpentier como 1931 ya podía sentenciar: “es menester que los jóvenes en América conozcan a fondo los valores representativos del arte y la literatura moderna de Europa; no para realizar una despreciable labor de imitación y escribir, como hacen muchos, novelitas sin temperatura ni carácter, copiadas en algún modelo de allende los mares, sino para tratar de llegar al fondo de las técnicas,

Por otra parte, si toda obra literaria se construye como mosaico de citas y opera mediante la absorción y transformación de otros textos, tal y como en los sesenta conceptualizó Julia Kristeva, habría que recordar que el discurso ficcional de Carpentier, culturalista donde los haya, se define por su carácter orgiástico textual, sin discriminaciones epocales, culturales ni de ningún otro tipo. En ese entretejido de presencias explícitas y veladas las letras españolas ocupan espacios de preeminencia y Valle posee uno muy destacado.

\* \* \*

¿Pero es constatable en textos iniciales de Alejo Carpentier, de su periodo formativo, la interferencia de Valle-Inclán en su ficción?

La escritura primeriza de Carpentier aún espera por un estudio que revele las preocupaciones iniciáticas de un autor que fragua en ella temas y formas que irán perfeccionándose en obras posteriores hasta constituirse en las grandes zonas literarias dentro de las que se moverá en sucesivas variaciones. Leonardo Padura, en su monografía *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso* (1994), dio noticia de casi todo un serial de narraciones inéditas de los años veintes que “testimonian los tanteos de principiante de Carpentier en su más remoto debut literario y nos muestran a un Carpentier en ciernes, sencillamente ‘prehistórico’, atrapado por los últimos velos exóticos del modernismo hispanoamericano de Rubén Darío”<sup>9</sup>.

Coincido con el narrador e investigador cubano en la consideración del influjo modernista (o simbolista, como también se le tilda hoy en el discurso crítico e historiográfico) en la creación del muy joven Carpentier, pero me aventuro a afirmar que esa sombra rebasa las relaciones transtextuales<sup>10</sup> con el “modernismo hispanoamericano de Rubén Darío”, para alcanzar todas las corrientes del

por el análisis, y hallar métodos constructivos aptos a traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos... Cuando Diego Rivera, hombre en quien palpita toda el alma de un continente, nos dice: ‘Mi maestro, Picasso’, esta frase nos demuestra que su pensamiento no anda lejos de las ideas que acabo de exponer”. Véase Alejo Carpentier, «América ante la joven literatura europea» (*Carteles*, La Habana, 28 de junio de 1931), *Crónicas*, La Habana, Arte y Literatura, 1976, t. II, p. 482. Consúltese también, del propio Carpentier, «Descubrimientos a destiempo» (*El Nacional* (Letra y Solfa), Caracas, 22 de abril de 1955), *Literatura. Poética*, op. cit., pp. 196-197.

<sup>9</sup> Leonardo Padura, *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, La Habana, Letras Cubanas, 1994, p. 20.

<sup>10</sup> Tomo el concepto de transtextualidad, o “trascendencia textual del texto”, según lo definió Genette, o sea, como “todo lo que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”. (Gérard Genette, «La literatura a la segunda potencia», *Intertextualité (Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto)*, Selección y traducción de Desiderio Navarro, La Habana, UNEAC/Casa de las Américas (Criterios), 1997, pp. 53-62). Como aparato teórico, la transtextualidad, frente a criterios inmanentistas y de autonomía textual, dota a los estudios literarios de una herramienta eficiente para la revelación de relaciones entre textos y sus consecuencias ideotemático-composicionales. De la transtextualidad genettiana me valdré en el presente trabajo.

modernismo internacional, entendido como la expresión literaria de la crisis finisecular a nivel global.

El entonces prolífico periodista Alejo Carpentier se mostró cauteloso en cuanto a publicar sus intentonas ficcionales de los años veinte. Hasta donde sabemos, sólo dio a la luz dos textos en ese periodo: “El milagro: leyenda” (*El Universal*, La Habana, 1923)<sup>11</sup> y “El sacrificio. Historieta fantástica” (*Chic*, La Habana, mayo de 1923, pp. 26-27)<sup>12</sup>. A estas obrillas de aprendizaje vinieron a sumárseles varios ejemplares inéditos, correspondientes, al parecer, a similar fecha de escritura, gracias a la recuperación de la curiosa maleta olvidada por Lina, la madre, en Francia<sup>13</sup>. Todos estos textos denuncian resolución antirrealista; recurrencia a ambientaciones lejanas y “exóticas” como materia narrativizable; idealizaciones líricas; voluntad renovadora en el empleo de la lengua; elegancia en la expresión, refinamiento; el pergeño de una nueva tropología; teatralidad y artificiosidad; presencia de la mujer fatal que conduce a los hombres hacia el placer y la muerte..., características generales de una producción que viaja desde la literatura francesa de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé a otras muchas: a la italiana a lo D’Annunzio; a la hispanoamericana de Martí, Casal, Darío, Silva, Lugones; y a la española de Valle-Inclán, por sólo citar algunos nombres.

Una referencia paratextual de esta prehistoria carpenteriana nos permite hablar explícitamente del estudio de técnicas compositivas en Valle-Inclán para sus incipientes afanes ficcionales. Se trata de una carta manuscrita sin consignación de lugar y data, encabezada simplemente de la siguiente manera: “A Zadi”. La epístola se halla en la “Colección Carpentier” de la Biblioteca Nacional “José Martí” de Cuba y pertenece a la documentación que atesoraba la madre de Alejo en la susodicha maleta:

<sup>11</sup> Sé que la consideración de este texto como cuento puede resultar polémica, pues en puridad topamos con una crónica ficcionalizada. Ahora bien, ello permite insertarlo plenamente dentro de los experimentos de difuminación de fronteras intergenéricas ya latentes en el modernismo. Se trata de una leyenda sobre el milagro atribuido a San Félix de Nola “según nos lo relata San Paulino en uno de sus cadenciosos poemas”, como advierte el bisoño Carpentier.

<sup>12</sup> Recordando esta primera publicación de un cuento suyo, Carpentier confesaría en 1974 que hubo un error en el título, pues se llamaba verdaderamente «El sacrilégio».

<sup>13</sup> El suceso –típicamente carpenteriano por lo que de “real maravilloso” tiene– es bastante conocido. A finales de 1989 fue recuperada una maleta en la que guardaba celosamente Lina documentación publicada e inédita del hijo correspondiente a los años veinte. Había sido confiada por ella a la custodia de unas amigas en Saint Florent-Sur-Cher, un pueblo de la campiña francesa, en los días de la Segunda Guerra Mundial. Entre los textos de ficción inéditos –hoy incorporados a la “Colección Carpentier” de la Biblioteca Nacional José Martí– se encuentran, tal como refiere Padura: «‘Fra Doménico’, la historia de un ermitaño de Persia, en la época en que ‘las luchas entre güelfos y gibelinos ensangrentaban toda Italia’; ‘Por una prodigiosa ruta’, cuento inconcluso que se desarrolla en Jerusalén; ‘La mano velluda’, breve leyenda fechada el 6 de junio de 1922 y que ubica su argumento en Japón; ‘El cruzado’, cuento medieval escrito el 30 de mayo de 1922, donde se narra la historia de un cruzado que se enamora de una infiel; o ‘La noche de reyes’, una culta recreación de la leyenda en torno al nacimiento de Juana de Arco, fechado por ‘Alexis Carpentier’ el 22 de abril de 1922’. Cfr. Leonardo Padura: *Op. cit.*, pp. 24-25.

Sin intentar trazar el panegírico del cuento místico que te presento, ni el de defender un texto que yo mismo encuentro poblado de faltas que no pueden menos de [sic] herir tu percepción literaria, quiero al menos justificar ante tus ojos algunas libertades que me he permitido en la construcción y marcha general del relato.

Te parecerá extraña la manera de tratar a las conversaciones largas, enunciando el nombre de los personajes al principio de las frases cual en una obra escrita para el teatro [...]. Este procedimiento ha sido empleado por muchos autores, cuando el interés y fin del diálogo está en poner ideas que serían enojosas de cortar continuamente por frases como: le repuso, le dijo, etc.; o bien para indicar el estado de ánimo de los personajes en estos momentos, detalles que, como comprenderás, en tales casos, están de más<sup>14</sup>.

Y para ejemplificar la utilización de la técnica mencionada cita a Anatole France, Voltaire, de Maistre, Flaubert<sup>15</sup> y Valle-Inclán.

La misiva hay que leerla al amparo de un entusiasmo adolescente por la creación propia y del temor pueril a la incomprensión y la censura. No ha sido posible la identificación del tal Zadí (probable apodo público o resultante de un código personal establecido entre Alejo Carpentier y su destinatario), pero es evidente la confianza y el crédito que le merecen al incipiente narrador cuando se atreve a requerirle el juicio de lo que en otro momento llama su “primer trabajo de género descriptivo”.

Es de lamentar que no se mantenga adjunto el cuento que originalmente acompañó la carta y que ni siquiera ésta contenga datos más precisos que ayuden a su identificación<sup>16</sup>. La mención de una historia mística, el carácter acabado del texto y la consideración que manifiesta tenerle Carpentier podrían inducirnos a perseguir su localización, pero el adentrarnos en un laberinto de obras, cuyo carácter inédito habla por sí solo de inconclusión a la larga, de permanente bregar sobre las mismas, nos hizo pensar en su inviabilidad<sup>17</sup>. Por otra parte, la carta en

<sup>14</sup> Alejo Carpentier, «A Zadí» (Carta inédita, s/l, s/f [192?]), “Colección Carpentier” de la Biblioteca Nacional José Martí, File 12, n.º. 2.

<sup>15</sup> Excepción hecha de Joseph de Maistre, cuya mención no llego a comprender, tanto Voltaire, como Flaubert o Anatole France constituyeron lecturas y referencias mantenidas a lo largo de toda la obra carpenteriana.

<sup>16</sup> Araceli García-Carranza, quien, en su calidad de bibliógrafa y custodia de la “Colección Carpentier”, procesó toda la documentación de la maleta, me confesó el respeto absoluto al ordenamiento de los materiales que contenía la misma a la hora de registrarlos. La carta la encontró sin ningún texto adjunto.

<sup>17</sup> Llegué a conjeturar que se trataba del cuento «Fra Doménico». El texto está completo y fechado en junio de 1923. Es un mecanoscrito de treinta y una cuartillas, con sistemáticas tachaduras y correcciones manuscritas. Narra una historia mística de un asceta ermitaño con votos de consagración al Señor que dialoga con su homólogo Fra Macario y le asiste el prestigio en el pueblo cercano que se ganan los hombres de vida santa. El hallazgo de una estatua griega de mujer le trastorna el sentido; piensa inicialmente destruir aquella imagen pagana y, tras peripecias en las que confunde al Maligno con un ángel, termina por enamorarse de la talla de mármol. Entonces se le revela la verdad al contemplar una noche una orgía

sí posee los elementos que demuestran la pertinencia de Valle-Inclán como modelo literario para el Carpentier escritor en ciernes. Y, por último, valga reparar en que la utilización del gallego específicamente para encarar problemas de la manipulación del diálogo en la prosa, supone una atenta lectura de su obra, pues Valle, hombre genuino del teatro, enfocó toda su creación *sub specie theatri*, según definió con agudeza Ramón Pérez de Ayala en 1923. En tal sentido el diálogo es un ingrediente esencial en la prosa valleinclaniana<sup>18</sup>.

\* \* \*

Respecto de la ficción carpenteriana, el autor de *Tirano Banderas* volverá a constituir un centro de relación transtextual explícita, saltando el tiempo, en *La consagración de la primavera*. La novela de 1978 construye un impresionante mural del siglo XX (desde su aurora hasta los inicios de los sesenta) en los registros político-ideológico y artístico-literario. De ahí que se puedan contabilizar en ella un sinfín de referencias procedentes de plurales manifestaciones del hacer humano. La incidencia valleinclaniana se localiza con marcas intertextuales<sup>19</sup> destacables a través de citas y alusiones en siete ocasiones con diferente funcionalidad.

La primera cita nos la encontramos en el capítulo noveno de la primera parte. Enrique ha abandonado París en 1936 y está en Alemania en un intento desesperado por averiguar algo sobre Ada, su amante judía alemana y estudiante de música, que lo había dejado después de recibir un telegrama anónimo que le

demoníaca y muere a manos de un sátiro. Fra Macario, al descubrir el cadáver a los pies de la estatua, para salvar la honra del amigo, la entierra, pero lo que consigue es que comience una inusitada devoción popular por el fallecido. Fra Macario ante la herejía, cuenta la verdad, pero los fanáticos adoradores de Doménico la emprenden con él hasta condenarlo a prisión. Fra Macario termina haciéndose eco de los milagros del supuesto santo.

El cuento incorpora diálogos extensos que suelen iniciarse con la nominación del interpelado, pero también los hay con interrupciones aclaratorias del narrador del tipo que Carpentier manifiesta evitar en la carta.

Prueba de la complicidad de Alejo Carpentier con este relato es que lo reutiliza –convirtiéndolo en pretexto o antetexto– en «El milagro del ascensor (Cuento para un Apéndice de la Leyenda Aurea)», tampoco publicado en vida del escritor, pero celosamente guardado por él (el manuscrito que se conserva del mismo en la «Colección Carpentier» está fechado al final –mayo de 1929–, si bien en la primera hoja se consigna “1931”; fue publicado en el volumen carpenteriano *Relatos* (La Habana, Ediciones UNIÓN, 2001, pp. 12-23). El trasvase de la historia pasa por una transformación profunda al adecuarla a los códigos surrealistas y traerla a la actualidad en una ciudad como Nueva York, en la que el protagonista –ahora Fray Doménico– resulta incongruente y sube al cielo montado en un ascensor.

<sup>18</sup> Recordemos que Carpentier confesó en varios momentos su incomodidad con el manejo del diálogo en su producción, dominada en porción considerable por las formas del dialogismo indirecto y del monólogo.

<sup>19</sup> El concepto de intertextualidad –fijado por Julia Kristeva y precisado por Genette– adquiere eficacia en su aplicación por el justo y raro balance entre precisión, amplitud y flexibilidad del término. Así, la intertextualidad se define a partir de “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro”. Genette establece una igualmente útil tipología de enlaces intertextuales, ordenada de mayor a menor grado de explicitación del vínculo textual: la cita, el plagio y la alusión. (Gérard Genette: *Op. cit.*, p. 54).

comunicaba la desaparición de sus padres en Berlín. El protagonista acude a su antiguo amigo, el “catire” Hans, con solicitud de ayuda y juntos marchan a Weimar. Es allí donde, entre evocaciones actualizadoras de Schiller, Goethe, Bach, Wieland y Liszt, el alemán le da noticia de Buchenwald, uno de los iniciales y más connotados campos de concentración y exterminio nazis, y le habla del ascenso de Hitler, de la ideología del fascismo alemán y de la reacción popular mayoritaria (pendulante entre el *laissez-faire*, la anulación de toda culpabilidad y el orgullo de casta y de prosperidad económica):

Tras de la torrencial tirada, el “catire” había quedado sin resuello. Y era yo, ahora, quien oficiaba de Abogado del Diablo: “La gente que tú me pintas parece sacada de un enorme esperpento de Valle-Inclán. Pero los noticieros cinematográficos nos muestran algo muy distinto. Porque no sólo con gente esperpéntica se llenan los estadios inmensos donde el Führer congrega a sus adeptos”<sup>20</sup>.

La asociación con los esperpentos valleinclanianos resulta eficiente por razones polisémicas en este momento. La tensión entre la tragedia y el absurdo de la respuesta colectiva a la misma, la representación mental de un teatro de títeres y peles evocado en el acontecer alemán que mueve a sus ciudadanos según los designios de la ideología del Partido Nacionalsocialista —aún más clara en la evocación de las gigantescas concentraciones en los estadios en apoyo del Führer— y lo grotesco de la situación resultan imágenes convocadas con la remisión a las creaciones del último Valle. Pero, además, la invocación al autor genuinamente español actualiza el drama peninsular, un espacio donde se ensaya, mediante la Guerra Civil y el ascenso de Franco, la futura expansión del fascismo europeo (no sólo se enuncia así en la conversación entre Enrique y Hans, sino que la experiencia que vive el cubano en Alemania y el entendimiento de la significación de los graves sucesos de la España contemporánea serán cruciales para decidirse a defender la supervivencia del hombre al lado de las filas republicanas en el suelo ibérico).

En la segunda parte (capítulo doce) nuevamente aparece una remisión explícita a la obra del gallego. También aquí corre a cargo de Enrique. Éste ha ido a visitar al convaleciente Jean-Claude y a Vera al hospital. La disquisición sobre la guerra y la muerte se va tiñendo de graves honduras filosóficas. El francés y la rusa disputan sobre la problemática de la existencia o no del alma a través de las concepciones platónicas y de Spinoza. Enrique durante la escena ha estado constantemente procurando un ambiente más relajado (lo cual motiva el despliegue por su parte del mejor humor criollo). Una de esas oportunidades es la brinda Jean-Claude cuando le responde a la bailarina:

---

<sup>20</sup> Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*, Edición de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Castalia (Clásicos), 1998, p. 211.

—*Alma* es palabra que poco uso. Pero, si hago una excepción, es para decirte que si tú ves el alma como algo personal, prolongación de ti misma, yo vería el alma más bien como algo transferible y que puede ser compartido por muchos. Llamemos al alma *espíritu*. En ese caso, existe un *espíritu imperial* que pasa de Alejandro a Tamerlán y de Carlos V a Napoleón, como existe un *espíritu musical* que va de Mozart a Beethoven y a Debussy”. —“O un espíritu de putería” —dijo el cubano, riendo— “que va de Mesalina a Clara Bow, pasando por la Reina Castiza de Valle-Inclán y la gran Catalina de Rusia”<sup>21</sup>.

La remisión ahora es a la *Farsa y licencia de la reina castiza*<sup>22</sup>, “befa septembrina” en la que Valle-Inclán se mofa de la situación política española durante el reinado de Isabel II (regente entre 1833 y 1868). La monarca, en particular, será el centro privilegiado de la caricaturización y la burla, y, por supuesto, Valle se ensaña con el personaje al ofrecer la cara licenciosa de una reina entregada a los placeres de ardientes pasiones que provocaron más de una delicada situación en las altas esferas gubernamentales, ayudadas por la indiscreción de quienes la asistían en tales devaneos. El periodo isabelino volverá a recrearlo el escritor en *El ruedo ibérico*, por tanto, también es aludido por Enrique.

El espacio latinoamericano resulta asimismo propicio para guiños valleinclinianos. El retorno de Enrique a La Habana, acompañado de la coprotagonista convertida en su amante, al huir del holocausto europeo que se avecinaba, le supone al cubano un topetazo de la memoria con sus raíces, con su historia personal. En medio de profusas evocaciones de su pasado juvenil (tercera parte, capítulo diecisiete), el reencuentro en la Habana colonial con la añeja librería de un francés (Morlhon)<sup>23</sup>, frecuentada antaño por él, aviva el recuerdo de los instantes en que “había trabado conocimiento [...] con Swan, Saint-Loup, Albertina y Charlus, cuando empezaba a cansarme de frecuentar a Jerónimo Coignard, Doña Perfecta y el Marqués de Bradomín<sup>24</sup>”. La alusión intertextual a las *Sonatas*, confirma la lectura de las mismas por parte de un muchacho con inquietudes intelectuales en La Habana de los años diez y veinte, si bien aquí remite al agotamiento de las fórmulas modernistas.

En ese libre fluir de los recuerdos, poco más adelante Enrique insiste en reminiscencias de lecturas de Valle-Inclán al evocar la mansión del Conde de

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>22</sup> Valle-Inclán editó la *Farsa y licencia de la reina castiza* primeramente en la revista *La Pluma* en 1920 y como libro en 1922. Con posterioridad, la incorporó a su *Tablado de marionetas (Para educación de príncipes)*, en 1926. La obra se estrenaría en 1931.

<sup>23</sup> Como es sabido, esta novela de Alejo Carpentier es profusa en tintes autobiográficos. La librería de Morlhon, en la que joven topó con alguna de la mejor literatura que halló en La Habana, es también recordada por él en una de las conferencias que dicta para la serie radial *La cultura en Cuba y en el mundo* (1964-1966), conjunto de treinta y dos charlas de media hora, emitidas por Radio Habana Cuba, que valen por todo un libro de memorias (*La cultura en Cuba y en el mundo*, Transcripción, versión, índices, notas e introducción de José Antonio Baujín, La Habana, Letras Cubanas, 2003, p. 83).

<sup>24</sup> Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, *op. cit.*, p. 331.

Romero con su “suntuoso cuadro de la inauguración del Teatro Real de Madrid –función de estreno con *La favorita* en escena y la Reina Castiza en su palco rojo y gualda debido a un estupendo discípulo de Goya<sup>25</sup>”. La alusión puede descodificarse en dos direcciones: una conduce a la imagen contorneada por el gallego en su *Farsa y licencia de la reina castiza*; la otra, más erudita, cuca para advertir el aprendizaje valleincliniano en la obra de Goya<sup>26</sup>, a quien Carpentier también debe tanto<sup>27</sup>.

En el capítulo veintiséis (quinta parte) el novelista, con mucha sutileza, inserta un fragmento de un verso de Rubén Darío dedicado al Marqués de Bradomín en un soliloquio de Vera: “Bien había afirmado un esteta inglés que ninguna persona realmente distinguida podía vivir en alojamiento cuyas ventanas diesen a la calle. Despreciables ventanas eran las que nos mostraban *un vulgo municipal y espeso*<sup>28</sup>”.

La velada presencia textual corresponde al “Soneto autumnal al Marqués de Bradomín”, perteneciente a *Cantos de vida y esperanza* (1905), de Darío:

Marqués (como el Divino lo eres), te saludo.

Es el Otoño, y vengo de un Versalles doliente.

Había mucho frío y erraba vulgar gente.

El chorro de agua de Verlaine estaba mudo.

Me quedé pensativo ante un mármol desnudo,

cuando vi una paloma que pasó de repente,

y por caso de cerebración inconsciente

pensé en ti. Toda exégesis en este caso eludo.

Versalles otoñal; una paloma; un lindo

mármol; *un vulgo errante, municipal y espeso*;

anteriores lecturas de tus sutiles prosas;

la reciente impresión de tus triunfos...Prescindo

de más detalles para explicarte por eso

cómo, autumnal, te envió este ramo de rosas<sup>29</sup>.

Por supuesto, la presencia del texto de Darío, que ya implica la del Marqués “feo, católico y sentimental”, se carga negativamente, pues introduce irónicamente

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 331.

<sup>26</sup> Recuérdense que en *Luces de bohemia* Max Estrella le espeta a Don Latino de Hispalis: “El esperpentismo lo ha inventado Goya”. (*Luces de bohemia. Esperpento*, Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 2000, p. 162).

<sup>27</sup> Sólo habría que recordar, por lo evidente, la importancia de Goya en la estructura de *El siglo de las luces*.

<sup>28</sup> Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, *op. cit.*, p. 470 (las cursivas son mías).

<sup>29</sup> Rubén Darío, «Soneto autumnal al Marqués de Bradomín», *Poesía (Revista ilustrada de información poética)*, Madrid, Ministerio de Cultura Español, n.º. 34-35 (Número monográfico dedicado a Rubén Darío), 1991, p. 222 (las cursivas son mías).

la crítica al desprecio aristocrático al contacto con la realidad exterior y a su voluntad de creación de “torres de marfil”. No puede olvidarse que Vera, como artista y como ser humano, ha perseguido deliberadamente la enajenación del medio social, la vida distanciada de la marcha de la historia, sin lograr conseguirlo. Carpentier se hace eco, con esta apelación despectiva al modernismo, de la caracterización del mismo más socializada hasta nuestros días (o sea: como movimiento literario de élites, estetizante y alienado, signado por la desatención a lo real).

En otro momento de la novela leemos la siguiente frase: “Sí. Nos salimos del Ruedo Ibérico pero fue para caer en una Ruleta *Made in U.S.A.*”<sup>30</sup>. La ingeniosa y explicativa frase corresponde al médico que se impone la tarea de instruir a Vera —en su estancia en Baracoa— en las materias de la historia cubana (parte siete, capítulo treinta y seis). La cita resalta por su elocuencia. Remite a la última serie novelesca de Valle-Inclán, con la que éste ilustra el insulso y patético juego de la vida política decimonónica de la España imperial postrera.

Finalmente, la séptima relación intertextual con la obra de Valle opera por alusión tanto a la *Farsa y licencia de la reina castiza* como a *El Ruedo ibérico* (en particular a *La corte de los milagros*, tal como anota Julio Rodríguez Puértolas en su edición de *La consagración...*). Conversan Enrique y su prima Teresa en el aposento de la tía que ya ha marchado de la Cuba revolucionaria. El tono de ambos es de burla de la gran burguesona. Enrique la llama “Madame Recamier bastante gorda y jamona, de la que nunca se hubiese enamorado Chateaubriand” y la prima le contesta sentenciosa que “cualquier Isabel II se consigue un granadero”<sup>31</sup>.

\* \* \*

En el momento de morir, Carpentier pergeñaba una novela sobre Paul Lafargue (1842-1911), el yerno cubano (mulato santiaguero, por más señas) de Karl Marx<sup>32</sup>. El atractivo personaje se había convertido en una obsesión para el escritor<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, op. cit., p. 642.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 716-717.

<sup>32</sup> Paul Lafargue nació en Santiago de Cuba en el seno de una familia de plantadores. A la edad de nueve años marcha con sus padres a Burdeos (Francia). Con una sólida formación humanista e imbuido de corrientes revolucionarias del pensamiento de su época, se traslada a París y allí colaboró en *La Rive Gauche*. Es expulsado del país en 1865 por los bonapartistas debido a su oposición al Régimen de Napoleón III. Emigró a Londres, lugar donde conoce y frecuenta a Karl Marx y su familia, y finalmente se casa con Laura, hija del autor de *El capital*. Volvió a Francia para participar en la Comuna de París (1871), tras cuya derrota se exilió en España. En la Península logró publicar el *Manifiesto Comunista* y se distinguió en la pugna entre los marxistas y los seguidores de Mijail Bakunin. Nuevamente en París (1883), colaboró con *L'Egalité Socialiste* y *L'Humanité* y dirigió el Congreso de la II Internacional Socialista (1889). Fue elegido diputado en 1891. Entre sus obras destacan *El socialismo y la conquista de los poderes públicos* (1899) y *El determinismo económico en Karl Marx* (1909). En 1911 se suicidó junto a su mujer.

<sup>33</sup> Ya había reiterado la mención de Lafargue en varias ocasiones dentro de *La consagración de la primavera*. (Cfr. Alejo Carpentier: *Op. cit.*, pp. 114, 188, 640).

Según confesión de Lilia Carpentier, ella posee el manuscrito de la primera escritura completa del texto, pero es bastante ilegible. De la narración sólo se conocen los tres capitulillos iniciales que el novelista alcanzó a dejar mecanoscritos<sup>34</sup>. Fueron publicados en la revista *Casa de las Américas* en 1989, bajo el título de «Verídica historia», al ser ésta la nominación tentativa que Carpentier había dado a su última creación<sup>35</sup>.

Injustamente olvidado por la crítica, este fragmento, a pesar de su provisionalidad (¿cómo hubiera quedado en la supuesta versión definitiva?, ¿se mantendría como inicio de la novela?, ¿Carpentier hubiera autorizado su publicación así?), es coherente con las preocupaciones que movían la escritura del Premio Cervantes de 1977.

La acción se sitúa en 1872 aproximadamente. Lafargue, su esposa y el hijo (el pequeño Schnappy) viajan en tren desde Francia a Madrid, en un recorrido que mucho recuerda las crónicas de viaje por España de Carpentier en los años treinta y que incorpora a *La consagración...* Ya en la capital, son recibidos y atendidos por los compañeros de la Internacional, especialmente por Anselmo Lorenzo<sup>36</sup>, al que se suman Pablo Iglesias<sup>37</sup>, Francisco Mora y José Mesa. Entre conversaciones sobre la situación político-social española (también la cubana, que transita su cuarto año de guerra independentista) y evocaciones de Marx y Engels, se discute sobre el pensamiento y contradicciones de las ideas marxistas y socialistas. Pablo Iglesias le entrega a Lafargue las pruebas de la traducción al español del *Manifiesto Comunista* y culmina el fragmento cuando éste, por la noche, en el cuarto de la pensión que habita, termina las correcciones del documento para dejarlo listo para la impresión y circulación en la Península.

¿Cuál es la relación posible de la obra de Valle-Inclán con este mosaico carpenteriano?

El 24 de abril de 1980, Alejo Carpentier fallece después de un intenso día de actividad en el desempeño de sus múltiples funciones en la capital francesa.

---

<sup>34</sup> Todo parece indicar que Carpentier siempre realizaba una primera versión manuscrita de sus textos de ficción y, a partir de ella, todas las versiones mecanoscritas que necesitase para satisfacer su exigencia literaria perfeccionista. En algún momento confesó que justo el primer capítulo era el último en quedar listo para la impresión y salida al aire del texto.

<sup>35</sup> Alejo Carpentier, «Verídica historia», *Casa de las Américas*, La Habana, año XXX, n.º. 177, noviembre-diciembre, 1989, pp. 28-46.

<sup>36</sup> Anselmo Lorenzo (1841-1914) fue un político español, de profesión tipógrafo. Participó en la Conferencia de Londres de 1871, donde conoció a Marx y a Engels. Sus ideas oscilaban entre marxistas y bakuninistas. El fragmento de la novela de Carpentier aprovecha creativamente estos datos de la biografía del personaje.

<sup>37</sup> Pablo Iglesias (1850-1925). Importante dirigente político español. Se adhirió a la I Internacional. Fue un decisivo difusor de las ideas marxistas en España. Cofundador del Partido Socialista Español (PSOE) en 1879, y de la Unión General de Trabajadores (UGT) en 1888, de los que fue máximo representante hasta su muerte. En el fragmento de Carpentier es evidentemente el personaje de ideas más claramente cercanas a Lafargue.

Sobre su mesa de trabajo en el apartamento parisino en que vivía deja varios libros que se encontraba consultando como parte de la rigurosa documentación a la cual sometía sus empeños ficcionales (*Verídica historia*, en este caso). Entre ellos estaban dos importantes textos del mundo valleincliniano: *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales* (Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1974) y la monografía de José Manuel García de la Torre, *Análisis temático de 'El ruedo ibérico'* (Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972)<sup>38</sup>. Resulta imposible intentar juicios concluyentes acerca de los contactos entre la novela inconclusa de Carpentier y la creación de Valle (lo mismo pasaría con cualquier otro autor de referencia) por todas las razones expuestas arriba. Pero no deja de ser atractivo aventurarse en algunas pesquisas.

Llama la atención que Carpentier no emitiera ningún comentario sobre *La lámpara maravillosa*<sup>39</sup>, no sólo por la admiración manifiesta de Alejo por la literatura toda del gallego, sino porque este raro libro dentro del panorama de las letras y las artes españolas guarda una estrecha relación con muchas inquietudes del cubano: teorizaciones sobre el arte y la literatura, su producción, sentido y recepción; problemas de la plástica y la música en contacto con las letras; aprehensiones del mundo esotérico y el ocultismo, etcétera. Quizás una explicación lógica nos la dé el hecho de que fuera un texto poco difundido, y por tanto poco frecuentado durante mucho tiempo. No es hasta la última etapa de los estudios valleinclinianos en que comienza a estudiarse en profundidad. Blasco Pascual, en 1995, dibujaba el siguiente panorama crítico-receptivo:

Aparecido en 1916, el discurso de *La lámpara maravillosa* es –todavía hoy– un discurso extraño, tanto para los admiradores del autor de las *Sonatas* como para los –en seguida– admiradores de *Luces de bohemia* o de *Divinas palabras*. Existe, por parte de la crítica, una coincidencia absoluta a la hora de valorar los primores y calidades de la prosa, pero las discrepancias son de bulto cuando se trata de juzgar los contenidos. Para Díaz-Plaja es el texto más significativo y logrado del pensamiento estético modernista, en tanto que para C. Flynn hay que relativizar el significado de *La lámpara maravillosa*, pues esta obra debe leerse en clave de parodia, con los ejercicios ignacianos al fondo; para Giovanni Allegra significa la “offerta... dall'autore a guisa di testamento nella piena maturità di vita e di creazione”,

<sup>38</sup> Gracias al interés que se tuvo para preservar a la posteridad el estado último de los materiales de Carpentier, hoy podemos ver estos documentos en la exposición permanente en la *Fundación Alejo Carpentier* de La Habana. Junto a los textos mencionados también se encuentran libros como: *Del Madrid castizo. Sainetes*, de Carlos Arniches; *La España del siglo XIX*, del historiador Manuel Tuñón de Lara; *El Islam de España y el Occidente*, de Claudio Sánchez-Albornoz; los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de José Carlos Mariátegui; *Graziella*, de Lamartine; el tomo II de la *Correspondance*, de Engels, Paul Lafargue y Laura Marx; *Chronique familiale de Eleanor Marx*, de Ivonne Kapp.

Agradezco muy especialmente a la viuda de Carpentier su gentileza al permitir consultar los dos ejemplares conectados directamente con el mundo valleincliniano.

<sup>39</sup> Al menos, yo no he podido localizar ninguna mención al libro en Carpentier.

en tanto que para Juan Ramón tiene “más humo que aceite” y para Guillermo de Torre no es sino “una digresión artificiosa de vaga mística quietista”; para Virginia Garlitz refleja la vena más personal y profunda de la estética valleinclanesca, con validez para la totalidad de su escritura, en tanto que para Gimferrer es un texto que ha envejecido muy rápidamente y sólo tiene valor en relación con la etapa modernista<sup>40</sup>.

No creo arriesgado decir que Carpentier no leyó *La lámpara maravillosa* hasta este último momento de su vida y me atrevo a conjeturar que ni siquiera pudo hacerlo completamente entonces. El ejemplar que se encontraba sobre su mesa no tiene ningún tipo de anotaciones y presenta un doblez de hoja en la página treinta y cinco, correspondiente al inicio del segundo capítulo («El milagro musical»), con todas las trazas de una marca de por dónde quedó la lectura. En cuanto a su repercusión dentro de la novela que escribía el Premio Cervantes, sí resulta quimérico aventurar valoraciones que no soportarían los fragmentos conocidos.

Otra fortuna, en cambio, se arrienda el estudio de García de la Torre.

No es necesario insistir en la apreciación carpenteriana de la inconclusa serie de *El ruedo ibérico*, una de las producciones valleinclanianas favoritas y más aludidas por el cubano en sus juicios críticos (véase el **anexo 1**). Pero he de anotar una hipótesis que sostengo y será motivo de un trabajo próximo: la fuente literaria que privilegia Carpentier para documentarse en el siglo XIX español en un primer momento (digamos, hasta *El siglo de las luces*) es la del Galdós de los *Episodios nacionales* y otras grandes novelas suyas; pero cuando necesita de referencias decimonónicas peninsulares para las creaciones de los setenta, el Valle-Inclán de *La guerra carlista*, y, sobre todo, el de *Farsa y licencia de la Reina Castiza* y *El ruedo ibérico* se adecua mejor al campo de sus intereses, visiones y estética. Este Valle se acopla aún más al conjunto novelesco final, por su proyección cabalgante entre las dos orillas transoceánicas, su técnica antirrealista, sistemáticamente deformante, su percepción de la historia renovadora frente al discurso historiográfico dominante, su tratamiento del lenguaje.

Quizás por las razones apuntadas Alejo acude a un estudio monográfico de la temática de *El ruedo ibérico* realizado por un connotado hispanista, que le actualiza la recepción crítica de la obra al contrastar opiniones de especialistas diversos y contraponer materia literaria a materia histórica (la mediación del investigador opera a manera de prueba de la autenticidad de las imágenes históricas utilizadas por Valle). El volumen de García de la Torre sí evidencia una lectura más completa por parte de Alejo Carpentier y se encuentran varias marcas hechas con bolígrafo en los márgenes laterales de diecisiete páginas (véase el **anexo 2**, donde

---

<sup>40</sup> Francisco J. Blasco Pascual, «Introducción», a R. M<sup>a</sup> del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1999, pp. 10-11.

se reproducen dichas páginas escaneadas directamente del ejemplar carpenteriano). Muchas de estas llamadas de atención, en consonancia con lo que hemos esbozado, más que la palabra del estudioso, fijan determinadas frases tomadas del texto valleinclaniano, y señalan aspectos relacionados con características de la ciudad madrileña (calles, lugares de reunión –cafés, teatros–, etc.) y de sus pobladores (tipos y costumbres). Hay casos en que el fragmento publicado de *Verídica historia* permite evidenciar la traducción de las susodichas marcas para patentizar con mayor fuerza el discurrir soterrado de la palabra de Valle.

Así, queda orientada la importancia de determinados cafés, como “El Suizo” (“uno de los círculos más depurados de la sensibilidad española”) y otros centros de reunión (*cf.* anexo 2, p. 109, y Carpentier: p. 46); el interés de ciertas calles o paseos de la capital (la Castellana, Atocha, Prado); de las representaciones del “Teatro de los Bufos” y de las zarzuelas en el “teatro de variedades” (*cf.* anexo 2: pp. 107, 126, 296, 299, y Carpentier: pp. 39, 46). García de la Torre repara en algunas voces utilizadas por Valle-Inclán, que Carpentier repite, como “suripantas” (*cf.* anexo 2: p. 296, y Carpentier: pp. 32, 45).

Dos textos de Valle aludidos en los capítulos de Carpentier traslucen de forma alusiva las señas intertextuales. La mención del pequeño callejón madrileño que inmortalizó el gallego en sus esperpentos (el Callejón del Gato), denuncia, por la incongruencia epocal (en la época literaturizada no tenía esa relevancia), la marca de los esperpentos y, en particular, de una *Luces de bohemia* reeditada de alguna manera por estos personajes que deambulan por Madrid –aunque esta vez sea decimonónico–. Y varias remisiones a Isabel II y a su confidente y compañera de andanzas puteriles, Sor Patrocinio de las Llagas (pp. 29, 39), además de la cita explícita del título del último serial valleinclaniano, explicitan el paralelismo de ambientación que Alejo Carpentier pretende para su novela siguiendo el texto de Valle:

–“No van a hacer una zarzuela sobre Sor Patrocinio de las Llagas” –dijo Mora, riendo. –“Pues... ¡no te vayas a creer! Sería un éxito, pero a condición de que ella rejuveneciera un poco y consintiera en representar su propio papel”. (Y se enteró Laura, con extraordinaria sorpresa, de que Sor Patrocinio de las Llagas, la estigmatizada, la todopoderosa consejera y confidente de Isabel II, a quien se imaginaba como una monja ascética y esmirriada, de heridas abiertas y sangrantes como mártir de Berruguete, había sido, desde que aún se llamara Lolita y tuviese enamorados hasta vestir el hábito de las salesas, una de las mujeres más bellas que hubiesen surgido en las arenas del ruedo ibérico, con rostro de una hermosa clásica y, en el rostro moreno, de manchega, unos ojos inmensos, de mirada ardiente, que calaba a lo hondo)<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Alejo Carpentier: «Verídica historia», *op. cit.*, p. 39.



He reservado para el final algunas notas anticipadoras de un estudio de carácter más ambicioso que pone en contacto dos creaciones capitales de Valle-Inclán y Carpentier (*Tirano Banderas* y *El recurso del método*) justamente porque constituyen el campo de asociaciones más transitado cuando se abordan problemas de vinculación literaria entre ambos escritores.

En el curso de una entrevista en 1975, Alejo Carpentier decía:

Una noche en México, hace unos años, en casa del escritor Luis Cardoza y Aragón, nos reunimos un grupo de escritores latinoamericanos y, llevados por el impulso de la conversación, llegamos al tema de las dictaduras latinoamericanas. Cada uno habló de la que conocía en su país, con las anécdotas consiguientes, y me di cuenta de algo extraordinario, y es que las dictaduras latinoamericanas suelen tener proyecciones tan mitológicas, tan inverosímiles, que al público, si se las mostrara en una novela, en un relato, y no en un documento de tipo estadístico, periodístico, de reportaje, no las admitiría.

Si uno se atreviera a contar ciertas historias en una novela, en lo que se refiere a los dictadores latinoamericanos, parecería que uno estaría manejando marionetas grotescas, que el público jamás admitiría. [...]

Yo recuerdo que en esa casa de Cardoza y Aragón se contaron historias increíbles. Historias mitológicas. Voy a dar una pequeña muestra de ellas: hubo un dictador, a comienzos de este siglo, de una gran nación latinoamericana que rechazó, mejor dicho, se negó a leer el ultimátum que le enviaba una potencia europea. Es decir, se negó a tomar conocimiento de ese ultimátum porque, según dijo, "los que están peleados no se escriben"<sup>42</sup>.

¿Acaso fue esta reunión, evocada por el novelista en 1975 a propósito de una entrevista, la semilla de su novela *El recurso del método* (abril de 1974)? ¿Es este suceso azaroso el germen del estallido fabuloso de la narrativa latinoamericana sobre el dictador de la década de 1970, entre cuyos más logrados y emblemáticos exponentes se hallan, además de la citada obra carpenteriana, *Yo el Supremo* (junio de 1974), de Augusto Roa Bastos, y *El otoño del patriarca* (marzo de 1975), de Gabriel García Márquez?

Éste, García Márquez, por su parte, refiere que Carlos Fuentes tuvo la idea, alrededor de 1968, de escribir un libro colectivo con participación de varios de los más connotados novelistas latinoamericanos de la época, nominado *Los padres de las patrias*, a partir del aporte, por cada escritor implicado en el volumen, de un

---

<sup>42</sup> Alejo Carpentier. «Carpentier, el hombre y la historia» (entrevista de Edgar Montiel en *Estampa*, Lima, 9 de noviembre de 1975), *Entrevistas*, op. cit., p. 298.

relato sobre un dictador de su país (Carlos Fuentes, sobre Antonio López de Santa Ana; Carpentier, sobre Gerardo Machado; Miguel Otero Silva, sobre Juan Vicente Gómez; Augusto Roa Bastos, sobre el Doctor José Gaspar de Francia; Julio Cortázar, sobre Eva Duarte de Perón; Gabriel García Márquez ya estaba redactando *El otoño del patriarca*)<sup>43</sup>. El acuerdo, en tal caso, no se cumplió, pero podría constituir, sin dudas, un núcleo importante de fructificación de los textos que en la década siguiente marcarán un hito capital en la historia de la literatura latinoamericana y, en especial, el momento más descollante de la narrativa sobre la dictadura en Latinoamérica.

Lilia Carpentier, hace algunos años, en el curso de una conversación, confirmó la versión carpenteriana del origen de este micro-*boom* novelesco en los setenta. Pero añadió un elemento del mayor interés: en la tertulia de Cardoza y Aragón, el tema de la dictadura como constante definidora del panorama político de la América Latina “post-colonial” había suscitado reflexiones en torno a su expresión literaria; y, como es de suponer, *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, y *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias, acapararon la atención de los participantes. Carpentier propuso entonces un homenaje a estos dos autores que significase la continuación de sus esfuerzos y de los de aquellos iniciadores, en pleno período romántico, de la narrativa sobre la dictadura en el continente, con el argentino Esteban Echevarría y su relato *El matadero*, de 1838, a la cabeza.

La idea no es de extrañar en Carpentier. En su obsesión por desvelar y enaltecer América, y dentro de su particular sentido de la ética, la iniciativa otorgaría excelencia artística a un asunto de raigal importancia para el cabal conocimiento de la historia y la realidad contemporánea de nuestro continente. El caso de *El recurso del método* es paradigmático en cuanto a la conciencia –y coherencia– con la cual Carpentier asume el acto de escritura. Por otro lado, ciertos sucesos de su propia experiencia vital podrían demostrar su coherencia: padeció, conoció y combatió desde su condición intelectual algunas de las dictaduras latinoamericanas más emblemáticas; en su asedio a la literatura y la cultura de la región había estudiado la expresión artística del fenómeno y, para sus propios empeños ficcionales, el personaje del dictador latinoamericano ocupaba una posición protagónica desde sus inicios, constantemente acosado creativamente por él en una ya extensa vida literaria<sup>44</sup>. Además, era sistemático lector y admirador

<sup>43</sup> *Ahora*, Santo Domingo (República Dominicana) año XV, n.º. 656, 7 de junio de 1976, p. 39. Citado por Bernardo Subercaseaux, «*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador 1926-1976)», *Cambio*, México, enero-marzo, 1977, p. 14.

<sup>44</sup> En numerosas ocasiones la crítica ha leído *El recurso del método* como una novela coyuntural en Carpentier, cuyos cimientos habría que buscarlos en las particularidades de su integración al proyecto de la Cuba socialista y a la asunción plena por parte del escritor de la ideología marxista. Sin embargo, no se suele reparar en el hecho de que el personaje del dictador es, sin duda, el más asediado literariamente y el más reelaborado dentro de la familia de figuras ficcionales del autor cubano. Un primer acercamiento

de los dos escritores (Valle-Inclán y Asturias<sup>45</sup>); el homenaje a figuras precursoras en el empeño de tematizar literariamente una zona considerable de la vida política e histórica de Latinoamérica se convierte, así, en un acto de noble reverencia caro a Alejo Carpentier, digno de admirar –“Honrar, honra”, diría Martí– y ya poético en sí mismo.

Ciertas o no estas anécdotas –en algunos aspectos, contradictorias entre sí, en otros, complementarias–, resultan representativas de un momento en que la intelectualidad latinoamericana se enfrenta al estudio, descubrimiento y reelaboración artística de los valores que le son esenciales, de sus rasgos identitarios. Escritores y artistas encaminan sus pasos a prestigiar su imagen continental en el mundo y a luchar por el mejoramiento del hombre de estas tierras a través de la emergencia e imposición de su otredad cultural respecto del mundo legitimado y legitimante. Ostentan con orgullo su condición americana y abanderan la misión descolonizadora de conciencias en el área. El desciframiento de su Historia oculta, travestida, y la exposición y denuncia de sus males, son empresas que acometen con toda conciencia de responsabilidad ante su presente (signado por el arribo, la sucesión o la casi perpetuación de regímenes dictatoriales derechistas de la peor ralea) y la posteridad. Por ello, la realización de un proyecto artístico colectivo sobre la omnipresencia y omnipotencia de los monstruos dictatoriales del continente era de esperar.

Numerosos elementos apoyan la consideración de que *Tirano Banderas* funciona como un hipotexto de la novela carpenteriana de 1974 (hipertexto ésta, según la terminología de Genette). Asombra, entonces, que escasos investigadores, al acercarse al *El recurso del método*, apenas traspasen el umbral de la mención –obligada por razones de *constructo* genealógico literario– de la obra valleinclaniana de 1926, resistiéndose empero a la necesaria tentación de estudios comparativos

mío a esta problemática puede encontrarse en el estudio «*El recurso del método. Método y recursos de obsesiones carpenterianas*» (en Alejo Carpentier, *El recurso del método*, Edición, estudio preliminar y apéndice de José Antonio Baujín, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico de la Universidade de Santiago de Compostela (Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana “Alejo Carpentier” 1), 2001, pp. 19-58). Un breve repaso por textos de Alejo Carpentier que van desde la crónica ficcionalizada, como «Retrato de un dictador» (1933), hasta «Derecho de asilo» (1972) y *La consagración de la primavera* (1979) confirmaría esta sentencia. A veces nominado (Machado, Henri Christophe, Victor Huges, por sólo citar los más emblemáticos) y otras no, el personaje del dictador va modelándose en la escritura de Alejo hasta alcanzar una de las más logradas de sus realizaciones en la literatura latinoamericana con el Primer Magistrado.

<sup>45</sup> Carpentier conoció a Miguel Ángel Asturias en La Habana en 1928 durante el Congreso de la Prensa Latina. Ambos viajaron juntos a París en ese año e iniciaron una amistad que los llevó a compartir los espacios íntimos de sus propias creaciones, aquellos que permiten la entrada a los vericuetos del proceso de gestación literaria. El cubano dejó testimonio de su relación con Asturias y sobre su paulatino conocimiento e incidencia en la escritura de *El señor presidente*, así como de su valoración sobre esta obra, en varios momentos; uno de los más reveladores se da en la edición del 15 de noviembre de 1964 de su programa radial *La cultura en Cuba y en el mundo*, en el que afirma haber discutido con el guatemalteco sobre aspectos diversos del proyecto novelístico de éste.

y de dialogicidad interna que tienen un valor crucial para el alumbramiento de dichas obras (porque, al margen de relaciones transtextuales, ambas pueden ser leídas provechosamente de manera contrastada).

El investigador Raúl Chávarri, a propósito de la conmemoración del centenario del natalicio de Valle-inclán, sentenciaba:

*Tirano Banderas* es no sólo la ficción con la que se alcanzan por primera vez zonas estilísticas y de contenido que van a ser luego clásicas en la literatura hispanoamericana, sino, sobre todo, una ficción americana. Su duro testimonio, el aguafuerte de profundo contraste en el que algunas veces cristaliza, es un centro de referencias sobre el que insisten numerosos escritores de América<sup>46</sup>.

Esta valoración, sostenida por múltiples estudiosos de América y Europa, tiene una comprobación evidente muy concreta en la impronta de *Tirano... en El recurso...*: procedimientos expresivos similares en lo simbólico, lo teatral y grotesco de las caracterizaciones y situaciones; la atención a la referencialidad histórica; el contraste entre individuo y los movimientos de masas.

En ambos textos se acude a la creación de un personaje y un país síntesis de lo americano. En Valle, Santos Banderas (nombre que une simbólicamente dos constituyentes esenciales de la conformación latinoamericana –iglesia y ejército–, alusivos al elemento europeo y, por omisión significativa, al indígena, al americano oriundo, que es el sector de procedencia del tirano), tiene “rasgos del Doctor Francia, de Rosas, de Melgarejo, de López y de don Porfirio”<sup>47</sup>. El Primer Magistrado (con antecedentes populares claros en su ascendencia, si bien denominado con terminología europea asumida en América), en la novela del cubano reúne rasgos del General Gerardo Machado, de Guzmán Blanco, Porfirio Díaz, Trujillo, Cipriano Castro, entre otros. Los espacios de ambas (Santa Fe de Tierra Firme y Nueva Córdoba, respectivamente) contienen elementos de lugares diversos de la geografía caribeña.

En esa intencionalidad sintética para evidenciar el alcance general en el continente del fenómeno de las dictaduras, es de especial significación en la interacción de ambas novelas el uso del lenguaje. En efecto, dentro de las obsesiones intelectuales carpenterianas, una de las que ocupa mayor espacio en su obra ensayística y crítica, y constituye motivo permanente de preocupación, objeto de tematización y de reelaboración constante, es el lenguaje. Varios factores le conducirían a ello, no solo el simple hecho de su condición de hombre de letras:

---

<sup>46</sup> Raúl Chávarri, «Las cinco fronteras de la novela hispanoamericana», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Valle-Inclán (1866-1966)*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, nº. 199-200, julio-agosto, 1966, p. 440.

<sup>47</sup> Así le anuncia Valle-Inclán a Alfonso Reyes la composición de su personaje, en carta de noviembre de 1923.

el especial contexto latinoamericano, que vive una profunda agonía de (anti)colonialismo lingüístico, y el raigal bilingüismo español/francés de Carpentier, que le hace situarse ante un dilema de expresión que finalmente resuelve en su estancia parisina de juventud:

Preferí el castellano, rotundamente, por ser cubano de esta época y porque estimo que es un idioma espléndido, de una flexibilidad, de una riqueza, de unos recursos literarios incomparables, y sobre todo porque el castellano ofrece facilidades extraordinarias al prosista y al poeta, en cuanto a la posibilidad de jugar con la frase, con los verbos, de verbalizar sustantivos, en fin, de hacer estallar el idioma cuando hace falta. Se inventa una palabra en castellano, se transforma un sustantivo en verbo, y el idioma admite de tal manera esos juegos que todo el mundo entiende y nadie encuentra que una frase sea oscura porque en ella haya un verbo insólito inventado por un escritor. Con el castellano puede hacerse de todo. No así con el francés, que es un idioma terriblemente sometido a reglas, a una suerte de lógica cartesiana de la gramática misma, de la sintaxis, de la estructura<sup>48</sup>.

Como apunta certeramente la investigadora Luisa Campuzano<sup>49</sup>, se pueden observar varias etapas en la concepción del escritor cubano de “su teoría del lenguaje narrativo latinoamericano”:

- Primera: Constatación de la existencia de dos realidades lingüísticas españolas, la peninsular y la hispanoamericana, y delimitación de la función que cada una de ellas tiene y debe desempeñar en las letras del Viejo y del Nuevo Mundo.
- Segunda: Afiliación a los preceptos lingüísticos que emanan de la corriente del nativismo que él mismo abraza y que tiene su representación cimática en su primera novela, *¡Écue-Yamba-O!* –fallida, entre otras cosas, por el propio lenguaje–.
- Tercera: Reconocimiento de la inexistencia de una realidad lingüística propia para expresar América dentro de la Literatura. Son expresivas al respecto estas consideraciones carpenterianas:

Heine nos habla, de repente, de un pino y una palmera, árboles por siempre plantados en la gran cultura universal –en lo conocido por todos. La palabra pino basta para mostrarnos el pino: la palabra palmera basta para definir, pintar, mostrar la palmera. Pero la palabra ceiba –nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman “la madre de los árboles”- no basta para que la gente de otras latitudes vea el aspecto de columna rostral de este árbol gigantesco, adusto, solitario, como sacado de otras edades,

<sup>48</sup> Alejo Carpentier, *Ensayos, op. cit.*, p. 133.

<sup>49</sup> Luisa Campuzano, «Notas acerca de la función de los americanismos en *El recurso del método y Concierto barroco*», *Quirón o del ensayo y otros eventos*, La Habana, Letras Cubanas, 1988, pp. 143-169.

sagrado por linaje, cuyas ramas horizontales, casi paralelas, ofrecen al viento unos puñados de hojas tan inalcanzables para el hombre como incapaces de todo mecimiento. [...] Esos árboles existen. Son árboles americanos que forman parte, por derecho y presencia, de la novelística americana. Pero ni tienen la ventura de llamarse pino, ni palmera, ni nogal, ni castaño, ni abedul. San Luis de Francia no se sentó a su sombra, ni Puchkin les ha dedicado uno que otro verso<sup>50</sup>.

Esta tercera es una etapa marcada por la generalización en el pensamiento sobre la lengua. Tematiza Alejo el barroquismo lingüístico como condición de lengua americana. El nacimiento para las letras de la realidad americana se logra, según el escritor:

Mediante una polarización de varios adjetivos, o, para eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos sustantivos que actúan, en este caso, por proceso metafórico. [...] Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo<sup>51</sup>.

- Cuarta: Insistencia en el aspecto particular de la lengua. Búsqueda y uso de un lenguaje americano propio, emancipado. Así lo explica Carpentier:

Búsqueda de un idioma que, sin ser estrictamente tipicista, acepta los giros latinoamericanos por lo que tienen a menudo de elípticos, metafóricos, plásticos, o, sencillamente, porque su conocimiento se ha generalizado a través de todo el Continente. [...] Ninguna necesidad de “dinamitar el idioma”, como quiere Samuel Beckett y alguna vez logró Raymond Queneau en francés, por la sencilla razón de que, habiendo emancipado el idioma de la tutela del castellano tradicional (a lo Pereda o Galdós), estamos forjando el español de América<sup>52</sup>.

Dentro de la última etapa definida se encuentra una novela como *El recurso...*: ella misma, ensayo y diccionario de voces americanas, de una norma continental que soporta y expresa una cultura particular, la cosmovisión de un continente.

Carpentier había arribado a una técnica que antes había utilizado Valle-Inclán, del que poco a poco bebería en buena proporción. Valle era un artífice de la palabra y al escribir su obra de 1926 da la culminación más acabada a una obsesión ya presente desde sus textos iniciáticos en relación con la lengua española, su realidad y su riqueza dentro y más allá de los límites peninsulares<sup>53</sup>. La

---

<sup>50</sup> Alejo Carpentier, *Ensayos*, op. cit., pp. 25-26.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>52</sup> Alejo Carpentier, *Ensayos*, op. cit., p. 154.

<sup>53</sup> Consúltese, a modo de ejemplificación, el trabajo de Margarita Santos Zas, «Valle-Inclán y Cuba: *La feria de Sancti Spiritus*», en *Homenaje a Benito Varela Jácome*, Edición a cargo de Anxo Abuín González, Juan

ampliación del horizonte lingüístico con la incorporación de la norma americana de la lengua (sin discriminaciones de variantes regionales) la valora Valle como regeneradora para el castellano. En el *Heraldo de Madrid* del 30 de junio de 1925 sentenciaba al respecto:

Es menester crear el “sermo” hispanoamericano [...], aceptando, pero sin limitaciones y sin titubeos, las voces americanas. Tenemos que incorporar a nuestro idioma algo más que esos bajos vocablos de garito y de burdel, que es hasta ahora lo único que hemos tomado del habla de América. [...] En una novela que yo voy a publicar ahora, *Tirano Banderas*, uso más de cien americanismos de estos<sup>54</sup>.

Justo este tratamiento innovador del lenguaje en la novela es uno de los elementos más polémicos en la primera recepción crítica de la misma. El horizonte de expectativas de la época sufre un encontronazo con la presentación de la trama novelesca bajo la forma de un lenguaje a la vez español y extraño a éste (o sea, a la norma literaria legitimada). Ni en España ni en América se resisten al contradictorio juego de atracción y rechazo que crea a la vez el problema de la imposibilidad de identificación del receptor con una manera de expresión reconocible y coherente según su marco de referencias. Así lo reconoce Díaz Migoyo en 1985:

En este sentido, ningún lector, pertenezca a la comunidad lingüística a que pertenezca, será capaz de reconocer como suya la de los hablantes novelescos de *Tirano Banderas*. No se trata de que en la novela exista una mezcla de hablantes de distintas regiones hispanas, cada uno de ellos fiel al idioma de su grupo, sino de que la mezcla de hablas se encuentra en boca de cualquiera de ellos y a veces en una misma frase. Ningún personaje tiene una lengua de origen reconociblemente real. Todos, en cambio, tienen, en una y otra medida, el mismo lenguaje imaginario, el de Tierra Firme o tierra firmeño, que no es ni castellano ni mexicano ni argentino ni ningún otro dialecto hispánico conocido<sup>55</sup>.

Para Carpentier no podía pasar inadvertido este valor, a la vez polémico, de la novela de Valle, y reconoce la maestría revolucionadora una y otra vez en las muchas en que se refirió al problema de la lengua en el escritor (véase el **anexo 1**). En una de ellas se inserta en la polémica enunciada antes. En la importante

Casas Rigall, José Manuel Herrán, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico de la Universidade de Santiago de Compostela, 2001, pp. 517-536.

<sup>54</sup> Valle-Inclán, «Algunas opiniones de Valle-Inclán» (entrevista publicada en el *Heraldo de Madrid*, Madrid, 30 de junio de 1925), *Entrevistas, op. cit.*, p. 184.

<sup>55</sup> Gonzalo Díaz Migoyo, *Guía de 'Tirano Banderas'*, Madrid, Fundamentos (Espiral), 1985, p. 172. Consúltense, además, trabajos capitales como los de Susana Speratti Piñero, *La elaboración artística en 'Tirano Banderas'* (México, El Colegio de México, 1957) o Dru Dougherty, *Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme: Estudio sistémico de 'Tirano Banderas'* (Valencia, Pre-Textos, 1999).

conferencia dictada en la Universidad de Venezuela, “Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana”, afirma:

Muy recientemente, hace acaso cuatro o cinco meses, releí *La vorágine* y me encontré con que cuarenta y dos palabras de las doscientas veintitantas de que consta su vocabulario famoso, forman parte ya del idioma hablado por el hombre de América Latina, habiendo dejado de constituirse en exotismos, en localismos incorrectos, para enriquecer, ya sin fronteras, el idioma español. Debe reconocerse con justicia que el más barroco de los escritores del siglo XX, don Ramón del Valle-Inclán, había sentido ya la necesidad de ese enriquecimiento, usando decenas de americanismos tanto en sus admirables *Esperpentos* como en su *Tirano Banderas*, novela que si no es del todo una novela latinoamericana (pues para expresar Latinoamérica hace falta tener una sensibilidad latinoamericana, y Valle-Inclán era demasiado español para verlo todo de una manera que no fuese un tanto caricatural) demuestra una voluntad de acercamiento a nuestro mundo, al entendimiento en cierto modo de nuestro mundo, y es lingüísticamente importante porque trae a la Península todo un vocabulario que proviene de nuestro mundo<sup>56</sup>.

Es cierto que Valle-Inclán, por más que se interesó por el mundo latinoamericano y conoció de algunas de sus particularidades, estuvo condicionado por una formación cultural a la que pertenece un ámbito diferente de realización de la lengua. Pero Carpentier no parece atender al hecho en que repara Díaz Migoyo en cuanto al carácter sincrético de la lengua española en *Tirano Banderas*, que implica un reconocimiento a la vez que una falsificación de la realidad lingüística del castellano iberoamericano. Por otra parte, hay que considerar que el escritor español tiene como clave de su poética narrativa la construcción dialogada del discurso —clara delación de su definición como hombre de teatro: actor y dramaturgo—, y ello lo obliga a optar por dar cuerpo a ese ajiaco lingüístico en la voz de los propios personajes. Mientras, en el caso de Alejo Carpentier, al utilizar como eje de su poética la forma narrativa de discursar —aunque experimenta con la estructura del diálogo directo en su *Recurso*..<sup>57</sup>—, y a pesar de que casi todo el texto se conforma desde la voz del Primer Magistrado, es menos evidente el estatuto ficticio de la lengua sincrética utilizada. Pero lo importante es que Valle enuncia desde una posición postcolonial como sujeto hablante, lo cual supone una conquista precursora que soporta en buena medida la realización posterior de un Carpentier con idéntica postura.

---

<sup>56</sup> Alejo Carpentier, *Ensayos*, op. cit., pp. 128-129.

<sup>57</sup> En el empleo del lenguaje directo y el diálogo en *El recurso*..., justamente, un investigador como Rogelio Rodríguez Coronel ve la afectación de la coherencia estilística carpenteriana (Rogelio Rodríguez Coronel, «Alejo Carpentier: novela y revolución», *Letras. Cultura en Cuba*, Prefacio y compilación de Ana Cairo, La Habana, Pueblo y Educación, t. 7, pp. 176-177).

Y es que esa perspectiva emancipada de toda subordinación, de cualquier colonialismo cultural, recorre la concepción de las dos novelas. Esto se acentúa si consideramos que ambas se construyen también como reescrituras de metarrelatos históricos heredados y de textos literarios anteriores, propios y ajenos, y se asientan en el contrapunteo de las realidades europeas y latinoamericanas en medio de los debates sobre el panhispanismo y el panamericanismo, el hispanismo a secas y la latinidad.

Novelas marcadas por el impacto de la Revolución rusa y la mexicana, promueven desde la ficción un pensamiento descolonizador para realidades avasalladas en las tensiones de centro y periferia a nivel global. *El recurso del método* da continuidad de alguna forma al mundo novelado por Valle. Si para éste resulta coherente la insistencia en la actuación española durante el régimen dictatorial, no sólo por su condición de español sino por razones que se justifican plenamente en la cercanía de la dominación ibérica en el continente<sup>58</sup>, para el cubano el eje de conflicto de América con una potencia se concentra en Estados Unidos, que ya tiene consolidado el protagonismo en estas tierras.

Luego, el final de *Tirano Banderas* deja abierta la historia, aunque la esperpentización totalizadora del mundo presentado no consiente, desde mi punto de vista –contrario al que sostienen otros investigadores–, esperanza de una superación inmediata del *statu quo* en Santa Fe de Tierra Firme, debido a la inexistencia de una conciencia política en los rebeldes capaz de conducir a una transformación social verdaderamente revolucionaria. Es posible pensar, asimismo, que la continuidad en la presentación de las fuerzas jóvenes, políticamente inmaduras, en el instante americano del que se ocupa Valle –y representadas por su Estudiante–, la deposite Carpentier en la madurez que ya alcanza el estudiantado latinoamericano en su personaje representativo, el que se enfrenta al tirano y se hace más rotundo en el encuentro con Julio Antonio Mella en París.

---

<sup>58</sup> No deja de resultar curioso que Valle no desarrolle el problema de la incidencia de los Estados Unidos en el acontecer político de Santa Fe de Tierra Firme, pues deja constancia de su preocupación acerca de tal injerencia en varias entrevistas y artículos. Por ejemplo, el 8 de diciembre de 1921, las páginas del habanero *Diario de la Marina* recogen el parecer de Valle-Inclán de que “en México dificultan la situación política tres grandes fuerzas conjuntas: los latifundistas mexicanos, la colonia española y los intereses americanos” (Valle-Inclán, «Continúan las intemperancias de Valle-Inclán», *Entrevistas, op. cit.*, p. 144).

**Anexo 1**  
Referencias carpenterianas a Valle-Inclán en ensayos, artículos periodísticos y entrevistas \*

Texto	Tipo	Publicación y fecha	Obra referenciada	Materia de referencia
" <i>La última noche de Don Juan</i> de E. Rostand"	Artículo	<i>La Discusión</i> , La Habana, 18 de marzo de 1923	<i>Sonatas</i>	- Tematización del personaje de Don Juan
"Les points cardineaux du roman en Amerique Latin"	Ensayo	<i>Le Cahier</i> , Marsella, año 3, n.º 6, noviembre de 1931	<i>Esperpentos</i> <i>Tirano Banderas</i> <i>El ruedo ibérico</i>	- Tratamiento del idioma
"¡Abajo la inteligencia! ¡Viva la muerte!"	Artículo	<i>Mediodía</i> , La Habana, 18 de julio de 1938	<i>Tirano Banderas</i>	- Imagen de España
"Misa del Gallo en Santa María del Rosario"	Artículo	<i>Tiempo</i> , La Habana, 26 de diciembre de 1940	<i>Sonata de primavera</i>	- Decoraciones conventuales
<i>Tristán e Isolda en Tierra Firme (Reflexiones al margen de una representación wagneriana)</i>	Ensayo	Caracas, Imprenta Nacional (Ensayos Americanos), 1949	<i>Sonata de primavera</i> <i>El ruedo ibérico</i>	- Criterios del Marqués de Bradomin sobre Wagner - La España del "ruedo ibérico"
"La tipografía vuelve al orden"	Artículo	<i>El Nacional</i> (Letra y Solfa), Caracas, 16 de noviembre de 1952	<i>El ruedo ibérico</i>	- Problemas de una edición
"Lo local y el localismo"	Artículo	<i>El Nacional</i> (Letra y Solfa), Caracas, 29 de noviembre de 1952	<i>Sonatas</i> <i>El ruedo ibérico</i>	- Tratamiento del idioma y problemas de traducción a otras lenguas
"La vuelta a Don Ramón"	Artículo	<i>El Nacional</i> (Letra y Solfa), Caracas, 7 de enero de 1953	<i>Sonatas</i> <i>Tirano Banderas</i>	- Actualidad de la obra de Valle-Inclán - Lenguaje y recursos expresivos

\* Para el ordenamiento de los textos se ha seguido un riguroso criterio cronológico a partir de la fecha de publicación.

**Anexo I**  
**Referencias carpenterianas a Valle-Inclán en ensayos, artículos periodísticos y entrevistas**

Texto	Tipo	Publicación y fecha	Obra referenciada	Materia de referencia
"El porqué de cierta añoranza"	Artículo	<i>El Nacional</i> (Letra y solfa), Caracas, 26 de septiembre de 1953	-	- Ejemplos maestros de pasajes americanos en su obra
"De una supuesta influencia del cine"	Artículo	<i>El Nacional</i> (Letra y Solfa), Caracas, 18 de marzo de 1954	<i>La guerra carlista</i> <i>Tirano Banderas</i> <i>El ruedo ibérico</i>	- Recepción de la juventud intelectual latinoamericana a inicios de siglo - Carácter precursor de técnicas novelescas antes de una presumible influencia del cine - Actualidad de las obras
"De la corrección en el hablar"	Artículo	<i>El Nacional</i> (Letra y Solfa), Caracas, 7 de julio de 1954	<i>El ruedo ibérico</i>	- Tratamiento del idioma
"Idioma escrito, idioma hablado"	Artículo	<i>El Nacional</i> (Letra y Solfa), Caracas, 5 de julio de 1955	-	- Tratamiento del idioma
"Entrevista con Alejo Carpentier", por Claude Couffon	Entrevista	<i>Les Lettres Françaises</i> , París, 1964	-	- Ediciones cubanas
"Alejo Carpentier: una literatura inmensa", por Ramón Chao	Entrevista	<i>Triunfo</i> , Madrid, 29 de junio de 1974	<i>La guerra carlista</i> <i>Divinas palabras</i>	- Actualidad de la obra
"Alejo Carpentier: "Para mí terminaron los tiempos de la soledad", por Ernesto González Bermejo	Entrevista	<i>Crisis</i> , Buenos Aires, octubre de 1975	<i>Tirano Banderas</i>	- Contexto histórico de la novela

**Anexo 1**  
**Referencias carpenterianas a Valle-Inclán en ensayos, artículos periodísticos y entrevistas**

Texto	Tipo	Publicación y fecha	Obra referenciada	Materia de referencia
"Carpentier, el hombre y la historia inimaginable", por Edgar Montiel	Entrevista	<i>Estampa</i> , Lima, 9 de noviembre de 1975	<i>Tirano Banderas</i>	- Valoración de la novela
"Carpentier o el oficio de revelar", por François Barthélemy	Entrevista	<i>La Nouvelle Critique</i> , París, enero de 1976	<i>Tirano Banderas</i>	- Historia del personaje del dictador en la novela latinoamericana
"Lo barroco y lo real maravilloso"	Ensayo	<i>Razón de ser</i> , Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1976	-	- Influencia del Modernismo latinoamericano
"Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana"	Ensayo	<i>Razón de ser</i> , Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1976	<i>Esperpentos</i> <i>Tirano Banderas</i>	- Barroco - Tratamiento del idioma - Presencia de América
"Habla Alejo Carpentier"	Entrevista	<i>Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier</i> , La Habana, Casa de las Américas (Valoración múltiple), 1977	<i>Sonatas</i> <i>La guerra carlista</i> <i>Divinas palabras</i> <i>Esperpentos</i> <i>Tirano Banderas</i>	- Actualidad de la obra - Preferencias
"Alejo Carpentier, escritor y ciudadano diputado", por Ramón Chao	Entrevista	<i>El País</i> , Madrid, 8 de enero de 1978	-	- Recepción de la juventud intelectual latinoamericana a inicios de siglo
"Escribí mi obra literaria en español porque lo considero una de las lenguas más ricas del mundo", por Ramón Chao	Entrevista	<i>La voz de Galicia</i> , La Coruña, 19 de marzo de 1978	<i>Esperpentos</i> <i>Tirano Banderas</i>	- Tratamiento del idioma

**Anexo I**  
**Referencias carpenterianas a Valle-Inclán en ensayos, artículos periodísticos y entrevistas**

Texto	Tipo	Publicación y fecha	Obra referenciada	Materia de referencia
"Conversación con Alejo Carpentier", por Eduardo Hernaiz	Entrevista	<i>Pueblo Literario</i> , Madrid, 5 de abril de 1978	-	- Independencia de Valle-Inclán en la literatura española - Influencia de Darío
"Diario de un snob", por Francisco Umbral	Entrevista	<i>El País</i> , Madrid, 19 de diciembre de 1978	-	- Preferencia por Valle-Inclán
"Don Dámaso Alonso, Premio Cervantes 1978"	Artículo	Inédito [1978]	-	- Posición ante el homenaje de la Generación del 27 a Góngora
"Las lenguas de Esopo", por Joaquín Soler Serrano "	Entrevista	<i>Mis personajes favoritos de "A fondo"</i> , Madrid, t. 1, [1979], pp. 225-232	<i>Comedias bárbaras</i> <i>Divinas palabras</i> <i>Tirano Banderas</i>	- Visita a tertulia de Valle-Inclán en Madrid - Vigencia de la obra - Enseñanza para un latinoamericano - Actualidad de <i>Divinas palabras</i> - Recreación musical de <i>Comedias bárbaras</i>
"Jamás me ha defraudado la Revolución cubana", por Diego Jesús Jiménez	Entrevista	<i>Mundo obrero</i> , Madrid, 26 de abril de 1980	-	- Visita a tertulia de Valle-Inclán en Madrid
"María Casares. Residente privilegiada"	Artículo	<i>El Nacional</i> , Caracas, 27 de abril de 1980	-	- Influencia en las memorias de María Casares

" Para el análisis de esta entrevista, como no ha sido posible localizar el libro de Joaquín Soler Serrano, he procedido a un cotejo del texto recogido en el tomo de *Entrevistas*, de Carpentier, directamente con una copia del material televisivo español para la que fue diseñada originalmente.

## Anexo 1

### Referencias carpenterianas a Valle-Inclán en ensayos, artículos periodísticos y entrevistas

Texto	Tipo	Publicación y fecha	Obra referenciada	Materia de referencia
"La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo"	Ensayo	<i>La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos</i> , México, Siglo XXI, 1981	<i>Voces de gesta</i>	- Melodrama
"Vigencia de Tolstoi en América Latina"	Ensayo	<i>Conferencias</i> , La Habana, Letras Cubanas, 1987	<i>La guerra carlista</i> <i>El ruedo ibérico</i>	- Influencia del cine y técnica del montaje paralelo - El personaje colectivo - Influencia de Tolstoi



## **Anexo 2**

Reproducción de las páginas marcadas por Carpentier en su ejemplar de *Análisis temático de "El ruedo ibérico"*, de José Manuel García de la Torre



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

II. ESTUDIOS Y ENSAYOS, 174

JOSÉ MANUEL GARCÍA DE LA TORRE

ANÁLISIS TEMÁTICO DE  
"EL RUEDO IBÉRICO"



BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA  
EDITORIAL GREDOS, S. A.  
MADRID

(C. 39)<sup>24</sup>. Cuando no se trata ya de una premeditada y clara transgresión criminal (que en ocasiones recuerda situaciones de nuestra picaresca, tal vez, en especial, del *Bustón*). Son "perdularios" o "perdis", o se les denomina —un paso más hacia lo delictivo— "chulos", "jaques".

"Adelfito Bonifaz propuso salir a robar capas" (C. 39-40). "El Barón de Bonifaz, Tofete Bringas y Perico el Maño celebraron consejo en la posada del Suizo: Ahí [...] se concertaron para la huida, en aquellas noches madrileñas, reverdecidas por una juvenil cuadrilla de chulos perdidos, jaques marchitos y aristócratas tronados" (C. 41).

Gonzalón, el primogénito de los Torre-Mellada, responde a una interpelación "fingiendo el empaque de un cumplido de la trena"

(C. 42).<sup>25</sup> Este episodio, que se desarrolla en un momento de tensión, es un ejemplo de la "chulería criminal" que se desarrolla en el capítulo 41.

Una vez llevado a cabo el robo de las capas<sup>26</sup>, uno de los guardias encargados de la investigación del mismo, llega hasta los reservados de "La Taurina", un colmado en el que se han congregado los jueguitos. Lo que comenzó siendo una broma de muy dudoso gusto, adquiere un carácter criminal.

"Adelfito, montado en una silla, con música que le tocaba la boca, miraba al guardia" (C. 45). "El guardia, receloso, empezaba a discernir el escarabajo que le tenían dispuesto" (C. 46).

Esto se afirma un par de veces, en concreto, del Barón de Bonifaz quien "vive bordeando el Código Penal" (C. 115), es "Un Grande de España que bordea el Código Penal" (C. 116).

El especial modo que Valle-Inclán emplea para narrar el episodio es característico de los nuevos cánones del escritor. Una de las víctimas es "la monda, primero alada, después tracienda". Los dos viejos aparecen "tramantes de furia senil [...], arrancándose los abollados sombros". "Los dos viejos traciendos desahaban el acordeón de las chisteras bajo el alero". Los viejos catarrosos [...] atravesaban la plaza, espados los brazos, negros y grotescos" (C. 43).

*España, la sociedad española*

107

de la sociedad, cuya suma total nos da ese protagonista colectivo que es el pueblo que vive y se afana en *El Ruedo Ibérico*.

Ya noté en otro lugar cómo las escasas manifestaciones de simpatía que hay en *El Ruedo* lo son hacia las personas de muy humilde condición, de las que ignoramos hasta el nombre.

En cambio, Valle-Inclán no aparenta mostrar gran estima hacia ciertos sectores, cuyos componentes resulta también difícil delimitar con precisión.

Diríase que su crítica —aparte de las gentes de condición elevada— apunta hacia la burguesía, o hacia los elementos más conservadores o algo acomodados de entre las gentes de posición humilde.

Parece como si Valle-Inclán tuviese presente que ciertos medios de ese mismo pueblo, años antes, habían sido los que habían vitoreado al padre de la Reina, Fernando VII, gritando: "¡Vivan las caenas!".

Es curioso, tal vez, señalar cómo esa falta de estima es connotada, en múltiples ocasiones, con el adjetivo "honrado"<sup>22</sup>. [Unas páginas más atrás —p. 92—, se ha visto una denominación estrechamente relacionada con ésta: "los honorables plutócratas" (V. 39).]

En el "Teatro de los Bufos": "Los tres petulantes que se lucen apostados en el pasillo de lunetas no pertenecen al gran mundo:

buhardilla está escondido Fernández Vallín, dice a éste: "Si usted no fuese un erudito tan a la moderna y menda un sujeto tan paupérrimo, me permitiría aconsejarle" (V. 56). Afin en la idea, para establecer una favorable contraposición, de uno de los pretendientes carlistas se dice: "Don Juan, sin duda ha cometido ligerezas, pero es hombre de su tiempo" (V. 245).

<sup>22</sup> Pienso que puede resultar interesante aducir, al lado de los textos de Valle-Inclán, otro significativo y coincidente de Ortega: "Bajo Ulises, al igual a los dioses, asoma Sinbad el marino, y apunta, bien que muy lejanamente, la honrada musa burguesa de Julio Verne" ("Meditaciones del Quijote", "Meditación primera (Breve tratado de la novela)", en *Obras completas*, 2.ª ed., Madrid, 1950, tomo I, pág. 379).

*España, la sociedad española*

109

las páginas de *El Ruído*, en una variada escala socio-económica<sup>44</sup>. Periodistas, curiales, incipiente burocracia. A veces, algunos eclesiásticos o militares de escaso relieve y sus respectivas familias —de militares ausentes, o huérfanas de los mismos—<sup>45</sup>.

En la capital, un lugar de reunión de elementos de esta clase media lo constituyen los cafés. Del Suizo se nos dice que era "uno de los círculos más depurados de la *sensibilidad española*" (C. 39).

Allí se reúnen, "el periodista mordaz, el provinciano alucinado, el cómico vanidoso, el militar de fanfarrías, el respetuoso borracho profesional, admirador de los cráneos privilegiados, el guitarrista alcahuete, el opulento mendigo, primogénito de noble casa" (C. 39), a los que, un poco más tarde, se agregan "el sabilista famélico, siempre cesante", y "el torero" (*loc. cit.*).

Antitéticamente a otros ambientes nobiliarios o suntuosos, Valle-Inclán nos describe alguna irónica estampa de la clase media. Así la descripción de un interior: "velador. Tapete de malla, caracoles, y nácares marinos, una licorera de tómbola" (V. 64).

Parecida a la connotación de "honrado", encontramos otro adjetivo que encierra un matiz peyorativo: "mesocrático". En una

<sup>44</sup> Naturalmente en la clase media y en las denominadas clases bajas la posición de las diferentes gentes es diversa. Desde administradores o caseros y capataces de las clases altas, se recorre toda una variada gama en la escala social.

Incluso hay personajes que no pertenecen estrictamente a las clases superiores, pero que, por su vinculación y trato, son admitidos a ellas y se les dispensa una acogida amistosa o familiar. Un prototipo es el Niño de Benamejí, por otra parte figura que existió en la realidad. [Ballesteros refiere: "El protector más peligroso de los bandidos era el Niño de Benamejí, a quien logró descubrir Zugasti" (*Historia de España*, vol. IX, página 327).]

En el texto de Valle-Inclán, entre otras cosas, se dice de él que en secreto "era su más íntimo reconcomio alzarse por dueño en los señorios de aquellas dos antiguas casas de Cetina y Villar del Monte [propiedad de los Torre-Mellada]" (C. 126).

<sup>45</sup> En una conversación entre don Segis, "don Juris", y el Gran Pompeyo, se alude a unas muchachas. Uno de los interlocutores pregunta: "¿Esas niñas son de la [clase] alta, de la baja ó de la intermedia?" (V. 60).

*España, la sociedad española*

113

Cuando Cayetana interroga: "¿Vive aquí la viuda del guardia?", la portera le responde: "¿El *desgraciado* que mataron anoche unos curdas de la goma?". "¡Aquí vive! ¿Pues qué va a hacer la *infeliz*? ¿*Tirarse por la ventana con sus cuatro hijos*? Aquí vive; pero ha salido a pretender de asistenta" (C. 55 y 56).

La portera misma confiesa: "Yo quedé viuda el sesenta y cinco en la barricada de Antón Martín. ¡*Allí me lo sacrificaron!*" (C. 56)<sup>91</sup>.

El sentimiento de pobreza nos es dado a veces de una manera indirecta: "La portera, colérica, arañaba con un *peine sin púas* la greña de un chaval que rasgaba la boca con berrido de oreja a oreja" (C. 55).

El Gran Pompeyo trata de hacer averiguaciones cerca de otra portera. "Se arañó el bolsillo y puso dos pesetas en la mano *prín-gosa* de la Señá Dionisia: —¿Cómo andamos? —¡*Aperreá!*" (V. 61).

Otros representantes de ínfimas clases sociales son serenos y mozos de cuerda. Valle-Inclán no olvida recoger de la realidad su procedencia norteña. Son "astures y galaicos bigardones" (C. 176), "astures de la cuerda" (*ibid.*)<sup>92</sup>.

"En la estridente marea del andén un vendedor de periódicos calaba su grito" (C. 176). De dos personas de este oficio se dice que "metían en competencia sus trinos, una mujerona desfondada y un mangante con mal de orzuelos" (V. 177).

Una vendedora ambulante es "la *coima sin edad* que vendía fósforos, aleluyas, gomas y calendarlos" (C. 210).

Valle-Inclán, por boca de otro vendedor ambulante, el Zurdo Montoya, proclama la penosa situación de las clases más meneste-

<sup>91</sup> El mismo guardia, cuando comienza a sentir recelo, "miró a las dafas, al chaval del mandilón y a Garabato: Le inspiraban un *sentimiento familiar en su calidad de pueblo*" (C. 45).

<sup>92</sup> También en *Lucas de Bohemia* hay un sereno a quien Don Latino de Híspalis denomina "troglodita asturiano" (*ob. cit.*, escena cuarta, edic. "Austral", pág. 44).

## SENTIR REFINADO, INGENIO

Como en las *Sonatas*, algunos de los personajes hacen gala de un sentir sensitivo, refinado, de sentimientos —más o menos superficiales— aristocráticos.

"Afortunadamente en nuestro mundo todos saben lo que son nervios", comenta uno de los protagonistas de *El Ruedo*, Torre-Mellada (C. 54). Y su mujer, la Marquesa Carolina, en dos diversas ocasiones en que se enfrenta con la dura realidad de medios en los que las gentes viven miserablemente, exclama: "*¡Yo estoy descompuesta para todo el día! ¡Es incomprensible cómo viven esas*

que el que monta este último es un "corcel de baraja", un "potro de naipes" (V. 172).

En el "Teatro de los Bufos" "la Señora —*diadema, pulseras altas, pendientes brasileños*—" aparece "pomposa y mandona soberaneando desde la bañera de su palco, moños y calvas, striles de la orquesta y cuerpo de baile" (V. 26).

El vistoso traje de unos uniformados monteros hace que éstos tengan "con tal atavío un aire de bandidos cantando zarzuela" (C. 74).

Otro personaje, con brillante atuendo palatino, es visto "con uniforme muy papageyo" (C. 29). Unos maceros son "anacrónicos bigardones con dalmáticas de teatro" (V. 91).

Hay una poética alusión a la famosa "Protección del Tajo", que reúne el recuerdo del Romancero y de Fray Luis: "Sueños que al mar llevan los números del río que el pecho saca fuera para hablar a los Reyes" (V. 16). Es en Lisboa, donde "bajo los miradores reales se desliza, coro de líquidas voces, la verde fábula del Tajo" (V. 16). Pero de pronto, el escritor hace un quiebro, y termina con diverso temple la alusión: "Bajo los miradores reales, el río sacaba fuera mucho más el pecho, y sólo por escrúpulo de la luna no descubría las vergüenzas" (V. 17). Hay una alusión a la famosa protagonista de una obra de Alejandro Dumas (hijo). Así se nos presenta a la Marquesa Carolina, quien hace "su aparición armoniosa y lánguida, rubia pintada, gracia crepuscular y francina de *Dama de las Camelias*" (C. 117). Pero también tenemos la contrafigura y parodia de la anterior en "Fanny, la yegua inglesa, elegante, desfallecida, romántica [que] tose y parece contagiada por la *Dama de las Camelias*" (C. 83).

*La herencia modernista*

127

gentes!" (C. 81). "Esa infeliz, para estar en su cama y ahorrarnos el espectáculo"<sup>11</sup>, no necesitaba más que querer! Sin duda *no sienten como nosotros, los refinados por la civilización, que llevamos en los nervios, la biblioteca de Alejandría*" (ibid.).

Estos mismos personajes en sus conversaciones dan muestras de "esprit", intercambian donaires o galanuras, picardías. En Palacio, el Marqués de Torre-Mellada saluda a las madamas que pasan "cacareando un afejo repertorio de *donosuras galantes*" (C. 23). En la estación de Atocha, Teresita Ozores subía "al estribo para decirle un *verdè donaire* a Torre-Mellada" (C. 68)<sup>12</sup>.

AMBIENTES ARISTOCRÁTICOS

De nuevo salones y ambientes aristocráticos, a los que se suma la evocación de épocas pretéritas: "Sucédense los años, y todavía, cuando se pondera el ingenio tradicional de las grandes damas, se recuerda en las tertulias aristocráticas a la Duquesa de Santa Fe de Tierra Firme" (C. 24). "El Salón de Carolina Torre-Mellada fue famoso en las postrimerías del régimen isabelino" (C. 30).

Al lado de los salones, los madrileñísimos paseos —cambián denominados "Salones"— de la Castellana, el Prado o Atocha, otrora punto de cita, lugar de reunión de elegantes: "¡Las siete de la tarde! Volvían de la Castellana los troncos con un vaho acre, salpicados de espuma los paramentos. El Marqués se llenaba de angustia con aquella evocación: *El desfile de carruajes, los teatros, las visitas de monjas, el ceremonial palatino, todas las candilejas de su vida refitolera y mundana se apagaban en la cortijera reclusión de los Carvajales*" (C. 67).

<sup>11</sup> P-ralelamente, el Marqués de Torre-Mellada matiza: "El espectáculo del palo es horrible. La pena de muerte, muy necesaria, pero para otros criminales" (V. 115).

<sup>12</sup> Otro personaje, que interviene en una conversación, la Duquesa de Santa Fe, "completó el juego de *sales madrigalescas*" (C. 23).

*La herencia modernista*

129

En alguna ocasión el autor señala explícitamente sus modelos. Fija Valle-Inclán la atención en algo cercano, que debía de formar parte de un itinerario frecuente. Carrera de San Jerónimo, Plazuela del Congreso: "*El Manco Divino [...] hace un punto de baile [...] ante el Templo de las Leyes*". En este último, "los leones duales y contrarios esperezan un regaño simétrico" (V. 90-91).

Recordando a Amado Alonso<sup>15</sup> podríamos preguntarnos ¿de qué Pórtico de la Gloria, de qué ingenuo monumento románico está sacado ese San Blasito, descrito tan plásticamente en *La Corte de los Milagros*: "El Glorioso Patrono, todo báculo y mitra, en la clave de un arquillo, proyectaba su ingenua bendición de piedra?" (C. 158)<sup>16</sup>.

¿Y de qué retablo ese sugestivo recuerdo de San Miguel?: "El gitano, erguido sobre las dos rodillas, levantaba los brazos retadores [...] Don Lope Calderete tuvo intenciones de aplastarle: se sostenía sobre un pie, con el otro levantado, bélico arcángel de un inverosímil cielo de fantoches" (V. 121)<sup>17</sup>.

perifollos monjiles, mataba moros, entre cirillos verdes, el *Patrón de España*" (V. 174).

Ya en la *Sonata de Invierno* encontramos "gigantescos moros [...] chorreando sangre bajo el caballo del Apóstol" (ob. cit., pág. 164).

Por otra parte, pienso que al recuerdo monumental, plástico, se superpone el literario, de abolengo cervantino: "...pidió que quitasen otro lienzo, debajo del cual se descubrió la imagen del *Patrón de las Españas a caballo*, la espada ensangrentada, atropellando moros y pisando cabezas...", "este se llama don *San Diego Matamoros...*" (*Quijote*, II parte, capítulo LVIII).

<sup>15</sup> Amado Alonso, *El modernismo en la "Gloria de don Ramiro"* (nota a las págs. 213-214).

<sup>16</sup> Patrono, o Patrón —"Santo Patrón", "Patrón de las Españas"— por antonomasia es en España, y sobre todo en Compostela, el Apóstol Santiago. Por otra parte, Valle-Inclán pudo haber llevado a cabo una superposición de elementos, tomados, entre otros, de las dos figuras centrales del Pórtico de la Gloria de la catedral santiaguesa: una en la que aparece el apóstol Santiago apoyado en un báculo, y otra, la imagen situada encima de la anterior, de Cristo en la Gloria, fijado en ademán que pudiera equivaler al acto de bendecir.

<sup>17</sup> Otro modelo escultórico tenido en cuenta por Valle-Inclán es la

*La herencia modernista*

153

algo más acerca del marco mismo, en una amplia acepción. De la *decoración*, cuidada por Valle-Inclán con tanto esmero.

Hay numerosos elementos en sus obras, dedicados a perfilar y caracterizar la decoración lato sensu: salas, habitaciones, muros y paredes, techos, cortinajes y mobiliario, ricas ropas, objetos. Y aun —con una perspectiva más amplia— el edificio entero.

Al palacio de los Marqueses de Torre-Mellada se le llama el Palacio de los Picos "por el ornamento del muro". Es un "caserón, con gran portada barroca, rejas y chatos balcones montados sobre garabatos de hierro" (C. 28). No sé si Valle-Inclán pudo haber tenido en cuenta otro modelo, pero esos picos, ornamento del muro, hacen pensar en la "Casa de los Picos", de Segovia, o en la "Casa de las Conchas", de Salamanca. Y esa portada barroca recuerda, tal vez, la portada de una serie de palacios madrileños.

Una curiosa descripción es la del Palacio de Torre-Mellada en Córdoba: "caserón destartado: —Atrio de limoneros, cales rosadas, iris de un surtidor, arábigos arrayanes, doble arquería del orden toscano. —La sala del Archivo, rejas y puerta de complicados entalles, estrellada de clavos enorme, caía a la verde penumbra del patio" (V. 68-69)<sup>24</sup>.

Hay varias referencias explícitas al Palacio Real de Madrid, con recuerdo de la distribución de éste. Mención al propio Palacio: "El Palacio de Oriente era todo cruces y luces mochuelas" (V. 172). Desde sus ventanas podemos contemplar al "aprendiz de río": "Balcón miradero al Manzanares" (V. 102). O se insinúa la fachada: "formaba la guardia [...] en las puertas de Palacio" (C. 234). "Formó la guardia de pistoles ante la Puerta de Oriente" (V. 214). Se presenta, también, "la gran escalera" (C. 22). Y aparecen una serie de salas o salones: Así "la Galería del Real Palacio" (V. 232). "La Reina Nuestra Señora [...] entró con mucha

<sup>24</sup> Un despacho ministerial es cámara isabellina, con damascos roídos y caobas de las Indias (C. 186).

ra tarde madrileña, cándida tarde de milagro, perfumada de lilas y canciones de Primavera" (*ibid.*).

O se nos evoca "la noche clara, y tibia, noche madrileña del mes de mayo" (V. 36).

El Palacio Real. En él un "Balcón miradero al Manzanares, arboles lontanansas con árboles" (V. 103).

#### CALLEJAS

Una especial atención es la concedida por Valle-Inclán a las calles madrileñas, calles estrechas y angostas del centro de la capital, del Madrid antiguo, Madrid de los Austrias, muchas de las cuales formarían parte del recorrido habitual de Don Ramón.

Así por ejemplo, esa "madrileña calle del Nuncio" (V. 239)<sup>63</sup>.

En varias ocasiones la angostura del paso es percibida a manera de contraste, como un marco amplificador del estrépito con que por ella marcha un carruaje: "Rodaba el simón por una calle angosta de tabernuchos y empeños" (C. 55). "Cayetana [...] se santiguó: — ¡Bendito Dios! ¡Por qué calles nos trajó!" (*ibid.*)<sup>64</sup>.

Hay un ejemplo muy gráfico. Es otra estrecha calle del centro de la ciudad, muy conocida de nuestro autor, próxima al Callejón del Gato, y que con otras adyacentes forma, aún en nuestros días, un núcleo que es punto de reunión de una serie de elementos de la vida alegre madrileña. "El coche, *tropicando*, entró por la calle

<sup>63</sup> Se describe el paso del entierro del General Narváez. "La pompa de luces y cánticos, músicas y banderas, coronas y salvas militares era de una desorbitada redundancia a lo largo de las *callejuelas moriscas, con tabernuchos, empeños y casas de trato*" (C. 241).

Similarmente, en Córdoba, el Vicario de los Verdes "por el *errado de calles morunas* encaminó las pisadas al parador de la Estrella" (V. 197). Don Segis y el Vicario de los Verdes "Bajaban al Corral de la Pulgona por *callejuelas* en luz de media tarde, *calladas y solitarias*" (V. 208).

<sup>64</sup> Cf. otro texto análogo: "Rodaba el coche por una *calle angosta*, entre iluminadas cortinillas de tabernas. Las ventanas, con focos de guisote, tendían bandas de luz sobre las aceras" (C. 178).

*La herencia modernista*

161

*de la Gorguera. Luces tabernarias. Un terne se pisa la faja. Jaleo de cante y baile. Aromas sanluqueños*" (V. 37).

Un personaje italiano, que marcha en carruaje a través de las calles, considera que "sin duda, *la calle madrileña tenía el vocinglero y popular anochecer de una calle napolitana*" (V. 239).

LO FORÁNEO

Lo mismo que al referirse a su propio país, al enfocar lo extranjero Valle-Inclán se mueve entre dos contrapuestas tendencias. Una es esa misma visión enaltecedora e idealizante con que ha tratado en *El Ruedo* tantas cosas españolas; otra, el encarar lo que de paródico y caricaturizable tiene "el mundo ancho y ajeno".

En ambos casos —como en las referencias al "dos de mayo" al hablar de España, por ejemplo— busca expresar aquello que pueda considerarse más definitorio. Aquellos rasgos, tópicos ya, que fijan mejor las características de un país y sus gentes.

Escojo dos países: aquellos que, cuantitativamente, se hallan representados en *El Ruedo* con mayor frecuencia.

PARÍS, LOS FRANCESES

Valle-Inclán recuerda el plural prestigio de la capital francesa. Carolina Torre-Mellada conversa con Teresita Ozores. Esta "encarecía los encantos de París: Acababa de llegar y suspiraba por volver: ¡Los franceses, locos con el Imperio! ¡París, maravilloso! ¡La Ópera, brillante! ¡Los modistos, un escándalo! ¡Pero qué lujo, qué gracia, qué esprit! Esta primavera, el último grito los fulares estampados con rosas. Eugenia ha puesto la moda" (C. 29). "¡No hay más que París! —¡Cierto! París es único" (*ibid.*).

*La herencia modernista*

203

de la carretera un adusto *rastro negro*, expresión de errantes destinos y estrellas funestas" (C. 153).

## LUCES FIGURADAS

En numerosas ocasiones, las luces que aparecen en las páginas de *El Ruedo*, son empleadas en sentido figurado.

Así, en el "Café de Platerías" el ayuda de cámara de Torre-Mellada, Toñete, aparece "*resplandeciente, con la luz genial de una idea*" (C. 213)<sup>115</sup>.

En correspondencia a las luces que en la realidad cotidiana resplandecen con variable brillo, un personaje, Fernández Vallín, se nos aparece "*con un fulgor de cólera*" (V. 83).

A causa de la supuesta aparición de una monja milagrera, la Casona de los Carvajales tenía "*un novelero resplandor de milagro*" (C. 69).

Un capítulo aparte lo forman las luces que designan a una 'persona que ha bebido'. Así, de Toñete Bringas, uno de los pollos de goma, se dice que "*estaba bastante iluminado*" (C. 42). En el velorio de la cachicana, "Blasón, el hijo de la difunta, *asfrolado*, con desiguales compases, abrazó al cojitranco" (C. 86)<sup>116</sup>. En *Viva mi Dueño* hay un aduanero francés quien por el "tiempo de lluvias y ventiscas no era extraño que volviese apimplado" (V. 19) y que en ocasiones se hallaba "*con luces en el campanario*" (*Ibidem*).

Otro apartado lo constituyen las empleadas en sentido figurado de "luces sobrenaturales".

El caso más típico es el de Sor Patrocinio, que, repetidamente, aparece adornada con "*luces celestiales*" (C. 227), "*luces espiritua-*

<sup>115</sup> Torre-Mellada, a su pesar, debe dejar Madrid. Para el Marqués "todas las *candilejas* de su vida refitolera y mundana se apagaban en la corajera reclusión de Los Carvajales" (C. 67).

<sup>116</sup> En el "Café de Platerías", a los del Orden "un chulo *alumbrado* les invita a tomar lo que gusten" (C. 214).

tón que lleva sobre sus espaldas a Cristo Niño. [De Fernández Alón se dice que es "gigantesca figura" (V. 43).]

Se señala a un palaciego: "El Conde de Cheste es aquél *tasmon* del sombrero con plumas y la capa blanca" (V. 26).

Bonifaz se nos muestra "en una actitud de *maniqué* elegante" e incluso "extremando su actitud de *maniqué* elegante" (C. 42). También el ministro Señor Coronado tiene "ricillos de *maniqué*" (V. 22)<sup>14</sup>.

En la Pradera, en una vívida estampa verbenera, dos muchachas son *farolonas* (V. 48, 49, 51): "dos *farolonas* por el mantón de talle y tacón alto" (V. 48).

Don Pedro Gálvez, "señorón, buen mozo, caña paletó", "rolón de pueblo" (V. 194).

En Solana del Maestre, un carruaje conduce a "madamitas y caballeros": "trotaban a los estribos cuatro *farolonas* de contada elegancia" (V. 144).

Se hace a veces difícil discernir entre la terminología, con un menor grado teatral, y palabras que puedan apuntar tanto a actividades circenses o de feria<sup>15</sup>: "payaso", "volatinero".

el *Resabido de Don Cristóbal*, de García Lorca y en *Los Guernos de Don Friolera*, de Ramón del Valle-Inclán".

<sup>14</sup> Con un sentido más cercano a "marioneta" se emplea *maniqué* en *La Reina Castiza*, págs. 234 y 236: "Me habéis tomado por *maniqué* dice el Rey Consorte" (ob. cit., pág. 236).

Afin a *maniqué* se emplea también el término *elegante* (C. 42).

<sup>15</sup> En *Los Guernos de Don Friolera* los personajes son vistos como muñecos, *fantoches*, de una barraca de feria: "¡Pim! ¡Pam! ¡Pam! El mundo nunca se cansa de ver *fantoches* y agradece el espectáculo de" (ob. cit., pág. 79). También en *El Ruedo* un personaje es víctima en una ocasión en que un sujeto ha sido víctima de una brutal paliza: "¡Tente teso!" (V. 203).

Nota Gómez de la Serna en su obra *Don Ramón María del Valle-Inclán*: "Se le vio muy feliz y más descomedido, por fin en el arte que durante tantos años se había empeñado que fuera orfebrado y preciosista.

—¡No os lo merecáis! ¡Ya me he cansado! ¡Ahora arte de *traca* y *aleuya*!" (ob. cit., pág. 145). [La curruca es mía.]



... Son numerosísimos los casos en que a la voz se la percibe de manera musical, casi siempre en tono paródico: "El Padre Claro entró *arquestando* con crasas vocales payesas el frulluno latín" (V. 174).

En "Los Carvajales", una tropa de monteros brillantemente uniformados "tenían con tal atavío un aire de bandoleros *cantando sarsuela*" (C. 74).

Cuando el Gran Pompeyo propone a Don Epifanio Castro Belona disfrazar a Fernández Vallín de contrabandista aquel, displicente, contesta: "*Música de sarsuela, sobrino!* ¡*Música de sarsuela!* La realidad es muy otra" (V. 66)<sup>58</sup>.

Los protagonistas tararean aires musicales diversos, entre otros del "género chico", o de vaudeville de Offenbach, recordados de los Bufos<sup>59</sup>.

Torre-Mellada "quería recordar con flácidos pianos el *soneto de las espinclas*" (C. 217).

La morada de la familia Fajarnés: "En el fondo de la casa *cantaba playeras la Coronela*" (V. 71)<sup>60</sup>. "Don Juris [...] se alarmaba solemnemente, la atención zozobrando entre el ay de la espara y el *boga, boga, marinero*" (V. 71). [Cf. también V. 72].

<sup>58</sup> El citado Torre-Mellada en otra ocasión asevera: "El tiempo es oro, como *capta* el inglés de la *sarsuela*" (C. 176).

<sup>59</sup> Un protagonista [López de Ayalá] repudia el género cancanero: "— ¡Nosotros que somos los creadores de la zarzuela, dando entrada al ínfimo género francés! — Y *castita* a otro [Eusebio Blasco]: " ¡No se prostituya usted con arreglos del francés, Eusebio! " (V. 26). Alfonso Reyes, en *La experiencia literaria*, recuerda el origen de la palabra *suripanta*: "En el teatro de *Variedades*, de Madrid, los Bufos madrileños que dirige Francisco Arderius, estrenaron, en 1866, una zarzuela de Eusebio Blasco [...] *El joven Telmazo*; y en la que el coro cantaba: 'Suripanta-lauripanta'..." (ob. cit., Londa, Buenos Aires, 1952, págs. 176-177).

<sup>60</sup> La Corte asiste a una representación de los Bufos: "*Preludio la orquesta. La batuta silencia el paso* [...] Playera de las coristas, con hajo de ola" (V. 27).

*La esperpentización*

299

"Un *canción de alegras compases* cierra los amenes de la beata Isabelina, cuando los santurrones candiles dislocaban el último guiño ante las pantorrillas de un *corpo de baile*, y *solfas de opereta* sustituían al Himno de Riego" (V. 25)<sup>67</sup>.

## GARBO TAURINO

No se van a estudiar aquí, dentro de un apartado sistemático y completo, las referencias a lo taurino, o a lo gitano, que aparecen en *El Ruedo*<sup>68</sup>.

De ambos aspectos, interesa destacar ahora aquello que encierra cierta gracia, acompasamiento y armonía en los movimientos, y que por lo mismo, contenga ciertos valores —ademanés y terminología— que puedan ser integrados como un elemento más en este arte de actitudes eminentemente escélicas o coreográficas.

Por supuesto, "la fiesta" encierra una serie de maneras estatuarias, presididas por un principio de gallardía, airocidad y gracia —incluso, en algún momento, de movimientos acompasados, como en el desfile de las cuadrillas—, y que tal vez donde más y mejor se pueden apreciar es en el fino juego de piernas y pies de los toreros.

*compases de la polca-habanera / entornando los ojos, que me dieron dentura!*" (*Ob. cit.*, pág. 221).

También en diferentes pasajes de varias obras del "género chico" hallamos referencias a bailes antaño en boga, que tienen asimismo como escenario la Pradera madrileña. "Ahora viene una *habanera ceñida*" (*El Santo de la Isidra*, Crisol, Madrid, 1966, pág. 118). "El organillo, con sonido muy atenuado deja oír una *polca*" (*El amigo Melquiades*, edición Crisol, pág. 259).

<sup>67</sup> Incluso en sentido figurado, aludiendo a las fluctuaciones, progresista y moderada, de la política, se dice que la Reina "va a bailar entre dos Juanes: Don Juan Prim y Don Juan Pezuela" (C. 135).

<sup>68</sup> Vide el artículo citado de F. Ynduráin, "Imaginería en *El Ruedo Ibérico*", en *Clásicos modernos*, en especial el apartado "Los toros", páginas 141 y ss.

El Doctor que ha ido a atender al hijo del Marqués de Roda pide a éste: "Convideme usted de socomusco y le contaré esa historia, que muy pocos saben. El chocolate mándelo usted subir de la buñolería de la esquina. Suelo tomarlo algunas madrugadas, y es un veneno que no mata" (C. 199).

En el Ateneo, "Floro Moro, bohemio noctívulo, se desayunaba en un rincón, con chocolate y buñuelos" (C. 194). Y es también en la popular Pradera madrileña hacia donde, con el mismo fin, se escabullan Fernández Vallín y el marchoso Don Segla. Aquí dice: "—Segla, vámonos a tomar chocolate con buñuelos a la Pradera del Santo" (V. 47) <sup>104</sup>.

#### LAS COSAS EN EL ESPIN

Como las personas, también las cosas <sup>105</sup> son sometidas a un proceso de deformación caricaturesca.

Tal vez, de manera similar a lo acontecido a aquéllas, podemos decir que esta deformación es motivada por el paso del tiempo, por accidente o por una anómala conformación.

También los movimientos de las cosas se ven a través de una visión burlesca. (En ocasiones los movimientos, animados, semejan los de los seres vivos.)

El Ateneo tenía su sede en un "cajón oscuro y decrepito" (C. 194). Bonifaz y Torre-Mellada van al Palacio de la Presidencia. Suben la "desbaratada escalera del viejo caserón" (C. 186). Se asiste en esta "gran escalera vacía y destaralada" (C. 189).

<sup>104</sup> En el "píctero chico" las referencias a las buñolerías apenas constituir, ya, un tópico.

<sup>105</sup> Hay en *El Ruedo* numerosas referencias a animales, pero aplicadas a personas, instrumento para el proceso de animalización. Asimismo, propiamente, no son muchos los que aparecen. Hay algunos ejemplos de animales contemplados burlesca o irónicamente: "caballejo", "asno", "torero", "mulilla", un "coserón de la Martinica" (V. 254), un "coserón teloso" (V. 126).

*La esparpentiación*

235

mismo edificio está ornado por "damascos raídos" (C. 186). Del Palacio de los Torre-Mellada en Córdoba se dice que "está hecho un casco" (V. 188).

Tras algún accidente, a unos sombreros los vemos convertidos en "abollados sombreros" (C. 43); son el "acordeón de las chisteras" (C. 43). "Don Felipito se quitó el abollado chisterín" (C. 207). Don Lope Calderón "rompe y atropella por el corro aplastándose la chistera" (V. 120). Luego ese mismo se nos muestra, en varias ocasiones, "con la chistera hecha un fuelle" (V. 120), "con el acordeón de la chistera" (V. 121), "con la chistera apabollada" (V. 143).

La capital es vista desde el tren: "¡Madrid! Llovizna a lo lejos la colera de los municipios" (C. 175).

En Los Carvajales "ha vuelto la luna, que tras el nublo secu un cuerno" (C. 92).

Para presentarnos las parcelas de los campos con sus surcos, se nos dice, con una moderna óptica pictórica, que "sonaba en muchos remolinos, el sayal de la tierra" (C. 108). En el teatro sparco Isabel II en "la balera de su palco" (V. 26).

El movimiento de las cosas — en ocasiones, semejante al de los seres animados — es también grotesco: En Los Carvajales "una tromba de viento desgredó el lustro tejado del molino. Las aspas, negras y frías, rodaban sus cruces sobre el reposo de voces asustadas" (C. 107). Aquietado el vendaval "negro, sobre la humbrada del ocaso, el arruinado molino tenía bamboleando las aspas" (C. 108). La molinera comenta: "¡Y vaya un revoloteo de tejas por los aires, más negras que cirabos!" (C. 108).

Todavía en Los Carvajales, "Los vapores de la difunta navegaban río abajo, haciendo aguas. La mollada luna, en el fondo de la corriente, quitaba el ojo" (C. 143).

Son curiosas las frecuentes referencias a trenes: "Trepidaba el tren. La locomotora chispeaba, sudando aceite" (C. 68). "Bajo la luna oscura, el convoy perfilaba una línea de coches negros: Con su pupila roja y su fragor de chatarra, corría en la soledad de la