

Sobre la estructura de *Tirano Banderas*

1. Es la idea generalmente aceptada que la bibliografía crítica sobre Valle-Inclán no es escasa, si bien sólo en las últimas décadas el autor ha concitado atención preferente y, por ende, el interés por su obra se ha incrementado con rapidez.

Esta aseveración permite señalar que fue preterido con respecto a los autores de su generación y que para ello se sumaron un cúmulo de causas de índole varia.

La preterición, cualesquiera que fuesen las razones, no es justa porque, si bien domésticamente el gallego no sirve como paradigma para explicaciones generacionales, por lo mismo, es quien muestra una intención más universal, quien posee mayor hálito como escritor trascendente. Que ello lo prueba su apoyo sobre soportes estéticos coherentes, modernistas al comienzo, paulatinamente personales hasta arribar al esperpento.

Podrían esgrimirse múltiples razones que dieran cuenta cabal de la espectral situación de la obra valleinclanesca, con todo se me antoja que un factor decisivo sobre la extrañeza que ha provocado es su complejidad intrínseca, el riguroso trabajo de creación que siempre incorpora.

El redescubrimiento de Valle-Inclán ha tomado senderos diversos. Se han sucedido estudios sobre su vida y su obra, buceos sobre su compromiso ideológico, muy estimables trabajos netamente estilísticos, examen de aspectos concretos.

Dos son, sin embargo, las líneas que enhebran los accesos más evidentes. Por un lado, el estudio de su evolución tanto personal como literaria, lo que permite indagar su progresivo compromiso histórico y su constante madurez estética y a la par contrastarlo con los autores cogeneracionales. Por otro, un buen número de estudiosos que sustentan la creación de un subgénero personal: el esperpento. Esta última actitud la ha explicado así Baquero Goyanes: «Ciñéndonos ya al alcance que el término "valleinclanesco" pueda tener para la mayoría de los usuarios, no parece demasiado atrevido sugerir que, las más de las veces, se emplea como equivalente de lo esperpéntico»¹.

Dentro de esta acepción de lo valleinclanesco se ha prestado especial atención a su obra teatral por sobre su narrativa. Es sintomático que un libro de indudable validez como el de Speratti-Piñero² no haya dado paso después de veinticinco años

¹ M. Baquero Goyanes, «Valle-Inclán y lo valleinclanesco», Cuadernos Hispanoamericanos, n.º 199-200, 1966, p. 36.

² La elaboración artística en «Tirano Banderas». México. El Colegio de México, 1957.

a trabajos complementarios y no lo es menos que sólo dos estudios de conjunto hayan propuesto explicaciones sobre *El ruedo ibérico*³.

No sucede lo mismo con su obra narrativa inicial.

Esta introducción tiene como fin mostrar una laguna evidente y a bosquejar mínimamente que la complejidad valleinclanesca necesita de más cuidada atención en tantos aspectos no necesariamente esperpénticos.

2. Convengo con R. Gullón que «En la literatura de lengua española tal vez no hay otra novela construida con tanto rigor y tanto arte, y confío que no hará falta mostrar que los términos rigor y arte, lejos de ser incompatibles, se completan»⁴.

Me propongo allegar datos para que el aserto, al menos en una parcela determinada, sirva de justificación a tal afirmación.

Que el afán constructivo es deseo del novelista, lo prueba el documentado estudio de Speratti-Piñero tras comparar las variantes que la novela incluye con relación a los textos publicados previamente. No parece banal por ello seguir el hilo de la composición como motivo de estudio en *Tirano Banderas*. Queda por comprobar si el deseo autorial y la consecución textual se unimisman y por qué.

O. Belic, con reticencias por su lejanía de los centros del hispanismo, señala algunas de las claves estructurales conformadores de la urdimbre básica de la novela⁵. En su estudio las denomina principios constructivos y aísla tres: los números mágicos (tres y siete, de preferencia), la simetría y el contraste.

Aceptando, si bien provisionalmente, las aportaciones de Belic, partiré de ellas para ofrecer otra interpretación de la novela que juzgo más acorde con su estructura e intención última.

El investigador eslavo reseña la existencia de los números mágicos tres y siete, ya que así se disponen las partes y libros de la novela. El conjunto posee siete partes, cada una compuesta por tres libros —salvo la cuarta que cuenta con siete—. Estos veinticinco libros, más el prólogo y el epílogo, totalizan veintisiete, que a la sazón es el producto de multiplicar tres por tres por tres. Añade como prueba justificatoria las apariciones de cada personaje, tres o siete veces, y otros elementos donde esta disposición numérica se presentan nítidamente. La razón última para adjetivarlos como mágicos la encuentra en la existencia de otros componentes también mágicos en el cuerpo del texto.

Es de Belic esta afirmación: «Los principios usados en *Tirano Banderas*, cada uno separadamente y los tres juntos, son, precisamente, manifestaciones de un alto grado de elaboración artística, cuadrando perfectamente con la orientación general y permanente del escritor gallego». (...) «La aplicación de los tres principios estudiados supone una virtuosidad artística poco común» (op. cit. pp. 206-207). Si damos

³ Me refiero a J.M. García de la Torre Análisis temático de «El ruedo ibérico». Madrid. Gredos, 1972. Y a L. Schiavo Historia y novela en Valle-Inclán. Madrid. Edit. Castalia, 1980.

⁴ R. Gullón «Técnicas de Galdós», Papeles de Son Armadans, tomo XLIII, n.º CXXVII, oct., 1966, p. 23.

⁵ O. Belic «La estructura narrativa de Tirano Banderas», en Análisis de textos hispanos. Madrid. Edit. Prensa Española, 1977.

por cierto —y lo es— este juicio, hemos de convenir de inmediato que la magia es un concepto mal avenido con la precisión, aceptable sólo si carecemos de explicaciones más ajustadas. Además, no deja de ser una conjetura epidérmica, emanada de la configuración externa de la novela.

Siempre según Belic, los otros principios constructivos son la simetría y el contraste. Supuesta la existencia de ese eje central, cada una de las partes se ordena simétricamente con respecto a él, de tal forma que se corresponden entre sí las partes primera y séptima —incluso los libros respectivos—, la segunda con la sexta y la tercera con la quinta.

Es aceptable la simetría formal, pero, y salvo el caso dudoso de las partes primera y séptima, lo que existe es un relación de signo diferente entre partes y libros. De todos modos, la sagacidad de Belic es notable. Ahora bien, aceptando que una novela no puede ser un mecanismo de relojería sin fisuras, tampoco es necesario forzar el análisis.

El comentario sobre la significación del contraste tendrá mejor acogida en las reflexiones finales, dando por supuesto que ocupa lugar privilegiado en el texto.

Después de este exordio y si se acepta la perfección textual, se perfilan una serie de interrogantes: ¿porqué la elección de los números tres y siete como base de la organización narrativa?, ¿qué función cumple la parte cuarta como eje del conjunto?

3. Para resolver tales preguntas he de dar un rodeo, dirigiendo el escalpelo en otra dirección.

Del cotejo del prólogo con el libro inicial, sabemos que en la obra se producirá el enfrentamiento entre dos grupos de personajes. La situación se irá perfilando paulatinamente. El pueblo anónimo, la oposición legal —Roque Cepeda, Sánchez Ocaña— y Filomeno Cuevas con sus peonadas se alinearán frente a Tirano Banderas, sus servidores —militares y ministros— y los integrantes de la Colonia Española.

No es descabellado colegir que el número dos adecuaría mejor la organización de la novela a lo que se cuenta explícitamente. Es cierto que así *Tirano Banderas* se trocaría en otra obra, pero no lo es menos que por determinadas razones el tres y el siete anudan el todo. Por una parte, una disposición dual rubricaría mejor el contraste, aunque la simetría se resentiría gravemente.

No prodiga la novela española el enfrentamiento colectivo como esqueleto de configuración narrativa. Sólo a partir de la generación del 98 ofrece cierto interés, pero soslayando la crítica directa, primando al individuo y presentando —no valorando—, datos todos ellos aplicables a la novela barojiana. La aplicación narrativa será bastante posterior⁶, de preferencia casi exclusiva en la posguerra española⁷

⁶ Vid. el capítulo que E.G. de Nora dedica a la novela social de preguerra en *La novela española contemporánea*. Madrid. Edit. Gredos, 1968, t. II, segunda edición.

⁷ Dos autores han tratado el tema de forma sustantiva. P. Gil Casado *La novela social española (1942-1968)*. Barcelona. Edit. Seix-Barral, 1968 y S. Sanz Villanueva *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Madrid. Edit. Alhambra, 1980, 2 vol.