Poética de la carnavalización en Valle-Inclán

Iris M. Zavala

A Emma S. Speratti Piñero

Reservamos nuestras burlas
para aquello que nos es semejante.
(Los cuernos de Don Friolera)

No es por azar que intentamos interrogarnos sobre la poética de Valle-Inclán como totalidad en los últimos años. Su producción textual invitaba a hacerlo. En réplica damos toda una vuelta a la rueda del tiempo, a la rueda de la historia literaria, que compartimentaliza y fragmenta su producción en dos proyectos estéticos antagónicos: modernismo preciosista y esperpento[1]. De ser así, el discurso de Valle sería esquizofrénico, es decir, de desencuentro alienado, fragmentado, mutilado; desplazamientos de sombras privadas de realidad y de centro. Uno anularía al otro, pues no cabría la posibilidad de que el sujeto emisor diera la vuelta a un mismo signo, situándose así en contextos y entonaciones diversas. Creo que hemos intentado hasta la fecha buscar una respuesta a una pregunta totalmente equivocada. Sus textos apuntan a muy otra orientación, nada esquizofrénica, si pensamos en personajes, imágenes, situaciones que se repiten y se re-contextualizan, desde sus orígenes. Sin embargo, pensado como totalidad, lo que destaca en Valle es un objetivo anti-realista (llámese a este proyecto modernismo o esperpento), cada vez mejor asentado en un distanciamiento o desfamiliarización de las convenciones. En el centro de su mirada se sitúa la convicción de que las evidencias son engañosas; revela que las palabras tienen hasta consecuencias físicas y que todas tienen su revés en la mueca licenciosa. Desde otro centro, cobran peso distinto.

En cuanto texto único —es decir, continuidad textual—, propongo que la poética valleinclanesca está ligada a tres grandes categorías y métodos:

1. las series carnavalizadas;
2. heteroglosia o incorporación de lenguajes y lenguas;
3. liberación del poder o la autoridad de las palabras, subversión imprescindible para la libertad del lenguaje, que niega el monologismo y se opone al mito de un lenguaje único.

Titeres en un pueblo, F. de Goya. Museo del Prado. Los titeres constituyen una singular manifestación de teatro carnavalesco, de la que sacarán partido dramaturgos como Valle-Inclán y García Lorca.

Quien ha llegado tan lejos como Valle, en una voluntad artística anticanónica desde sus orígenes, no puede retroceder. El cambio es de sentido de las palabras prohibidas; las palabras contribuyen siempre a la creación de una atmósfera de libertad: primero, desacralizándolas en una atmósfera de elegancias nobiliarias y «decadencias»; segundo, dentro de un ambiente de farsa y Carnaval trascendente. No se trata de un corte con la así llamada etapa modernista, sino de una intensificación progresiva que se alimenta de múltiples tradiciones: *commedia dell'arte*, género chico, lo grotesco romántico, la cultura de la risa y de la plástica, Goya, Solana, Posada. Si inicialmente los juramentos y las imprecaciones y desacralizaciones no tenían relación directa con la risa paródica, se van implantando en la esfera del lenguaje familiar y popular, sumergidas en el ambiente de farsa y lo carnavalesco total. Valle ubica el lenguaje entre dos limitaciones (o libertades): el de las extravagancias exquisitas y el de la cultura de la risa, donde las series carnavalizadas se manifiestan en

Retrato imaginario de Goya, Antonio Saura, 1963. Museó Boymans-van Beuningen, Rotterdam. El esperpentismo, o sea la visión carnavalesca del mundo, lo ha inventado Goya, dejó escrito Valle-Inclán en *Luces de Bohemia*.

forma especialmente intensa contra el discurso de la autoridad; es un lenguaje propiamente carnavalesco.

Comencemos por recordar las series carnavalizadas propuestas por Batjín: el cuerpo, la ropa, la comida, la bebida, la sexualidad, la escatología, la muerte. Para empezar, todas las series se concentran en las de la sexualidad y la muerte, ligadas de manera irrevocable en las *Sonatas* y cuentos anteriores. A través de estas dos series, transgrede las normas y nos distancia del lenguaje religioso (equivalente, por ejemplo, a D'Annunzio o al Joyce del *Ulises*, si bien hay otros en la metaficción de la llamada posmodernidad). El lenguaje revela una completa impiedad, la irreverencia, el descaro. Lo notable de este proceso es que se opera una inversión en relación con los símbolos en la polaridad Eros y muerte. El discurso se mantiene con el impulso destructor de sacar al exterior una relación muy equívoca, puesto que es a la vez el emblema de su presencia (mundo

religioso) y el medio de su desaparición. Sirvan como norma los siguientes ejemplos: Bradomín recuerda a María Rosario con manos blancas y frías, diáfanas, como la hostia. Y se precipita:

Al verla desmayada la cogí en brazos y la llevé a su lecho, que era como altar de lino albo y de rizado encaje. (*Sonata de primavera*, p. 25)

En el mismo texto comenta el Marqués:

Yo me detuve porque esperaba verla huir, y no encontraba las delicadas palabras que convenían a su gracia eucarística de lirio blanco (p. 29).

Hasta aquí Valle.

El amor impío es el comienzo de la regla de otra ley. Toda la estrategia de su subversión tiende a apuntar frontalmente al poder y a oponerse a él, desde la posición de la evidencia absoluta. Pero Valle revela su propio secreto; basten recordar sus palabras en torno a las *Sonatas*: además de personaje nacional y eterno, Don Juan se caracteriza también por la «impiedad y el desacato a las leyes y a los hombres». Y continúa: he de desarrollar tres temas a través del mismo personaje; la falta de respeto a los muertos y a la religión, la satisfacción de sus pasiones saltando sobre el derecho de los demás, y la conquista de las mujeres. En el fondo, formula la hipótesis de una burla, de una irrealidad fundamental del mundo, de un violento desafío que se filtra y juega de una forma a otra en la anamorfosis y en la metamorfosis: las palabras así filtradas son irónicas.

Un punto de aclaración: hoy sabemos que los enunciados no tienen significado fuera de una situación comunicativa específica. Así pues, un mismo léxico, incluso una misma palabra, pueden significar cosas diferentes, incluso opuestas[2]. Tal el caso del léxico religioso en Valle; visto desde este ángulo, la correlación entre léxico religioso y desacralización estalla en conexiones. *Hostia, altar, eucaristía, lirio blanco, encaje* están en encadenamiento recíproco con vértigos de seducciones, de libaciones; apuntan al oscuro objeto del deseo. Eros, el unificador, instala una profunda mutación en la cultura e invita a los miembros de la colectividad (sus lectores) a descifrar el acontecimiento y reconocer lo desconocido. No sólo afecta así el mismo discurso religioso, sino el conjunto de actividades de la cultura, en reversiones e inversiones. La ceremonia ritual se desmiente, y el orden de la liturgia libera la seducción; recordémoslo en su funcionamiento puro en el ruego de Bradomín:

¡Azótame, Concha! ... ¡Azótame como a un divino Nazareno! ... ¡Azótame hasta morir! ... (*Sonata de otoño*, p. 121).

Intenciones semejantes han de encontrarse en *Epitalamio* (1892), *Jardín umbrío* (1903), *Flor de santidad* (1904), *Aromas de leyenda* (1907), *El yermo de las almas* (1908). Las series todas convergen en un mundo de refinamientos eróticos y de culto a la muerte —Eros y Thanatos— cuando no en el mundo gallego de anacoretas, endemoniadas, mendigos. Sin más, recuérdense las «abluciones al amor» de Bradomín y la Niña Chole con el trasfondo de altar, campanas, cantos monjiles. O bien, en *Sonata de Primavera*, cuando Bradomín establece una analogía entre San Agustín y Casanova, y lo edificante de las *Memorias* del último, catecismo para aprender las seducciones del cuerpo. En otros textos abundan las sonrisas sensuales de Dalilas, Giocondas, «mujeres fatales» o estilizaciones renacentistas. La intertextualidad con modelos italianos, con el modernismo, entre tantos otros, sirven de apoyo para la voluptuosidad y la profanación.

La estilización y su parodia se concentran y se diseminan de texto en texto en este gran *texto único*, que es su producción literaria. Así, por ejemplo, la descripción del cura de San Rosendo de Gundar en *El rey de la máscara* (1892) se alimenta de la serie anatómica: «magro y astuto de perfil monástico y ojos enfoscados y parduzcos como de alimaña montés», o bien los mendigos y endemoniadas del peregrinaje a Santa Baya Cristamilde en *Flor de santidad* tienen «cabezas deformes y manos de palmípedos», mientras las endemoniadas sueltan blasfemias y espumas por la boca, con sus corpiños rasgados; otros peregrinos tienen manos velludas, y bocas sin dientes. Todo este universo emplea la totalidad de las series carnavalizadas, pero la diferencia con otros posteriores radica en la intención: no se *parodian* los gestos ni los mundos. Recordemos, dentro de estas series, al personaje Electus, o ciego de Gondomar, viejo grosero, con boca semejante a sandía abierta; el parentesco con la carnavalización salta a la vista, lo que falta es la *risa* desmitificadora. Compárese este mismo mundo con *Divinas palabras* (1920); de Galicia toma lo heroico (mundo romántico de linajes, de santos, de almas en pena, duendes y ladrones), y lo antiheroico, que pierde categoría estética.

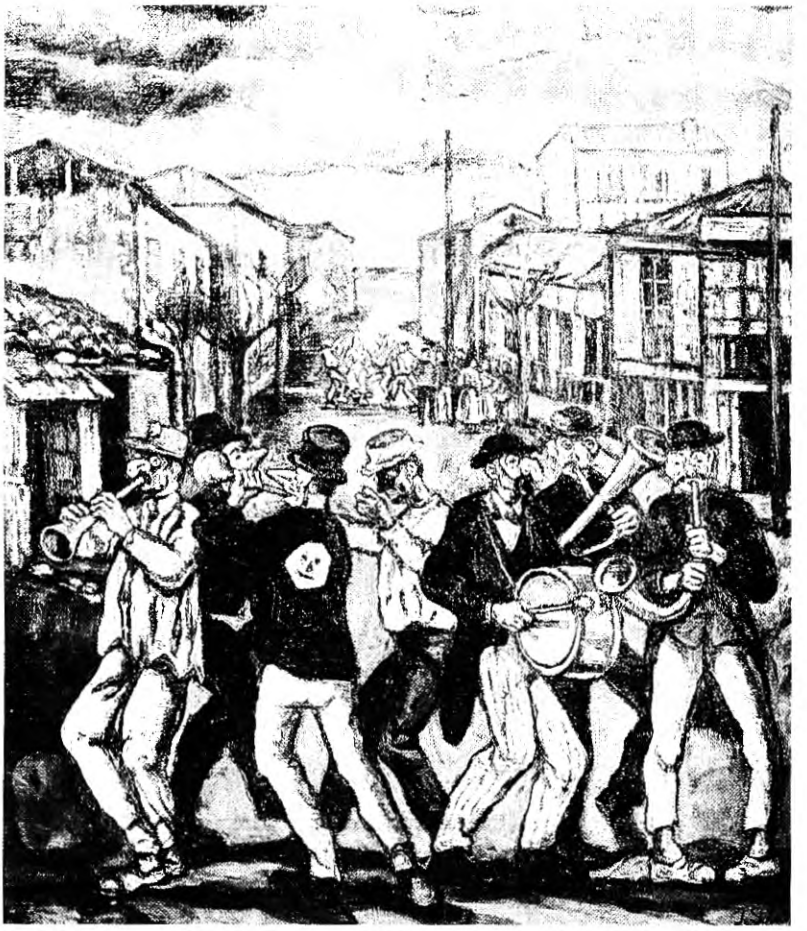
La trilogía de *La guerra carlista* (1908-1909) es —desde esta perspectiva— singular. Conviven el viejo linajudo Juan Manuel de Montenegro, su sobrino Bradomín, «viejo dandy«, ciegos, voluntarios carlistas, contrabandistas, cabecillas, monjas, sacristanes. El narrador mira «como en el fondo de un espejo desvanecido», con ojos vueltos hacia el pasado (p. 111), como si la materia y el argumento pertenecieran al novelón y al folletín romántico. En contraste, léase *Romance de lobos* (1908), otra vertiente del mismo tema y con idén-

ticos personajes; predominan aquí las blasfemias, los erotismos descontrolados, las bajas pasiones. Montenegro llega a semejar al final un Cristo, rodeado de su cohorte de mendigos y traicionado por los caínes. Con Montenegro y su prole se derrumba el viejo tronco.

Un detalle interesante: además del espejo recíproco que estiliza y/o deforma la misma imagen, también se resemantiza el lenguaje. Valle juega a la alternancia de vocablos. Si ya antes hemos hecho hincapié en el lenguaje sacro desacralizado, el giro se va volviendo más transgresor y cargado de la mueca licenciosa. Me centraré ahora en el vocablo *cabrón*, por representar obviamente la anti-norma. En las *Comedias bárbaras* se emplea como alusión al demonio, o al macho de la cabra (significados neutros del diccionario), en *Romance de lobos* pasa a significar el insulto, la blasfemia, que luego desmonta por la burla y la parodia en *Los cuernos*. Se recordará el pasaje: Don Friolera es un carcamal viejo, aburrido de su mujer. Pero se ve obligado a vengar su honor porque: «en el Cuerpo de Carabineros no hay maridos cabrones».

Lo que presenciamos de texto en texto es el anverso y reverso de un mismo mundo; una suerte de «*renversement*» (inversión), por emplear el término de Foucault. El principio subyacente de esta inversión es el intercambio de significados. En el texto narrativo (al igual que en los experimentos anteriores), *eros* viene cargado de valoraciones artísticas y estéticas; en el texto dramático pasa a significar la fuerza primaria, el desenfreno que conduce al latrocinio y a la muerte, como doce años después en las equívocas *Divinas palabras*. Y no es caso único.

El giro que toman estas series —sexualidad y muerte— a partir de 1912 o 1914, más o menos, aunque aparecen también antes, es un cambio de signo; la ironía objetiva se instala y del espejo cóncavo que alarga y estiliza las figuras, a la manera de El Greco, recurre entonces al convexo. Provoca así una alteración del mismo objeto hasta sus consecuencias extremas, se distorsiona en una retorsión activa al ser cuestionado, solicitado. En vuelta de tuerca la sexualidad y la muerte se parodian, se invierten, se reversibilizan. Matones, prostitutas, embaucadores, cuatreros, seres que reptan en desviaciones sexuales de coitos en burdeles y actos *contra natura*: incestos, violaciones ahora en el fango. La muerte y la sexualidad se hacen hipostáticas en un movimiento de deflección y reflexión especular. Cambian los espacios; de los elegantes pazos, palacios o lujuriosos ambientes, vamos descendiendo a los sórdidos. El resorte es desfamiliarizar *(ostranenie)*, bien sea por medio de exquisiteces irreverentes o mediante el lenguaje chabacano y grosero. Vemos pues una espe-



La murga gaditana, J. Gutiérrez Solana, 1935. Madrid, colección particular.

cie de inversión del Carnaval erótico versallesco al espejo deformante del Carnaval trascendente.

Como detalle secundario, interesa recordar que el principio de *ostranenie* se elaboró en 1914, como eslabón con el Futurismo ruso[3]. La idea de Sklovski era señalar que el arte es un objeto funcional, con el propósito de transformar la percepción del receptor y guiarla de lo práctico a lo artístico, extrayéndolo así de las asociaciones cotidianas. La deformación no radica en el lenguaje, sino en los hechos en sí y en el proceso de representación verbal. Algo de esto se percibe en Valle.

Elegantes y mendigos, Evaristo Valle. Fundación Museo Evaristo Valle.

El espejo que Valle ofrece no es un simulacro, sino una proyección verídica del mundo arriba y abajo, en un espectáculo de farsa y Carnaval, como los espejos de Solana que reflejan el pasado proyectándose en el presente. La carnavalización aparece como fiesta de Satán (Saturnalia clásica) o como farsa y sátira. Sólo el continuo ejercicio del desconcierto, en una suerte de mutua negación de discursos, de alteraciones y violaciones de lenguajes en orientaciones cada vez más procaces, en una distancia de la tiranía de la realidad impuesta y un antagonismo que permite el juego. Las nociones precisas se desafían; amor y muerte pueden intercambiar sus acepciones más sublimes y más vulgares: *La pipa de Kif* (1919) se entiende a la luz de esta forma dual donde reconstruye y destruye las formas rituales de amor y muerte; se las libera.

Las series se entretejen —el cuerpo, la bebida, la comida, la ropa, el sexo, la muerte—, en contradanza, cargadas de desafío. La deflección y reflexión especular tienen su regla fundamental: «La posición geométrica del narrador», revelación de *La media noche* (1915, en 1917). El mundo se convierte en gesto; las referencias sirven pa-

ra precisar, teatralmente —por así decirlo—, el gesto que se parodia, en inversión de valores, en el interior del lenguaje. Valle desconstruye ritos, mitos, símbolos; todo se carga de un potencial de extrañeza. Trampa por trampa, imagen por imagen se violentan en este desafío; los heroicos guerrilleros se transforman en chulos callejeros; los elegantes nobles en señoritos afeminados o jaquetones; las grandes gestas en rencillas, las grandes pasiones en coitos vulgares; los grandes himnos patrióticos en solfa de opereta. Algo de la desmitificación de las tradiciones se percibe en la serie de *La guerra carlista*, donde Valle ironiza sobre la necesidad de Montenegro de mantenerlas a través de Cara de Plata, que se complace en tratar a punta de látigo a los administradores de las tierras.

Podríamos multiplicar los ejemplos, pero algunas conclusiones, siquiera provisorias, son pertinentes. Dije al principio que las series carnavalizadas revelan la resistencia de Valle a ajustarse a los cánones y reglas del arte vigente, y un rechazo a los moldes oficiales impuestos por las instituciones en el poder. Son el fermento de un nuevo arte que se opone a los órdenes jerárquicos y aristocráticos, regidos por la norma. Las series encuentran su intensidad máxima dentro de este universo lingüístico y espacial, que se alimenta de la corriente popular, de los antiguos dialectos, refranes, proverbios, lecturas de modelos clásicos italianos, del ocultismo, de tradiciones gallegas o celtas, entre tantas «voces» de apoyo que Valle reivindica y transcodifica. La contradanza de las series carnavalizadas le permite la ruptura, el juego dual, la estrategia para liberar su amplia y profunda polémica con lo oficial, con las formas convencionales —como la urbanidad o los moldes cortesanos—, con el dogmatismo, la autoridad y las formalidades monológicas y monoestilísticas. Todo este desacato se armoniza con su poética, decididamente hostil a toda formalidad limitada, e incluso a toda perfección definitiva. Aspectos éstos que lo acercan a algunos importantes sistemas de la metaficción reciente, de la contemporaneidad más moderna[4].

Este anverso y reverso, de gesto y mueca, de cuerpos estilizados y fragmentados, de personajes que aparecen, desaparecen y reaparecen se apoya en la re-escritura constante, en la noción de un discurso en movimiento, de una producción que se re-produce siempre, en una especie de universo circular, en grados de duplicaciones, donde los códigos se transcodifican vertiginosamente. El texto se dispone como una doble semiosis de escritura y lectura, en una red de envíos y re-envíos, de un sujeto semiótico social que cambia de óptica, de posición, de focalizaciones, enmarcando, desenmarcando y re-enmarcando un mismo mundo. Volveremos sobre esta circularidad ligada al problema del tiempo.

Si los ejemplos que he mencionado parten del sistema carnavalizado, el conjunto de códigos determinó un sistema de imágenes y su concepción artística anti-canónica, anti-ortodoxa, anti-institucional. Las desacralizaciones librescas y las deformaciones de algunos personajes están casi siempre relacionadas con la Iglesia o con los ritos (endemoniadas, penitentes, curas). Un paso más, y el blanco es la corte, el gobierno, la política. La inversión se dirige siempre contra la inmutabilidad ficticia del mundo: contra el lenguaje dogmático y monológico y monoestilístico. Es decir, propongo que la mezcla de estilos, la no demarcación de los géneros históricos literarios —poesía, prosa, teatro— conduce a la no subordinación, uno de los importantes rasgos de su «modernidad». Valle retoma una misma historia, un mismo argumento, desde múltiples ángulos y diversos nexos intertextuales, de figuras siempre cambiantes que interrogan la legitimidad. Las escenas, los tipos humanos, los temas, se intercambian, se recodifican, se re-semantizan, en amplios espirales.

Ante el espectáculo de la historia oficial, nos subraya el desorden, el moralismo dogmático de la política y especialmente de aquella ordenada por una naturaleza providencial y trascendente que busca como ejemplos o esquemas los símbolos del pasado. Valle desmonta el totalitarismo y toma el único camino que queda libre: estamos en el elemento de la libertad en nuevas inflexiones. Esta libertad representa la desviación de la norma, de su lenguaje y sus familias de frases y símbolos y sus presentaciones y representaciones legítimas. Con pensamiento crítico, Valle busca pasajes, hilos conductores entre las esferas de lo personal y lo colectivo desde la revolución desmultiplicada de 1868. Quizá sus diversas y heterogéneas producciones textuales se pregunten (y nos pregunten) qué hacer con los fragmentos de esa revolución. Busca la cadena de acontecimientos desastrosos desde las Cortes de Cádiz —e incluso desde tiempos más remotos— de destrucción y construcción y nueva destrucción, bajo la regencia de reyes y militares cambiantes, en su mayoría poco afortunados. Lo que se pregunta —y nos pregunta— es qué les hizo entonces, qué hizo esperar a todos que precisamente esa revolución septembrina rompería la cadena de desgracias; que precisamente Prim traería una suerte de edad de oro. Se pregunta —creo— por qué se hacen prepotentes precisamente los deseos que se fundan en errores. Y aquí —justamente en esta pregunta— radican su «modernidad» y contemporaneidad.

Se comprende ahora —confío— desde qué perspectiva se ha propuesto Valle como método general los desplazamientos de lenguaje, en calidad de destinatario y de emisor. La palabra (el lenguaje) desmiente la posición del discurso; semejante violencia constituye

el punto de partida. Valle violenta la idea del referente, la referencia común a una instancia reconocida por los dos interlocutores. Lo engañoso y lo cierto van juntos, no como contrarios en un sistema, sino como cuerpo (objeto) que posee un anverso y un reverso que asoman a la superficie. La figura y su gesto, el cargo y su representación se desplazan, como red de discontinuidades. La suya es una confusión sembrada en el orden de la significación de disfraces y máscaras: un dios Pan viejo, una reina achorizada, un príncipe vestido de bufón, un violador que se hace pasar por la reencarnación de Cristo, una honra en la cual ya nadie cree, un latín eclesiástico que se vuelve contra sí. La serpiente se muerde la cola. Valle cruza, bajo el signo lingüístico, dos direcciones de sentido: el objeto y su parodia.

La desviación va en aumento con los años. Imagen, forma, signo se sublevan, fragmentan, comprimen y desfiguran. Cunden las inversiones del afuera y del adentro, de lo anterior y lo posterior, de la verdad y la mentira, en alteración especular en el seno mismo del discurso. Podemos establecer fácilmente la presencia de *dos* lenguajes, de *dos* escenas, de *dos* imágenes, funcionando como espejos recíprocos, en simultaneidad de enunciados.

Un encadenamiento seductor invita a intercambiar los signos y sus lenguajes; Valle fuerza el lenguaje para hacer jugar lo irreal con su propia realidad, la apariencia con la imagen en regla irónica para que el lector o auditor no le conceda un sentido único a lo que no lo tiene. Para salvar la ilusión de este sentido, redistribuye los signos en intensidades, por regiones geográficas, clases sociales, sexos, épocas históricas. No estamos con la producción textual que aliena, sino con la que comunica; la que revela con transparencia inexorable la obscenidad institucional.

En gradaciones, idénticas profanaciones van tomando formas de parodia, de derrocamiento bufonesco, con las groserías blasfematorias. Me limito a unas pocas.

Cualquier lector podrá reconocer las palabras de Cristo en el siguiente diálogo entre Pachequín y Doña Loreta en *Los cuernos*:

> *Doña Loreta:* ¡Tú me perderás!
> *Pachequín:* ¡Si me amas, sígueme!

Entre la profanación de Bradomín, a que aludimos al principio, y ésta, intervienen la burla y la risa. O bien, contrástense las nuevas inflexiones que adquieren los incestos de las *Sonatas*, con el insinuado entre Pedro Gailo y Simoniña en *Divinas palabras*.

El sustrato que lo nutre es el mismo; la corriente popular, pro-

Cartel ganador del concurso del Circulo de Bellas Artes, Federico Ribas, 1918.

verbios, refranes de la gente común. Reúne lo heterogéneo en delirios de fuerza anti-dogmática y anti-autoritaria. Valle entrona entonces la risa popular, ese mundo infinito de formas y manifestaciones magistralmente estudiado por Bajtín. Abundan las deformidades, las imprecaciones, los juramentos, las degradaciones de lo noble, de la tradición, de los conceptos del honor y de la honra. Quisiera reforzar mi propuesta de un *texto único* alimentado de la carnavalización no sólo a partir de las siete series canónicas, sino por su objetivo: la poética de Valle se rige por un principio *regenerador* (central para Bajtín) y *renovador*, que excluye el temor y la tragedia, y aspira a erradicar el miedo. Miedo contra lo estático, lo inerme, lo inmutable; Valle aspira a vencer poniendo en juego funcional la desmitificación,

la desacralización y la burla/parodia/risa. Pasa su producción textual por el espejo de la posición geométrica del narrador, como la famosa rima del candil de Bécquer: de lejos una estrella, más cerca una luz, y al frente un vulgar y miserable candil.

El grado de estilización y/o de parodia se concibe a través de la desfamiliarización u *ostranenie*, en práctica semejante al extrañamiento o *Verfremdunseffekt* de Brecht (más cercano aún). El objetivo es desmitificar, bien sea por la desacralización estilizada de las *Sonatas* (y los códigos anteriores), o la paródica de la mofa y la burla, a partir sobre todo de 1919. En todo caso, la poética de Valle es una zona de encuentro de las siguientes paradigmas que se enriquecen mutuamente: carnavalización, disolución de las narrativas legitimadoras, heterodoxia (teológica y política), eclecticismo, obra abierta, participación del lector, *collage*, pastiche, empleo de la cultura popular (canciones, aleluyas, romances de cordel, latín macarrónico, folletín), bilingüismo (castellano, gallego), poliglosia, no demarcación entre las fronteras de los géneros literarios, virtuosismo intertextual, conocimiento enciclopédico, relaciones intersemióticas (pintura, música, signos de otros códigos, i e. la señal de la cruz)[5]. Todo ello se considera hoy día como signo de la posmodernidad, a partir de los años de 1960 y, sobre todo, a raíz de la ruptura europea de 1968.

Todos los paradigmas se dispersan y se encuentran, se atraen y se repelen, dentro de un registro de explosiones de heteroglosia, «voces» de enunciados que se contradicen, se apoyan y polemizan. Todas las partes forman esferas concéntricas, que juegan siempre a su contrario, a la alternancia. Puesto que la sociedad —sea la española o cualquier otra— no es estática, Valle invita a subvertir las instituciones que esclavizan, a revertir las imágenes, para que veamos su opuesto, la contra-realidad que libera.

Cité poco antes, a propósito de la deflección y reflexión especular, la «Breve noticia» que sirve de prólogo a *La media noche*, texto justamente elogiado. Conviene recordar la importantísima regla fundamental sobre la posición geométrica del narrador. Quisiera complementar ahora mi referencia anterior, subrayando que la posición geométrica se percibe como *limitación*; la posición geométrica del narrador «está limitada por». Pero Valle se preocupa por advertirnos que aquel que pudiese estar a la vez en diversos lugares, como los teósofos dicen de algunos fakires, y las gentes novelescas de Cagliostro, tendría de la guerra una visión, una emoción y una concepción en todo distinta de la que puede tener el mísero testigo, sujeto a las leyes geométricas de la materia corporal y mental. Intuición taumatúrgica, la llama; intuición que es

> comprensión que parece fuera del espacio y del tiempo, no es, sin embargo, ajena a la literatura y aun puede asegurarse que es la engendradora de los viejos poemas primitivos, vasos religiosos donde dispersas voces y dispersos relatos se han juntado, al cabo de los siglos, en un relato máximo, cifra de todos, en una visión suprema, casi infinita, de infinitos ojos que cierran el círculo.
>
> (*Obras escogidas* II, p. 781)

Si me he detenido en reproducir este pasaje se debe a que apunta de manera insoslayable a una concepción de *texto único*, que los incluye a todos, que cierra el *círculo*, visión no personal, sino colectiva. El texto es la zona de encuentro de voces dispersas, vistas desde todos los puntos, *focalizadas* socialmente; es decir, de manera colectiva, en *simultaneidad*. No, naturalmente que no emplea este concepto, pero me parece que éste se inserta como *incipit* del texto. Para Valle, el círculo se cierra en el acopio de «voces» y que en palabras de Bajtín equivalen a la arquitectura dialógica, que celebra la alteridad; proceso comunicativo complejo y variado. Esta categoría —dialogía— está envuelta en el principio de simultaneidad; es decir, no *igual* a, sino *simultaneamente con*, en contigüidad, no fusión[6]. En cuanto principio, es el trasfondo de las categorías bajtinianas de *polifonía, diversidad social* y *heteroglosia*. La intuición taumatúrgica de Valle —creo— se puede leer en este trasfondo epistemológico de palabra, significado, lenguas, lenguajes. Para Bajtín «síntesis trascendente»[7], para Valle «cerrar el círculo». Algo de esto intuyó Speratti-Piñero[8], que alude al proceso de «simultaneidad» en *Tirano Banderas*, pero en muy otra dirección.

Si mi propuesta se acepta, la carnavalización —en sus diversas manifestaciones— significa en Valle la adquisición de diversos «lenguajes», en un centro que es la suma de sus prácticas discursivas; una concepción donde la conciencia de sí (*self awareness* para Bajtín), es la búsqueda de los complejos verbales apropiados para verse como otro, desfamiliarizarse, en función de lo social. ¿Podría ser este otro (que es el mismo) la era argentina funambulesca anunciada en *La pipa de Kif*? Propongo que ambos lenguajes *coexisten*, no se *anulan*. Así pues, la serie carnavalizada le sirve siempre de apoyo para atacar los dogmas fundamentales y los sacramentos, la ortodoxia aristotélico-católica y retórica, y transgredir y profanar los límites impuestos por la ideología oficial, el lenguaje normativo de los géneros aristotélicos y el de la religión preceptiva. Valle explora la *stasis* impuesta por la *autoridad*, y le suelta el cuerpo (expresión cercana a «soltarse el pelo»), en gestos, farsas, guiñoles, muñecos: en uno u otro caso, su licencia es siempre una meditación dialógica sobre la libertad.

Si, como afirma Bajtín, cada época tiene sus propias normas de propiedad y lenguaje oficial aceptado, y su propio vocabulario y las expresiones que permiten hablar libremente, de llamar las cosas por su nombre, sin cortapisas mentales ni eufemismos, todos tenemos amplias esferas de enunciaciones aún no hechas públicas e inexistentes desde el punto de vista del lenguaje literario escrito[9]. Valle Inclán convierte su texto único en la zona de encuentro de este universo de enunciados.

Y el *círculo se cierra* con el lenguaje que no se debe decir, por la gente que lo dice. La esfera del radio entre lo permitido y lo no permitido (lo decente y lo indecente) se acerca en dos amplios subtextos: el Carnaval, la cultura de la risa (institución social) y el realismo grotesco, expresión o tradición literaria[10]. El mundo funambulesco de inversiones —con su intertextualidad profunda con Banville y Darío—, el mundo patas arriba o mundo al revés, tan caro a la imaginería popular y de antigua estirpe, es también frecuente en aleluyas del siglo XIX. Todo es Carnaval, porque todo es *ruedo, opereta, capea*, y la reina achorizada, los generales de baraja, los gobernantes desgobernados. En sus palabras: «Busco, más que el fabular novelesco, la sátira encubierta bajo ficciones casi de teatro» (*ABC*, 7-XII-1928).

Dije *círculo*, simultaneidad, es decir, el lenguaje que se parodia y la parodia del lenguaje, y no es ocioso juego de palabras. El lenguaje oficial —literario, político, religioso, de clases sociales, de sexos, de regiones, entre tantos otros— se ubica así entre dos realidades sociales: el discurso oficial que se parodia recuperado por el lenguaje de los personajes de farsa, cuya *entonación* comunica al oyente/lector, la farsa.

Esta forma de libertad es posible sólo por la «voz» o «voces» que se perciben por medio de la entonación —mecanismo social por excelencia— que transfigura la norma en anti-norma, la retórica en anti-retórica, el discurso serio y trágico en risa. Esta inversión es *simultánea*, coexiste en tiempo y espacio, como lo uno y lo otro, como el cuerpo y su sombra, en absoluta distancia o extrañamiento («estrangement effect» de Brecht), pero no en disociación. Valga de un riquísimo repertorio, la mención de algunos poemas de *La pipa* (Clave I, Clave XII), así como las tempranas farsas. Léase a esta luz la *Farsa de la enamorada del Rey* (1920) o *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920) o *Los cuernos de Don Friolera* (1925). De esta última extraigo un sabroso diálogo interior del pobre teniente obligado a vengar su honra:

¡Friolera! ¡Friolera! El mundo es engaño y apariencia [...] ¡Friolera! Este tinglado lo gobierna el Infierno. Dios no podría consentir estos dolores (II, p. 101).

En otros momentos, la *entonación* se enmarca mediante el contexto social. En la farsa *La cabeza del dragón* (1909 en 1920), la acotación marca las «voces» de la parodia y lo parodiado en alteración especular. Y escribe:

> El pavón, siempre con la cola abierta en abanico de fabulosos iris, está sobre la escalinata de mármol que decora las rosas. Y los cisnes duales en la proa bogando, musicales en su lirada curva (p. 128).

La simultaneidad a que hemos aludido no sólo se revela mediante el lenguaje, también es polo de interés en los espacios, las acotaciones, las apostillas; los personajes coexisten en dos realidades[11]. En el castillo de fantasía conviven el príncipe disfrazado de bufón, y el duende «que canta un ritmo sin edad, como las fuentes, los pájaros, como el sapo y la rana». En el universo textual de Valle todo es un vasto *como*, a diferencia del *más que*, o la búsqueda de la hipérbole absoluta de Góngora, por ejemplo. Los elementos heterogéneos —como en la realidad cotidiana— conviven; coexisten en un mismo espacio y tiempo el duende, el sapo, las cigüeñas que escuchan con una pata en el aire y su actitud «anuncia a los admiradores de Ricardo Wagner». En el mundo —real o ficticio— se albergan príncipes y bufones, princesas y maritornes, como se albergan ricos y pobres, gobernantes y gobernados, espadones y obreros, bohemios y académicos, todo en *totalidad simultánea*.

Como estrategia textual para mostrar esta simultaneidad de «voces», Valle emplea una amplia red intersemiótica, que incorpora desde los elementos tradicionales hasta la transición secuencial del cine, de focalización fragmentaria. En «Preludio» a *La marquesa Rosalinda* (1912) hace coexistir lo heterogéneo:

> Olor de rosa y de manzana
> tendrán mis versos a la vez,
> como una farsa cortesana
> de Versalles o Aranjuez (I, p. 14)

En el mundo valleinclanesco todo *recuerda a*, es *como*, se presenta *a la vez*. Los mundos, las «voces» están en dialogía, no en oposición binaria esto / lo otro, sino en situación de ambos / y; es decir, Valle sobrepasa los oximorones ofreciendo lo uno y lo otro, o lo uno y lo diverso simultáneamente. En definitiva, lo trágico es a la vez grotesco, la realidad es engaño, todo en coexistencia. Los estilos, como las «voces» se yuxtaponen en intensidades: *Tirano Banderas*, los esperpentos, *El ruedo ibérico*, como antes las farsas, se alimentarán

de estas «voces» oficiales y no oficiales, del orden y de la revolución, del centro y de la periferia; siempre en contigüedad, destruyendo así el mito de un lenguaje único. Esta desmitificación o «desconstrucción», está asentada en dos supuestos: primero, no da por sentado que haya un solo lenguaje único posible; segundo, destruye el mito del monologismo ideológico, que se basa en la noción de que el lenguaje es homogéneo, único, libre del juego de diferencias entre los varios discursos y dialectos que constituyen la lengua nacional[12]. En su totalidad, este mundo es un rechazo de lo homogéneo. Lo que nos revela Valle es cuántas realidades había en España además de la oficial, que se consideraba única, y quién determinaba la frontera entre lo visible y lo invisible.

Volvamos sobre el concepto de *simultaneidad* bajtiniano y su relación con el principio de circularidad valleinclanesco, aunque sólo sea para sugerir —muy provisoriamente— algunas analogías. Aludimos antes a *La media noche* y, de manera oblicua, a su *La lámpara maravillosa* (1916), donde elabora su teoría del círculo: los círculos concéntricos, las simetrías especulares en estrecha relación con el tiempo, el espacio y la visión estética[13]. Todo este sentido de simultaneidad se transforma en la base de *Tirano Banderas* (1926), estructurada sobre la simultaneidad temporal del relato, en doble dimensión siempre de dinamismo y *stasis*[14]. Pero la estructura simétrica no es novedad en 1926; la había ensayado en *Sonata de estío*, según afirma en 1913 intentó allí resolver en lo posible el espacio y el tiempo, hacer que lo acaecido en diversos puntos geográficos pase en un solo día[15]. Continúa el experimento en *La media noche*, si bien fallido —como él mismo reconoce— y alcanza su más acabado logro en *Tirano*.

Esta búsqueda está a su vez estrechamente vinculada a experimentos con la forma y con el lenguaje. En 1907 afirma que busca armonizar lo «lírico y lo grotesco», y resolver cómo engarzar las palabras «aun alternando, a veces, el significado de los términos». Años después aclara el principio rector de su poética: «habría que hacer algo en un modo popular, y con un sentido eterno de la actualidad»[16]. Este sentido eterno y presente simultáneos adquiere —como es sabido— su más clara exposición en *La lámpara* en un lenguaje metafórico que se nutre de la teosofía y las filosofías orientales. Sin embargo, en lenguaje claro y directo, escribe:

> La conciencia quebranta el círculo de las vidas para deducir la recta del Tiempo. Consideramos las horas y las vidas como yuxtaposición de instantes, como eslabones de una cadena, cuando son círculos concéntricos al modo que los engendra la piedra en el agua (II, p. 580).

CARNAVAL EN EL MADRID NEGRO DE SOLANA

Estos días de Carnaval se ven en Tetuán muchos mascarones vestidos de mujer a los que hace muy altos las faldas; a algunos se les ve el bigote a través de las rotas caretas; entre ellos hay mujeres vestidas de máscara que no pueden ocultar la edad por vérseles el pelo lleno de canas. [...]

Por la cuesta de Tetuán, en medio de la calle, se ven algunas máscaras: uno va vestido de moro, con la sábana de manto, una toalla arrollada a la cabeza y la cara tiznada de corcho quemado. Pasa también un hombre jovial con un levitón, un orinal y una escoba entre las piernas, como si fuera montado en un caballo; unos chicos van tras él, vestidos de destrozonas armados de fuelles y escobas y con las caras pintadas; otros llevan caretas de tela, con los agujeros para mirar recortados con tijera; van a los bailes y merenderos, y pasan por delante del local de las Escuelas laicas, calle de Juan Pantoja; en las paredes de estas simpáticas aulas se ve un mapa en relieve de la Península y unos cuadros de mariposas disecadas y moscardones atravesados por un alfiler y clavados en el fondo de bayeta de la caja por su vientre.

[...] Estas máscaras dan la impresión, en el día frío y en la calle, del aplastamiento y aburrimiento del Carnaval en Madrid. Hablan con voz natural y parece que no se han vestido para hacer reír y entretener a la gente, sino para cumplir un deber sagrado con el Carnaval, así como esa otra máscara que se viste con un levitón y lleva la cara llena de pintura, que luego le va a costar mucho trabajo quitársela, pero que se conoce a la legua quién es y que no sabe fingir la voz.

(José Gutiérrez Solana: *Madrid callejero*, en *Obra literaria*, Madrid: Taurus, 1961, pp. 516-519)

Los textos, el lenguaje emergen como grandes círculos donde una palabra remite a otra, un texto a otro, la lengua al habla, el abajo al arriba, una voz a otra cada vez con mayor nitidez. Estos espejos recíprocos reflejan —simultáneamente— el anverso y el reverso, la realidad y la contra-realidad, la imagen y la contra-imagen, la heroicidad y la anti-heroicidad, la tragedia y la farsa. Como totalidad, revelan diversos intentos de escribir el mismo texto, en respuesta nunca fragmentaria a las mismas preguntas esenciales.

En definitiva: el círculo valleinclanesco y la «síntesis trascendente» de Bajtín significan un sistema de cambios intercambiables de percepción de la realidad, de lo enunciado y no enunciado que de-

pende de la posición geométrica para arquitecturar la realidad en su alteridad simultánea. El círculo dista de ser *repetición*, representa más bien una metáfora de la profunda categoría sobre los planos espaciales y temporales de los cuales se vale para organizar el mundo empírico y la alteridad siempre renovada del lenguaje y la comunicación.

El texto único de Valle se mueve de lo irónico a la mofa, a la burla, a la parodia en cambios e intercambios, en síntesis de los diversos géneros y sub-géneros de la tradición carnavalesca: novela, tradición celestinesca, el sainete, el entremés, el teatro de títeres, entre tantos otros. Toma y retoma de diversos puntos, desde la tradición literaria clásica hasta la popular oral y visual. «Todo el saber es un recuerdo» —escribe en *La lámpara* (p. 570)— y es este recuerdo también memoria del género que le llega como eslabones de una cadena que se disemina en formas varias y diversas de las mismas imágenes.

La producción de Valle se nos presenta, desde esta posición geométrica, en duplicidad de planos; el narrador se vuelve crítico y disminuye cada vez más la autoridad de la posición valorativa de los otros y aprovecha todas las posibilidades de la heterogeneidad de los géneros discursivos (orales y escritos), los cambios históricos en los estilos, la alteración de los sujetos discursivos o alternancia de hablantes, en re-acentuaciones paródicas o irónicas, en combinaciones absolutamente libres de palabras ajenas y propias, llenas de entonaciones y de expresividad. Su *texto único* nos abre a una cultura de multiplicidad de tonos, donde tanto lo serio cuanto lo noble pierden su carácter exclusivo y único.

Notas

1. El lector especializado conoce ya la bibliografía básica sobre Valle, y el estado de la cuestión. Por mi parte, he desarrollado ampliamente aspectos de la poética de Valle en, Zavala 1985, 1985a, 1985c, 1986, todos en prensa. Cito siempre por la edición de *Obras escogidas* (1971), o *Sonatas* (1969).

2. Bajtín, 1985; Volochinov, 1973.

3. Steiner, 1984: pp. 48-53.

4. Zavala, 1987.

5. Es de observar que estos paradigmas forman parte de lo que E. Waugh (1984) establece como serie taxonómica de la narrativa postmoderna. Véase también Zavala 1987 (en prensa).

6. Véase Clark-Holquist, 1984: pp. 101-2.

7. *Ibídem*, p. 38.

8. Speratti-Piñero, 1968.

9. Véase Bajtín, 1968: pp. 188, 421.

10. Hay diferencia entre ambas categorías; cf. Clark-Holquist, 1984: p. 299.

11. Abundan los trabajos sobre el teatro, véase en especial Lyon (1983), y Osuna (1982), sobre las acotaciones.

12. Véase Volochinov / Bajtín, 1973.

13. *La lámpara maravillosa* comienza a atraer el interés que se merece, véase en particular Allegra (1982) y Garlitz (1986).

14. Véase Speratti-Piñero, 1968 y Díaz Migoyo, 1985.

15. En Dougherty, 1983: pp. 49-50.

16. *Ibídem*: p. 15.

Referencias bibliográficas

Allegra, Giovanni, ed.: Ramón del Valle Inclán, *La lampada meravigliosa (esercizi spirituali)* (Lanciano: R. Carabba, 1982).

Bajtín, M.: *Rabelais and his world*, trad. H. Iswolsky (Cambrigde: MIT Press, 1968).

_____: *Estética de la creación verbal*, trad. T. Bubnova (México: Siglo XXI, 1985).

Clark, Katerina, M. Holquist: *Mikhail Bakhtin* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1984)

Díaz Migoyo, Gonzalo: *Guía de «Tirano Banderas»* (Madrid: Fundamentos, 1985).

Dougherty, Dru: *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, ed. a cargo de E. Suárez-Galbán (Madrid: Fundamentos, 1983).

Garlitz, Virginia: «La evolución de *La Lámpara maravillosa*». *Leer a Valle-Inclán en 1986, Hispanística XX* (Dijon: Université de Dijon, 1986), pp. 193-216.

Lyon, John: *The theater of Valle-Inclán* (Cambridge: Univ. of Bristol, 1983)

Osuna, Rafael: «Un guión cinematográfico de Valle Inclán: *Luces de Bohemia*», *Bulletin of Hispanic Studies* 59, 1982; 120-28.

Speratti-Piñero, Emma Susana: *De «Sonata de Otoño» al esperpento. (Aspectos del arte de Valle-Inclán)* (Londres: Tamesis, 1968), pp. 73-240.

Valle-Inclán, Ramón del: *Obras escogidas*. (Madrid: Aguilar, 1971, 2 vols.).

_____: *Sonata de primavera. Sonata de estío. Sonata de otoño. Sonata de invierno. Memorias del marqués de Bradomín*. Est. prel. Allen W. Phillips. (México: Porrúa, 1969).

Volochinov, V. N. (Bajtín): *Marxism and the philosophy of language* (New York: Seminar Press, 1973).

Waugh, Patricia: *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* (London: Methuen, 1984).

Zavala, Iris M.: «Transgresiones e infracciones literarias y procesos intertextuales en Valle Inclán», en *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra (Estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*, ed. C.L. Barbeito (Barcelona: PPU, 1988), pp. 153-67.

_____: «Valle Inclán's semiotic practice. The text's utterance -A Bakhtinian reading», 1985a, en prensa.

_____: «La poética de Valle Inclán: la entonación como práctica textual». Conf. Cincuentenario de R. del Valle Inclán (Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, en prensa).

_____: «On the (mis) uses of the (post) modern. Hispanic Modernism revisited», en Theo d'Haen, H. Bertens eds. *Postmodern Fiction in Europe and the Americas* (Amsterdam: Rodopi, 1988), pp. 83-113.

BANDO MUNICIPAL DE ENRIQUE TIERNO GALVÁN CON MOTIVO DE LOS CARNAVALES EN MADRID

Pueden, pues, los madrileños, hombres y mujeres, de cualesquiera edad, divertir la voluntad según su natural inclinación durante los ya cercanos Carnavales, gozando de cuantos regocijos el Concejo desta Coronada Villa, con generosidad, aunque sin derroche, ofrece.

Habrá, además, aquellas novedades que el ingenio de cada cual provea, pues son de antiguo los vecinos de esta Corte gente pródiga en curiosos solaces e imprevistas invenciones en tiempos de Carnestolendas, en los que cualquier travesura es propia, como fingir fantasmas, pasear estafermos, menear tarascas, mover máquinas de cuantioso ruido y aparato, además de deformarse el bulto del cuerpo y rostro con fingidas jorobas, narices postizas, manos de mentira, grandes dientes falsos y otras ocurrencias de mucha risa y común contentamiento, que se acompañan de cantos, bailes, retozos y singulares cortejos en que se hermanan el arte más fino con el mejor donaire y más sutil y popular ingenio.

Pero advierte también, con amargura, el Alcalde de esta antigua y noble Villa, que con harta frecuencia acaece que en los festejos públicos que con ocasión del Carnaval se ofrecen, no faltan quienes con más osadía que vergüenza, se dan a roces, tientos, tocamientos y sobos a los que suelen ayudar con visajes, muecas, meneos y aspavientos que van más allá de lo que es lícito y tolerable, particularmente cuando con el desenfado propio del mucho atrevimiento hacen burla de meritísimos hombres públicos, contrahaciendo su imagen, a la que maltratan con vejigas y otros ridículos instrumentos, con daño grave para el respeto y decoro de quienes ostentan públicas dignidades. Encarecemos, por consiguiente, que se empleen estas y otras mañas y habilidades en más prudentes quehaceres y honestos gozos, que no dañen el crédito y reputación de Consejeros, Regidores, Alguaciles, Privados, Ministros y otros cualesquiera de semejante lustre y pujos.

No es raro, por último, que en estas fiestas de Carnaval, no ya el pueblo llano, por lo común sufrido, sino currutacos, boquirrubios, lindos y pisaverdes, unidos a destrozonas, jayanes, bravos de germanía, propicios a la pelea y al destrozo, rompan sin razón bastante que, a juicio de esta Alcaldía, lo justifique, enseres de uso público que el Consejo cuida, como respaldares de bancos, papeleras, esportillas y cubos de basura, ayudándose de los más insólitos instrumentos, cuya finalidad propia no es, mírese como se mire, la de quebrar y destrozar. [...]

Téngase, pues, antes de que la Cuaresma llegue, días de fiesta, algazara y abierta diversión, sin excesos, según conviene a pueblo tan alegre, discreto y a la vez bullicioso como el de Madrid, de manera que su comportamiento no venga a dar la razón a quienes en tristes tiempos pasados suprimieron estas antiguas e inocentes fiestas.

Madrid, 9 de febrero de 1983. —El Alcalde Presidente, ENRIQUE TIERNO GALVÁN.