

TIRANO BANDERAS O LA SIMULTANEIDAD TEXTUAL

Lo que ocurre cuando se crea una nueva obra de arte es algo que les ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que la precedieron. Los monumentos existentes forman entre sí un orden ideal que es modificado por la introducción entre ellos de la nueva (realmente nueva) obra de arte. Antes de la aparición de ésta, el orden existente está completo. Para que siga habiendo orden después de sobrevenir lo nuevo, *todo* él debe ser alterado, por muy ligeramente que sea. De modo que las relaciones, las proporciones y los valores de cada una de las obras de arte respecto del todo sufren un reajuste de conformidad entre lo viejo y lo nuevo.

Quiquiera que apruebe esta idea de orden..., no encontrará extravagante que el pasado sea alterado por el presente tanto como el presente es determinado por el pasado.

Es bien conocido este pasaje del famoso ensayo de T. S. Eliot “La tradición y el talento individual”, recogido en 1920 en su colección *El bosque sagrado*.¹ Es la suya una posición característicamente modernista, en el sentido europeo de la palabra, que difícilmente habría mantenido un premodernista o mantendría un posmoderno actual. El primero, creyente en el orden monumental del pasado, no habría concedido a su actualidad la misma capacidad conformadora que a la tradición. El segundo, consciente de la medida en que la historia está filtrada por el presente, tampoco equipararía la fuerza determinante de éste con la de aquélla.

El equilibrio descrito por Eliot responde a la consciencia de crisis de una actualidad contradictoriamente solicitada como causa y como efecto. Su modernismo reside en la simultaneidad de orientaciones contrapuestas, en esa tensión indecisa entre la tradicional determinación del presente por el pasado y la contraria y hoy prevalente conformación del pasado desde y por el presente.

A la consciencia progresista de lo premoderno ha venido a oponerse la consciencia regresista de lo posmoderno: si aquél miraba hacia delante seguro del sólido apoyo que recibía desde el pasado, éste vuelve la mirada a sus antecedentes justamente porque duda de su ímpetu hacia el futuro. El fenómeno tiene dos caras: por un lado, la inquietud de lo premoderno ante la preponderancia de un pasado determinante, encuentra su reflejo especular en una posmodernidad desasosegada por un futuro amenazadoramente cierto e inevitable; por otro, aquel premoderno deseo de novedad en respuesta al temor de no alcanzarla se invierte en la actual nostalgia de lo antiguo, que delata la aprensión dolorosa de haberlo perdido.

Esta dos veces doble actitud respecto del presente: la actualidad como temor del pasado-deseo del futuro y/o como deseo del pasado-temor del futuro; esta indecisión de lo actual, me parecen lo más característico del modernismo europeo, bisagra temporal de dos épocas todavía inseparables: la agónica premodernidad y la posmo-

¹ T. S. Eliot, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism* (1920). 6th ed. (London: Methuen & Co., 1948), 49-50. (Mi traducción.)

dernidad naciente.² Su carácter salomónico tiene el inconveniente de no dar la razón a ninguna de las perspectivas, a la vez que se la da a ambas. O quizás sea ésa su más señalada virtud, la de su decisión e indecisión simultáneas.

Una comparación de novelas de ambas épocas, la moderna temprana y la posmoderna actual, permitiría, sin duda, destacar la distinta postura textual que las caracteriza. Pero, una novela que aunara ambas tendencias tendría la ventaja de permitir comprobar los detalles de su interdependencia y los procedimientos de transición de una a otra. Así es cómo vine a recalar en *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*, de don Ramón María del Valle-Inclán, publicada en Madrid el 15 de diciembre de 1926.

No puedo decir si fue mi interés por la novela antigua el que, tras llevarme a la contemporánea, me devolvió a *Tirano Banderas*; o si, al revés, fue mi interés por la contemporánea el que, tras retrotraerme a la del Siglo de Oro, me hizo avanzar hasta *Tirano Banderas*. En cualquier caso, en ella mi indecisión se encontró con la indecisión novelesca misma.

Tirano Banderas, en efecto, las ofrecía en abundancia, desde un lenguaje híbrido que no pertenece en exclusiva a ningún dialecto hispánico, sino improbablemente a todos ellos; hasta su inestable sincretismo referencial, tanto histórico y geográfico como cultural; pasando por su inasible perspectivismo teatral y por su esperpentización paródica, y en esa medida a dos voces. Guiado por la problemática cronológica del modernismo, voy a fijarme ahora en la ambivalencia espacio-temporal de *Tirano Banderas*.

Dos mujeres significativamente llamadas Lupita sugieren, desde dentro del mundo ficticio de la novela, una bifocalización narrativa: doña Lupita la cantinera, criada del tirano, y Lupita la Romántica, niña del trato. La primera nos da la pista para la temporalidad consecutiva y causal del relato; la segunda señala la existencia de una temporalidad instantánea, sin antes ni después. De la primera dice el tirano:

¡Chac! ¡Chac! Doña Lupita, me está pareciendo que tenés vos la nariz de la reina Cleopatra. Por mero la cachiza de cuatro copas, un puro trastorno habéis vos traído a la república... Doña Lupita, la deuda de justicia que vos me habéis reclamado ha sido una madeja de circunstancias fatales (VIII, 1, iii).³

A seguido de lo cual hace Banderas relación de todos aquellos hechos que dimanar de la acción inicial de esta mujer —que son los más, pues ella es, en efecto, la causa principal del rodar de los acontecimientos. Pero, bastaría con que lo fuera sólo de unos pocos para que, así alertado el lector, advirtiera que el relato todo ordena sus unidades linealmente según una estricta pauta causal y consecutiva calcada de la de la acción ficticia. La figura de esta mujer resulta, pues, emblemática de la disposición diacrónica, sintagmática, tradicionalmente mimética también, de las unidades narrativas. Es algo así como la lupa o lente metonímica del relato.

² Como tal bisagra, no considero al modernismo sino como una premodernidad a punto de convertirse en una posmodernidad, es decir, lo mismo que el presente, una línea sin tiempo que demarca las dos dimensiones temporales únicamente durables, el pasado y el futuro.

³ Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente* (1926). Hago las citas indicando solamente la Parte, Libro y capitulo, por este orden.

La narración no sigue sólo ese modelo lineal y progresivo de unidades irrepetibles. Ahí está Lupita la Romántica para indicarnos la otra orientación simultánea. De ella dice su mentor espiritual, el doctor Polaco, al presentarla al tirano:

Señor Presidente, tres formas adscritas al tiempo adopta la visión telepática. Pasado, actual y futuro. Este triple fenómeno rara vez se completa en una médium. Aparece disperso. En la señorita Guadalupe la potencialidad telepática no alcanza fuera del círculo presente. Pasado y venidero son para ella puertas cerradas (VII, 3, iv).

Esta mención de la capacidad de presentificación instantánea de distintos sucesos de que goza Lupita cuando está hipnotizada, no pasaría de ser un detalle anecdótico más, en vez de una clave narrativa, si no fuera porque la narración comienza a presentar acciones simultáneas *precisamente* después de ser hipnotizada esta mujer por primera vez; y porque estas acciones paralelas confluyen narrativamente al ser hipnotizada por última vez: hasta la Parte III de la novela el relato avanza diacrónicamente a la par de la sucesión cronológica y causal de la acción; al final de esa Parte III aparece Lupita la Romántica; y en la siguiente Parte IV el relato cubre un lapso temporal que luego retornará en las Partes V, VI y VII. Estos dos cabos de acción simultánea se unen narrativamente al final de la Parte VII, en el momento en que Lupita es hipnotizada otra vez.

Dos características más del relato vienen a reforzar este par de indicaciones: la disposición simétrica de todos sus episodios y la anacronía inaugural de su Prólogo.

El final de la acción narrada en el Prólogo coincide con bastante exactitud con los momentos finales del último Libro de la novela, cuando Lupita se prepara para una segunda sesión hipnótica, y enlaza, sin más que una instantánea solución de continuidad, con el principio del inmediato Epílogo. Gracias a una visión análoga a la de esta mujer, la narrativa del cuerpo de la novela no “dura”, pues, más que los pocos instantes pautados por “la rueda sonora de las doce campanadas del reloj de Catedral”, durante los cuales “Lupita la Romántica suspira en el trance magnético, con el blanco de los ojos vuelto sobre el misterio” (VII, 3, vii).

Ya Valle-Inclán había intentado lo mismo, aunque sin el mismo éxito, en su relato *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917), donde advertía en una “Breve noticia”:

Yo, torpe y vano de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral fuera de geometría y de cronología, como si el alma, desencarnada ya, mirase la Tierra desde su estrella.⁴

Este es también el tema de *La lámpara maravillosa* (1917), tratado sobre los caminos espacio-temporales del conocimiento estético que, según Ramón Gómez de la Serna, Valle-Inclán encarecía “a sus hijos como el único libro en que él tenía fe plena”.⁵

⁴ Ramón del Valle-Inclán, “La media noche. Visión estelar de un momento de guerra” (1917) en *Obras completas de Don Ramón del Valle-Inclán*, 2.^a ed., Tomo II (Madrid: Editorial Plenitud, 1947).

⁵ Ramón Gómez de la Serna, *Don Ramón del Valle-Inclán*. 5.^a ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1979) 13.

La segunda indicación de espacialidad sincrónica es igualmente radical y concreta aquel intento de visión astral mediante una disposición textual perfectamente simétrica: dos series de tres partes, las numeradas I, II, III y V, VI, VII, de tres libros cada una, flanqueando una Parte central, la IV, de siete Libros. En este esquema reflexivo la correspondencia de los Libros en parejas especulares es rigurosa a lo largo del eje que marca el Libro central del relato, el cuarto de la IV Parte.

Lupita la Romántica resulta ser, pues, la alternativa lente paradigmática o metafórica del relato, el emblema de la disposición sincrónica, anafórica, de sus unidades narrativas.

En otro lugar he llamado a esta ambivalencia la andadura simultánea de la prosa y el verso narrativos valle-inclanianos.⁶ El término que ahora me interesa destacar, sin embargo, es el de “simultaneidad”, pues en él hay que oír resonar el contagio etimológico, a través de “simul”, entre los conceptos de rivalidad o competición y de imitación o sustitución por semejanza, ambos implícitos en la coincidencia espacio-temporal de los simultáneos.⁷ Con esa resonancia, lo simultáneo resulta ser, entonces, una duplicidad o una dualidad de elementos que se imitan y que rivalizan entre sí —lo uno por lo otro; una duplicidad-dualidad que, si bien posibilita la unidad, no sólo difiere de ella sino que la difiere: lo único que no ocurre nunca realmente: es siempre doble al duplicarse en la imitación de sí mismo, y está siempre dividido al escindirse en la rivalidad consigo mismo.

Esta rivalidad mimética, o mimesis conflictiva, inherente en lo simultáneo, no coincide con la trabajada por René Girard y, a seguido de él, aplicándola a Cervantes y a Calderón, por Cesáreo Bandera.⁸ Tiene más afinidad con los conocidos no-conceptos de Jacques Derrida y con su aporística labor de desjerarquización de las condiciones que posibilitan la fijación del sentido, diseminándolo.⁹ Lo que creo que interesa en ella, en efecto, no es la *precedencia* o la *procedencia* de la imitación y la rivalidad, su jerarquización, sino esa interdependencia indecisa entre ambas de que está hecha la simultaneidad de cualquier unidad de sentido.

Este, como si dijéramos, jardín textual de senderos rigurosamente bifurcados parece carecer de salida y obligar a la inmovilidad o, cuando menos, al trazado interminable y contradictorio de su propio inacabamiento. Para ello, sin embargo, habría que mantenerse milimétricamente en el fiel mismo de la conjunción-disyunción que lo pauta, sin bascular ni a uno ni a otro lado. O eso, que es mantenerse en el texto, o bien abandonar el texto, dejarse caer a uno de sus lados, elegir un recorrido por entre sus alternativas proliferantes, anulándolas. La aporía, en efecto, no tiene por qué ser paralizante. Al contrario, puede ser dinámica en la medida en que permite escoger uno de los términos, esto es, actuar con conocimiento de ambas causas en juego, la elegida o privilegiada y la abandonada o reprimida.

⁶ Gonzalo Díaz-Migoyo, *Guía de “Tirano Banderas”* (Madrid: Fundamentos, 1985) 128 y ss.

⁷ Joan Corominas en su *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*, 2.^a ed. (Madrid: Gredos, 1967) define así la raíz de la palabra, en la página 536: *Simultáneo*, 1739. Deriv. culto, común a los varios idiomas de Occidente, del lat. *simultas, atis*, ‘competencia, rivalidad’, con influjo del sentido de *simul* ‘juntamente’.

⁸ René Girard en toda su obra a partir de *La Violence et le sacré* (Paris: Grasset, 1972); Cesáreo Bandera en *Mimesis conflictiva: Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón* (Madrid: Gredos, 1975).

⁹ Jacques Derrida en toda su obra, especialmente en la de los primeros años y, más particularmente en *La dissémination* (Paris: Seuil, 1972).

La decisión de la alternativa —recuérdese que “decidir” es cortar, hacer dos de lo uno; y que “alternativa” viene de “alter”, el otro entre dos— se logra mediante una jerarquización de los términos enfrentados: uno de ellos reprime al otro, lo subordina. No se trata, sin embargo, de una síntesis dialéctica sumisa a cierta orientación previa inherente en la tesis y la antítesis. La fuerza decisiva obedece a razones ajenas a la dualidad imitativo-opositiva del texto: razones exteriores al texto o extratextuales; razones, además, que hacen que el texto, efectivamente indeciso a causa de la simultaneidad de sus elementos, caiga fuera de sí mismo, se destextualice, en el momento en que se decide por uno de los términos de la alternativa.

En *Tirano Banderas*, desde el punto de vista con que estoy considerando la novela, esto ocurre en el momento en que su lectura se decide por el estatismo sincrónico o por el dinamismo diacrónico de lo representado. Pero, ¿da pie el texto para esta decisión? Sin duda parece propiciada por la existencia de un Prólogo y un Epílogo novelescos a falta de los cuales sería imposible el sentido, cualquier sentido de la novela; es decir, sin los que este sentido quedaría indeciso: el tirano tiranizaría inacabablemente y los rebeldes se rebelarían interminablemente, sin dar el triunfo a ninguno de ellos, sin definir el resultado —el sentido— de esas actuaciones. Sin Prólogo ni Epílogo, el resto del texto sólo indicaría una situación de tiranía en sus dos caras simultáneas de sumisión y de rivalidad: víctima y verdugo quedarían presos en una reflexión inmóvil, incapaces de decidir la potencialidad de resultados mutuamente exclusivos: triunfo y permanencia o derrota y desaparición del tirano.

Esta es, en general y a falta de enmarque textual, la naturaleza indecidible de la tiranía del texto, que también puede ser, como ha señalado Roberto González Echevarría,¹⁰ la naturaleza indecidible del texto de la tiranía. Puede, pero no tiene por qué serlo, y en el caso particular de *Tirano Banderas*, decididamente, no lo es.

Al dar la victoria a los rebeldes, el Prólogo y el Epílogo deciden esta indecisión. Pero conviene recordar que lo hacen en tanto que fuera-de-texto respecto de las 7 Partes del cuerpo de la novela, es decir, como exterioridad del mismo en su doble cara anterior y posterior. En tanto que desenlace unívoco del nudo textual, actúan, en efecto, como unos no-textos, como unos textos desprovistos de su característica potencialidad diseminante. Una cala más en la novela, en su mismo cogollo, ayudará a esclarecerlo.

El centro textual de *Tirano Banderas*, su punto topológicamente medio, ocurre entre los Libros 4 y 5 de la IV Parte, la titulada “Amuleto nigromante” (y digo “entre” porque, en efecto, se trata de un centro literalmente no escrito, y en ese sentido, de un centro extratextual): en él y durante él ocurre la muerte de un inocente, el hijo del indio Zacarías el Cruzado, devorado por los cerdos en la ciénaga.

Por un lado, se trata de la última consecuencia de aquella primera orden del tirano de arrestar a su compadre, el Coronelito de la Gándara. Es, pues, el desenlace mortífero de la apretada cadena autoritaria de Santos Banderas y el último acto efecto de su imperio. Por otro lado, sin embargo, a partir y a causa de esta muerte, el indio Zacarías dejará de huir del tirano para revolverse vengadoramente contra él y unirse a los rebeldes. Aun cuando no sea Zacarías quien inicia esta rebelión organizada, sino

¹⁰ Roberto González Echevarría, “The Dictatorship of Rhetoric: The Rhetoric of Dictatorship. Carpentier, García Márquez and Roa Bastos. *Latin American Research Review*, XLV, 3 (1980) 205-28.

que lo hace el ranchero Filomeno Cuevas, y aun cuando éste lo haya hecho a causa del arresto del apóstol revolucionario Roque Cepeda la noche anterior, la verdadera puesta por obra de la rebelión comienza a inmediata continuación de la muerte del niño, que es cuando Filomeno Cuevas convoca a los rancheros vecinos.

Es evidente que esta muerte, ocurrida en el invisible centro textual mismo o, mejor dicho, en su inexistente centro textual, es el incidente a partir del cual se invierte todo el desarrollo lineal de la trama: es su punto de inflexión, el espejo que permite la reflexión de sus dos mitades. Gracias a él las víctimas se convierten en vengadores o, al revés, el verdugo se convierte en víctima.

Si esta muerte tiene ese valor no es sólo, sin embargo, porque en ella toque fondo, se agudice absolutamente, el conflicto, la rivalidad entre víctimas y verdugo. También es, *simultáneamente*, porque en ella se exagera la semejanza, la imitación, entre los contrarios: la muerte del niño indio es el principio o augurio de la muerte del tirano indio, cuya vida empieza a ser anuncio de muerte a partir, justamente, de la muerte de aquél —que, a su vez, empieza a ser nueva vida para los oprimidos. Se trata de un clásico intercambio eucarístico gracias al sacrificio del chivo expiatorio, del inocente redentor de los pecados de la tiranía.

No se crea que esta fraseología es gratuita: el padre del niño se apellida San José, y los restos del hijo se convierten en un amuleto —“Amuleto nigromante” es el título de esta Parte de la novela— en el que el indio Zacarías tiene la misma fe que si hubiera sido objeto de las famosas palabras “In hoc signo vinces”.

Evidentemente, esta doble muerte sí está relacionada con las tesis de René Girard acerca del sacrificio y la religiosidad como fundamentos del orden social. Pero, este sacrificio fundacional no indicaría en sí mismo a qué orden social da lugar, si a la continuación de la tiranía o a su caída. Y cuando se desambigüiza no lo hace porque ya llevara dentro, dialécticamente, el germen de su univocidad; lo hace porque un acontecimiento prologal-epilodal, es decir, extratextual, permite interpretarlo en uno de sus indecisos sentidos: este acontecimiento, el ataque victorioso que resulta en la muerte del tirano, es tratado, en efecto, en el Prólogo y el Epílogo de la novela. Sólo desde este fuera-de-texto se destextualiza el invisible centro textual; ahí es donde se sacrifica uno de sus sentidos simultáneos para que prevalezca su contrario/su igual.

Aún queda el rabo por desollar. El Prólogo de *Tirano Banderas* se recordará, no es sino una parte del cuerpo del texto desgajada de su final y reubicada en su exterior. Su carácter y su fuerza extratextuales no le vienen, pues de su naturaleza sino de su simple *colocación*. Todo en la novela es texto novelesco, pero no todo en ella es texto decisivo de la inherente indecisión textual. Es el desmarque textual de una parte del texto, y su consiguiente enmarque del resto textual, el que le confiere poder decisivo sobre aquella misma de que forma parte, orientándolo. Sólo a partir de ese gesto textualmente arbitrario, sólo en ese y por ese marco de referencia, cobra sentido, *un* sentido exclusivo, en vez de perderse en la aporía de la simultaneidad del texto único.

Ni que decir tiene que esta interdependencia entre lo que vengo llamando texto y no-texto dentro de la novela, no es unidireccional ni implica una subordinación inmutable de sus partes, sino que es siempre reversible: la indecisión de la simultaneidad textual no es ajena, en efecto, a la simultaneidad indecisa entre lo que es un texto y lo que es no-texto, que yo, su lector, he decidido, denominándolos así. Igualmente podrían considerarse como textos indecidibles el Prólogo-Epílogo de *Tirano Banderas*,

y como fuera-de-texto decisorio las 7 Partes por ellos enmarcadas. Naturalmente, el efecto de sentido sería entonces distinto del aquí señalado.

Esta lógica del suplemento, del fuera que, viniendo de dentro, resuelve topológicamente el nudo interior —y que, por lo mismo, bien pudiera considerarse su más íntima interioridad— permite establecer cierta analogía entre la problemática semántico-temporal de *Tirano Banderas* y la del “continuum” de novelas anteriores y posteriores a ella —como quien dice, unos extensos prólogo y epílogo de ese “continuum”, pero, también, las dos tendencias contrapuestas en el cuerpo textual de esa entidad. Vuelvo para ello a los términos de la cita de T. S. Eliot, casi un epígrafe o prólogo también a estas reflexiones, con esta conclusión epilodal.

La indecisión modernista entre la imitación y el conflicto de pasado y presente corresponde al momento de transición de la actitud premoderna a la posmoderna: es la simultaneidad “textual” que las conjuga y las separa. El prólogo de ese “texto” modernista, es decir, la premodernidad, había decidido esa simultaneidad en favor de la imitación; su epílogo, la posmodernidad, la decide, en cambio, en favor del conflicto: en nuestra actualidad posmoderna, que no sólo “no encuentra extravagante que el pasado sea alterado por el presente”, sino que cree inevitable que aquél sea producto suyo, tal parece que lo novelesco pretende distinguirse de la actual voracidad mimética de nuestro ambiente cultural mediante su insistencia en una pérdida conflictividad; y, al revés, en aquella premodernidad que se sentía abrumada por el peso determinante de su propio pasado, lo novelesco pretendía reconciliarse con su actualidad mediante un presunto mimetismo todavía inexistente.

No estoy describiendo situaciones de hecho sino tendencias interpretativas. ¿Carecía acaso la novela premodernista de conflictividad? ¿Carece la posmoderna de mimetismo? Sin duda, no. Pero, no se olvide que ni en una ni en otra decisión dejan de actuar suplementariamente estas reprimidas tendencias opuestas. Existen en el texto mismo, en el que dejan sus huellas, aunque se tienda a desplazarlas a su exterior, considerándolas como fuera-de-texto enmarcador.

Cuando se impone el mimetismo a/en el texto de la representación novelesca, se hace a partir de un conflicto inherente que se prefiere ver como conflicto entre texto y actualidad extratextual: la novela premodernista, desde la temprana del Siglo de Oro hasta la madura del siglo pasado, se da a leer como un intento de subyugar ese conflicto mediante el mimetismo, esto es, mediante una afirmación de homogeneidad entre texto y actualidad; homogeneidad que no existe sino en la medida en que responde a la presupuesta heterogeneidad exterior. Y, al contrario, se exagera la conflictividad de la representación novelesca cuando se exterioriza su mimetismo textual como semejanza entre texto y actualidad: nuestra actual novela posmoderna, o lo posmoderno en nuestra novela actual, es efecto de una lectura que intenta subyugar este supuesto mimetismo ambiente mediante la conflictividad o afirmación de heterogeneidad entre texto y actualidad; heterogeneidad que, si se intenta recuperar, es sólo porque se ha empezado por crearla perdida.

Cuando todo parece espectáculo, imitación, indistinción entre la realidad y el texto, es cuando se añora su pérdida diferencial Y, al revés, es cuando la realidad parece resistirse al texto, cuando se pretende homogeneizarlos. Se trata, en ambos casos, de sendas pretensiones irónicas inevitables, pero no inocentes, cuyos interesados motivos ayuda a justipreciar la simultaneidad indecisa del texto modernista. De

ahí que el modernismo europeo, Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, como fiel de la balanza textual, indiquen no sólo que antesdeayer, cuando lo premoderno confundía la Novela con la Vida, no entendía ni una ni otra, sino también que hoy, cuando lo posmoderno se empeña en distinguirlas, sigue sin comprenderlas.

GONZALO DÍAZ-MIGOYO

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS