

CANA
167

SyNTAXIS · 12|13



SyNTAXIS

Número 12-13 / Otoño 1986-Invierno 1987

Director: Andrés Sánchez Robayna
Secretario de Redacción: Miguel Martínón

CONSEJO ASESOR: Haroldo de Campos,
Fernando Castro, Eduardo Milán,
Nilo Palenzuela, Julián Ríos, Jacques Roubaud

Syntaxis (literatura, arte, crítica) aparece tres veces al año. Toda la correspondencia a la Redacción: Barcelona 5, F-35, 38204 LA LAGUNA (TENERIFE), ESPAÑA. Los derechos de reproducción de los textos publicados por la revista pertenecen a los autores.

Fotomecánica, fotocomposición e impresión:
Litografía A. Romero, S. A. - Avda. Angel Romero, s/n,
Santa Cruz de Tenerife (España). D. L. TF. 24-1983

Syntaxis es una publicación subvencionada por el Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife.



ISSN 0212-4122

Nueve poemas / 4
João Cabral de Melo

El geómetra comprometido / 13
Haroldo de Campos

Cabral de Melo:
'Con emoción no se escribe una obra de arte' / 25
Cristina Serra

*

Por lo demás / 30
Roger Munier

El silencio moderno / 32
Nilo Palenzuela

Con Severo Sarduy en Rio de Janeiro / 38
Jorge Schwartz

Nubes y nieblas / 46
Emmanuel Hocquard

Góngora y la novela:
'Don Julián', de Juan Goytisolo / 50
Andrés Sánchez Robayna

Paisaje con agujeros
cruzado por la señorita Richmond / 59
Nanni Balestrini

'Una vida', de Roger Laporte / 64
Maurice Blanchot

La travesía / 68
Jorge Urrutia

Una edición, otra,
de 'Tirano Banderas', de Valle-Inclán / 73
Gonzalo Díaz-Migoyo

Francisco de Aldana / 80
Ernesto García Cejas

Emplazamientos II / 82
Clayton Eshleman

Luna olbiaese / 84
Jean-Jacques Viton

Tres poemas / 93
Anelio Rodríguez Concepción

Sobre el lenguaje de los místicos:
convergencia y transmisión / 95
José Ángel Valente

Para la prehistoria de Tomás Morales
(y de Juan Gris) / 105
Juan Manuel Bonet

CENTENARIO DE ALONSO QUESADA

Epistolario
Alonso Quesada - Rafael Cansinos-Assens / 110
[Transcripción y nota de A. S. R.]

Prosas tempranas / 125
Alonso Quesada

EL OJO PINEAL

José Herrera: *Convergencias* / Luis Palmero: *Trece*
notas para proyectos que se tocan

CUADERNO

A. S. R.: *Junio 14, 1986* / Redacción: *Rectificaciones* /
Alejandro Cioranescu: *Mircea Eliade, más allá de la*
historia

Colaboradores / 150

CUBIERTA: Luis Palmero, *Sin título* (1986)



neas que escribiera su mano, porque el serón llevaba aquellos días la carga anti-
gua y clara de mariposas blancas.

XI

la quisieras igual en el recuerdo a como es en plenitud más suya, la quisieras
igual y así, en la alfombra, te esfuerzas por llevar hasta el papel su aliento, estas
palabras reflejan su caminar tan breve y la dulzura firme de su voz, pero el poe-
ma es a ella igual y desigual a un tiempo, no es posible engañarte creyendo que la
tienes contigo, que no es ella y tampoco es siquiera su imagen simplemente, un
recorte de luz y de ambición, una certeza de que es la incerteza lo que secunda el
ánimo, una esperanza, un bien hallar lo que tan sólo es marca de presencia, y por
lo tanto ausencia, y buscas debajo de tu cuerpo, en el reborde de tus dedos largos,
entre el mentón que acarició y el pecho, sólo hay recuerdos de una forma, perfu-
mes de aquel viento que rozara tu piel, indicios de un pasado, quisieras convertir-
los en signos de un seguro venir, una esperanza, más aún, una figura deseas mol-
dear con ellos, una Lisbella al fin que cuestionar pudiera la actitud de esta tarde,
que anulara el poema, que éste no fuera por no tener sentido, mas el poema se es-
cribe irremisiblemente porque no puede hacerse el amor de otra forma, porque
no hay otra forma que le quite el sentido, y la encuentras así porque no la encon-
traste en tu búsqueda lenta por los más escondidos rincones de tu cuarto, por los
más escondidos secretos de tu cuerpo.

XIII

un suave rumor, un soplo cálido, una alondra posándose, era el silencio el íntimo
pasillo de tu ir hacia ella, tanteaba tu piel el mínimo resquicio entre baldosas, la
mano una avanzada en busca de las puertas, respiraba y tus ojos trataron en lo
oscuro de distinguir su aliento, eterno camino hacia el goce minúsculo y sin em-
bargo grande, sentir tus dedos dibujar ya su rostro y, satisfecho, dejarla casi incó-
lume en su soñar tranquilo, el regreso, sumérgete rápido en tu lecho aún templado,
busca el borde, te acurrucas, y la sonrisa perfila el recuerdo perdiéndose en la
noche y el mar en que navegas, la sabes al otro lado del tabique, compartiendo su
sueño contigo y no con él, que la acompaña, tú la hubieras velado, la hubieras
envuelto en una red tupida aspirando a crisálida, un suave rumor, un soplo cál-
ido, una alondra posándose es su mano que al despertarte te acaricia el hombro.

Una edición, otra, de 'Tirano Banderas' de Valle-Inclán

Gonzalo Díaz-Migoyo

Pocas novelas españolas de este siglo merecerán más los honores de la reedi-
ción que *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente* de don Ramón del Valle-
-Inclán. Menos aún, sin duda, se prestarán mejor que ella al comentario, la ano-
tación, la explicación; en suma, a la interpretación ilustrativa. En primer lugar, a
causa de su llamativo lenguaje, mezcla artística de varios dialectos hispánicos que
desconcerta a todos sus lectores. A causa, también, de su novedosa técnica narra-
tiva: fragmentaria, simultaneísta, expresionista, guiñolesca, son algunos de los
términos con que se la ha descrito —en cualquier caso, resulta siempre un reto a
los modos acostumbrados de lectura. A causa, además, de su ambiciosa temática
populista, que resume la vida pública hispánica de los últimos ciento cincuenta
años en la pareja dialéctica «tiranía-revolución», iniciando así el fecundo subgé-
nero narrativo de las «novelas del dictador». A causa, por último, de su evidente
propósito de síntesis esencial de ciertas realidades históricas y culturales que,
aunque documentables, son lo bastante dispares y hasta arcanas como para que el
lector medio las desconozca.

Todas ellas son razones y ocasiones para que *Tirano Banderas* sea objeto
propicio de la atención de los estudiosos. Atención que no ha faltado, sin duda, y
en la que destacan los fructíferos trabajos de Emma Susana Speratti-Piñero, pri-
mera estudiosa de esta novela. Sin embargo, hasta hace poco las investigaciones
de los valle-inclanistas se habían publicado por separado de la novela y su cono-
cimiento no estaba al alcance del lector no especializado.

Después de varias publicaciones parciales en revista y en folleto, la primera
edición en libro de *Tirano Banderas*, con importantes variantes, vio la luz el 15
de diciembre de 1926. La segunda y definitiva, con muy ligeras variantes respecto
a la anterior, apareció el 10 de diciembre del año siguiente. Hacía el volumen
XVI de la *Opera Omnia*, que el mismo Valle-Inclán editaba por aquel entonces
en la imprenta de los sucesores de Rivadeneyra, y carecía de ilustraciones, así
como de notas y glosarios —aunque abundaban los ornamentos tipográficos ca-
racterísticos de esa colección. Desde entonces hasta 1978 no hubo más que reedi-
ciones del texto de la novela sin otra añadidura explicativa que alguna introduc-

ción ocasional. En esa fecha, en cambio, apareció la primera y hasta ahora única edición anotada de la novela, a cargo del benemérito valle-inclanista Alonso Zamora Vicente. El formato y las características son los de la conocida colección «Clásicos Castellanos» de la editorial Espasa-Calpe de Madrid, a saber: un texto fiel, una introducción y abundantes notas al pie —cuya consulta, en este caso, resulta facilitada por un índice alfabético.

La introducción de Zamora Vicente pasa en revista algunas de las peculiaridades narrativas de la novela, esboza una interpretación de la misma e identifica muy resumidamente algunos de los posibles modelos históricos y literarios de los personajes, sucesos y lugares novelescos. Las notas ofrecen dos tipos de información: la más importante consiste en aclarar la acepción original de unos pocos centenares de regionalismos utilizados en la novela en su sentido usual o con entera novedad; la accesoria consiste en identificar someramente los nombres propios históricos mencionados en la novela, así como los ecos literarios que suscita.

En conjunto la información ofrecida por Zamora Vicente aúna lo mejor de lo entonces conocido sobre *Tirano Banderas* con sus propias aportaciones —fundamentales, viniendo, como vienen, de quien tan magistralmente supo desentrañar *Lucas de Bohemia*.

A la vista de la bondad de este trabajo resultaría casi impertinente proponer una nueva edición según los mismos criterios y con el solo objeto de incorporar en ella lo descubierto a partir de 1978. Mas, es otro el propósito de nuestra edición: por un lado, se trata de ofrecer al lector, por primera vez, lo más importante de la información histórica, cultural y literaria relevante para *Tirano Banderas* a la par misma del avance del texto de la novela. Por otro, y también por primera vez, se pretende que esa información ilustre la naturaleza ideal del mundo de *Tirano Banderas*, es decir, su logro como ficción artística y no su trabajosa elaboración de materiales heterogéneos.

Consecuentemente, el modo de proceder de esta edición también es diferente del usual. Se abandona la disposición de la información en notas a pie de página, así como el comentario personal del escoliasta, para, alternativamente, presentarla mediante reproducciones facsimilares de ilustraciones gráficas tales como pinturas, grabados, dibujos, etc., y de textos impresos procedentes de libros, folletos y prensa periódica; todo ello yuxtapuesto al texto de la novela que, a su vez, será reproducción facsimilar de la edición definitiva de 1927.

Este «collage», más que una explicación del funcionamiento o de las fuentes de la novela, tendría una función análoga a la de la puesta en escena de un guión teatral. Pretende ofrecer al lector, en efecto, una reproducción iconográfica de su propia experiencia de lectura. De ahí la decisión de eliminar explicación alguna por parte del editor —en el sentido inglés de esta palabra. Su labor aquí quiere equipararse a la del invisible «metteur-en-scène» teatral. De ahí, también, el recurso a la facsimilaridad como medio de destacar visualmente el origen artefáctico y la naturaleza estilizada de la información, por encima de su realismo histórico.

Este tipo de visualización ilustrativa de *Tirano Banderas* no deja de responder, claro está, a cierta interpretación de la misma. Obedece a una manera particular de entenderla, a saber, que el mundo creado por la novela es inexistente o ficticio, aun cuando históricamente documentable. La edición es, por tanto, la materialización de una lectura más atenta a la intención de *Tirano Banderas* como síntesis ideal de una realidad heterogénea que a su apariencia de reproducción mimética de ésta.

El peligro de historizar impertinente esta novela ya había sido previsto por sus primeros lectores. Así el mexicano Martín Luis Guzmán cuando explicaba que

Santa Fe de Tierra Firme, a no dudarlo, no es un México disfrazado, como no es tampoco, en particular, ningún otro de los países de la América hispana. También parece evidente que la época del relato novelesco... no corresponde de hecho con ningún momento de la historia americana. Mas, aun cuando esto sea así, los lectores hispanoamericanos de *Tirano Banderas* —por lo menos, en ciertos países, como México— difícilmente resistirán al impulso de referir la ficción del libro a las realidades vernáculas que han visto vivir o están viviendo.¹

O, por la misma época, el español Enrique Díez-Canedo:

Empecemos por desechar la idea de una novela de clave. Santa Fe de Tierra Firme no es México. A *Tirano Banderas* no se le puede poner un nombre determinado. Como no se le puede poner un nombre a don Roque Cepeda ni a Filomeno Cuevas, por más que en uno y otro caso haya rasgos de esta o aquella personalidad histórica.²

Pero ya lo había indicado también Valle-Inclán cuando decía a Alfonso Reyes en 1923:

Estos tiempos trabajaba en una novela: *Tirano Banderas*. La novela de un tirano con rasgos del doctor Francia, de Melgarejo, de López y de don Porfirio. Una síntesis, el héroe, y el lenguaje una suma de modismos americanos de todos los países de lengua española, desde el modo lépero al modo gaucho. La república de Santa Trinidad (sic) de Tierra Firme es un país imaginario, como esas cortes europeas que pinta en algún libro Abel Hermant.³

Palabras en las que se traslucen tanto el acopio laborioso y exigente de información histórica como la voluntad inapelable de trascenderla.

El correlato referencial de la dictadura novelesca no es ni la dictadura de Porfirio Díaz en México, ni la del doctor Francia en el Paraguay, ni la de Mariano Melgarejo en Bolivia, etc. No es ninguna de ellas sino todas ellas en su común esencia, esto es, precisa y únicamente la dictadura de Santos Banderas en Santa Fe de Tierra Firme. Esta autorreferencia o, si se prefiere, esta referencia real subsidiaria, ha de entenderse al pie de la letra pues así es, en efecto, como funciona en la lectura. Todos nosotros, mexicanos, paraguayos, bolivianos, etc., entendemos esa esencia común gracias al conocimiento o reconocimiento de nuestro ac-

cidente doméstico. Todos, sin embargo, comprendemos también que no es ninguno de ellos en particular el que la novela representa. Este reconocimiento sólo es necesario como paso previo para su inmediata trascendencia por esa realidad superior que es la tiranía novelesca.

El fenómeno es propio de cualquier novela, aunque sea particularmente visible en las «históricas», pero tiene una importancia y una significación especiales en *Tirano Banderas* —y es, en última instancia, lo que justifica este tipo de edición.

La irrealidad o idealidad del mundo de *Tirano Banderas* es general y se manifiesta de varias maneras. Una, muy llamativa, es la consistente en la disposición temporal del relato, simultáneamente estático y progresivo: circular, por un lado, mediante la creación de dos mitades simétricas mutuamente reflejadas y llenas de ecos recíprocos; panorámica y atemporal, por otro, mediante la inclusión de tres días de acción novelesca en el instante que media entre su prólogo y su epílogo.

A este respecto, sería tentador, aunque quizás desaconsejable, editar la novela con una disposición material que evidenciara esta peregrina visión temporal: por ejemplo, imprimiendo la primera mitad del relato en la parte superior de las páginas, de principio a fin del libro, y la segunda mitad en la parte inferior, de fin a principio, es decir, invertida, de modo que el libro fuera reversible, tuviera dos portadas o careciera de principio y fin.

Otro modo de conseguir aquella idealidad esencial es la conocida esperpentización valle-inclanesca, que en *Tirano Banderas* se manifiesta en forma de parodia, de caricaturización, de teatralería guiñolesca. Generalmente, se entienden estos recursos como si no fueran más que una deformación o estilización artísticas de la realidad que, al cabo, permitieran rescatar ésta en su forma acostumbrada. ¡Como si esta visión mostrenca de la realidad no fuera ya y desde siempre producto también de cierta estilización olvidada! De hecho, la propuesta de Valle-Inclán es más radical: las criaturas y el entorno esperpénticos de *Tirano Banderas* son para él —y, por tanto, deben serlo para sus lectores— la verdadera realidad de las ficciones cotidianas. Sus personajes no son individuos que parecen actores o títeres o máscaras: son actores y títeres y máscaras que parecen individuos. No es el suyo un mundo que parece un decorado escénico, sino un decorado que es el mundo. No la vida como esperpento, sino el esperpento como verdadera vida, más allá de sus falaces apariencias domésticas. Es el «mundo visto con la perspectiva de la otra ribera», como declara Don Estrafalarío, «como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos». ⁴

Fue Ortega y Gasset quien, contemporáneamente, explicó esta propuesta artística:

No es otra cosa el equívoco cubismo que una manera particular dentro del expresionismo contemporáneo. En la impresión se ha llegado al minimum de objetividad exterior. Un nuevo desplazamiento del punto de vista sólo era posible si, saltando detrás de la retina —sutil

frontera entre lo externo y lo interno— invertía por completo la pintura su función y, en vez de meternos dentro de lo que está fuera, se esforzaba por volcar sobre el lienzo lo que está dentro: los objetos ideales inventados. Nótese cómo por un simple avance del punto de vista en la misma y única trayectoria que desde el principio llevaba, se llega a un resultado inverso. Los ojos, en vez de absorber las cosas, se convierten en proyectores de paisajes y faunas íntimas. Antes eran sumideros del mundo real; ahora surtidores de irrealidad. ⁵

Este aspecto de la idealización, a diferencia del anterior, sí se puede y se debe plasmar editorialmente. Recordemos para ello que Valle-Inclán había dicho en 1921:

Estoy haciendo algo distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que titulo «esperpentos». Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos, a la manera del teatro «di Piccoli» italiano. ⁶

Y años más tarde, en 1928:

El mundo de los «esperpentos» —explica uno de los personajes en *Luces de Bohemia*— es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula no deformada. Son enanos y patizambos que juegan una tragedia. Y con este sentido los he llevado a *Tirano Banderas* y a *El ruedo ibérico*. Vienen a ser estas dos novelas esperpentos acrecidos y trabajados como elementos que no podían darse en la forma dramática de *Luces de Bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*. ⁷

La ilustración adecuada será entonces la que se atenga a estilizaciones evidentes de la realidad en detrimento de su apariencia mimética: por un lado, reproducciones gráficas en las que sea obvia su naturaleza de visión artística y no de representación fotográficamente fiel; por otro, aquellas versiones textuales de la realidad histórica en las que destaque su carácter de apreciación personal o popular de los hechos por encima de su exactitud objetiva.

Todavía hay otro procedimiento irrealizante adicional en *Tirano Banderas*: la utilización contrastiva de los modelos reales según la técnica metafórica. Ortega y Gasset, de nuevo, lo cifró luminosamente en aquel antiguo proceder de los *Vedas*, donde

la metáfora no se expresa aún diciendo que una cosa es como otra, sino precisamente por medio de la negación. ...Cuando el poeta védico quiere decir que un hombre es fuerte como un león, dice: *fortis non leo*, es fuerte, pero *no* es un león. ⁸

Santos Banderas es como Porfirio Díaz, como Mariano Melgarejo, como el doctor Francia, etc., porque no es ninguno de ellos. Y no es ninguno de ellos, precisamente, porque estas diversas comparaciones implícitas, al ser simultáneas, en vez de aunarse, se cancelan mutuamente.

Lo mismo ocurre, por cierto, con el lenguaje ficticio de la novela, llamémosle el terrafirmeño: es como el castellano, como el mexicano, como el argentino, etc., pero no es ninguno de ellos, porque el mexicanismo reconocido no mexicaniza al conjunto sino que, ante todo, lo descastellaniza o lo desargentinizan, esto es, cancela el castellanismo o el argentinismo. Estos, a su vez, cancelan el mexicanismo y el cubanismo, y así indefinidamente con reciprocidad inevitable.

Adviértase, entonces, que la palabra síntesis, que implica conciliación positiva de elementos, quizás no debiera aplicarse a *Tirano Banderas*. Le cuadraría mejor el término de ficción sincrética, en tanto que yuxtaposición de entidades mutuamente excluyentes, cuya tensión, y no cuya conjugación, constituye el mundo ideal de la novela.

Esta equiparación contrastiva de motivos es la que pretende insinuar la yuxtaposición de las ilustraciones gráficas y textuales sin comentario alguno. Se evita así el énfasis positivo con que la palabra del propio editor pudiera privilegiar unas u otras, desvirtuando su antagonismo funcional.

Ilustrar la significativa irrealidad de *Tirano Banderas*, en vez de limitarse a documentar su realismo insignificante, bien pudiera parecer una tarea supererogatoria. La novela, en efecto, se basta a sí misma para lograr este propósito. ¿Cómo, si no, haberlo descubierto? En consecuencia, es de advertir que esta nueva edición no responde a insuficiencia alguna de la novela. Responde, más bien, a la equivocada proclividad lectora a enfrentarse a ella más para informarse acerca de las contingencias de cierta realidad referencial que para apreciar la significación esencial que trasciende el dato histórico.

Otra advertencia más, la última, que es al mismo tiempo una agradecida declaración de deudas contraídas por esta edición: no hubiera sido posible sin los estudios e investigaciones anteriores sobre *Tirano Banderas*. Se puede decir, incluso, que no es sino la ilustración de una de las lecturas que aquéllos llevaban implícita, puesto que el contexto de que proveen a la novela contribuye decisivamente a conformar cualquiera de sus sentidos —producto siempre de la interacción de texto y contexto de lectura. Si, además, se recuerda que esta edición se propone utilizar muchos de esos datos, pudiera también parecer que no ha de resultar diferente de las anteriores más que en la medida en que proporcione nueva información documental; es decir, que, fundamentalmente, será sólo otra edición más de la novela. Esto es cierto en parte, pero sólo en parte, pues, tal como se ha intentado mostrar, la reutilización de esos datos ilustrará un aspecto sólo potencial en aquéllas. En esa importante medida, esta nueva edición será una edición nueva, una edición otra, esto es, distinta y diferente de las ya existentes. Este doble carácter de identidad y de diferencia editoriales es el que se ha querido plasmar de entrada con la ambigüedad del adjetivo «otra» así colocado en el título: «Una edición, otra, de *Tirano Banderas*».

¹ Martín Luis Guzmán, «*Tirano Banderas*», *El Universal* (México, D. F.), reproducido en *Repertorio Americano* (San José, Costa Rica), vol. XIV, n.º 13 (2 de abril de 1927), p. 196.

² Enrique Diez-Canedo, «*Tirano Banderas*», «*Revista de Libros*», *El Sol* (Madrid), 3 de febrero de 1927, p. 2.

³ Carta de Valle-Inclán a Alfonso Reyes el 14 de noviembre de 1923, reproducida en E. S. Speratti-Piñero, *De «Sonata de otoño» al esperpento. Aspectos del arte de Valle-Inclán* (London: Tamesis Books Limited, 1968), p. 66.

⁴ En *Obras completas* (Madrid: Plenitud, 2.ª edición, 1952), tomo I, p. 993.

⁵ José Ortega y Gasset, «Sobre el punto de vista en las artes», en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (Madrid: Revista de Occidente y Alianza Editorial, 1981), pp. 154-155.

⁶ Entrevista con Esperanza Velázquez Bringas reproducida en *Repertorio Americano*, III, 13, 1921.

⁷ Entrevista con Gregorio Martínez Sierra, «Hablando con Valle-Inclán», *ABC* (7 de diciembre de 1928).

⁸ *Idea del teatro* (1946) (Madrid: Revista de Occidente, 3.ª edición, 1977), p. 42.