

*La estrategia discursiva en las representaciones  
literarias de Valle-Inclán.  
Función y sentido del narrador demiurgo*

Mercedes ETREROS

Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche,  
an und für sich? Wahrhaftig, nein, das wäre  
ein närrisches Unterfangen!

Thomas Mann: *Der Zauberberg*

0. Con toda propiedad puede calificarse a Valle-Inclán de ser el literato por excelencia del siglo xx español, y uno de los grandes creadores de esta cultura, y aun cabe decir que, dentro del panorama mundial, sus méritos literarios no son menores que los de grandes figuras como Huxley, Joyce, Proust o Pirandello, por citar algunas de ellas. Sin embargo, la obra de Valle-Inclán no goza de una valoración justa, ya que el sentido histórico de sus textos está prácticamente sin determinar dentro de la literatura española y europea. Sus aspectos representativos son verdaderamente complejos, y tal complejidad hay que interpretarla como una característica del momento de su creación, el primer tercio del siglo xx, en el que la literatura se plantea la ruptura con las formas decimonónicas y emprende nuevas andaduras en consonancia con los nuevos derroteros de la ciencia y la filosofía. De hecho, si consideramos las obras que se conocen como esperpento, vemos que rompen con las expectativas de género hasta el punto de que incluso hoy la puesta en escena del teatro de Valle o la definición como novelas de las composiciones narrativas plantean problemas de difícil solución a una concepción clásica de los géneros. Y el mismo resultado obtenemos si analizamos o simplemente observamos las características representativas de sus obras, ya que *en ellas se percibe una gran acumulación temática, característica propia de la subliteratura*, cuando en realidad son las de Valle-Inclán grandes creaciones universales.

1. A simple vista pueden detectarse en la creación valleinclaniana nuevos y excepcionales valores literarios inusitados en su momento en España. *Grosso modo* son dos los rasgos definidores de sus obras: por un lado, como decíamos, la falta de adscripción a los modelos genéricos conocidos

y usuales; por otro, la gran cantidad de referencias continuas —sociales, históricas, culturales, etc., etc.— que conforman sus representaciones. El primero, desde el punto de vista de la comprensión, debiera de originar la falta de verosimilitud, y, sin embargo, gracias al segundo, los textos de Valle se perciben como altamente verosímiles, una vez que el lector se ha adentrado en su significación y en su sentido.

Una conjetura sencilla sería pensar que estas referencias remiten directamente a datos extraliterarios, razón por la que se produciría la verosimilitud. Sin embargo, tal explicación no puede ser pertinente, pues la perspectiva literaria desde la que abordamos el análisis no permite considerar elementos extraliterarios y debe atenerse a los principios de composición. Además, el lector de Valle sabe que las representaciones literarias de este autor no son precisamente realistas: justamente su propuesta literaria es una reacción contra el realismo decimonónico que busca en la novela «la copia fiel de lo real». Con tal paradigma, hablar de género novelístico y de verosimilitud en el «esperpento» sería imposible.

Es nuestra hipótesis que en los textos valleinclanianos, el autor establece su relación con los lectores fijando la estrategia en una específica elaboración del plano discursivo y de la estructura narrativa, lo cual va a permitir una representación *sui generis* de la «TOTALIDAD». Precisamente esa estrategia será la que origine tanto la verosimilitud como la transposición de los valores ideológicos, en lo que Bajtin entiende como «formas arquitectónicas» de la novela<sup>1</sup>.

2. Desde que lo formulara Henry James, el concepto «punto de vista» ha sido objeto de consideraciones por parte de autores, críticos y teóricos de la literatura. También Valle-Inclán en la *Breve noticia*, explicación preliminar a *La media noche*, plantea la perspectiva como estrategia narrativa, y teoriza sobre la relación que se debe establecer entre el narrador y los hechos narrados<sup>2</sup>. El subtítulo de la obra, *Visión estelar de un momento de guerra*, hace clara referencia a este aspecto, y es *La media noche*, según aclara el autor, un intento de aplicación de una teoría previa con la que pretende representar en el texto una información «total» de los hechos. Sin embargo, el mismo Valle admite no estar satisfecho con los resultados, pues al final de *La breve noticia* escribe: «Yo, torpe de mí, quise ser centro y tener de la guerra una visión astral, fuera de geometría y de cronometría, co-

<sup>1</sup> Bajtin: «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria», en *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1989), pp. 13-75.

<sup>2</sup> Sobre *La media noche* y la propuesta literaria del autor que se encuentra en ella, pueden verse los estudios siguientes: A. Matilla: «*La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*» en *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works* (New-York: Las Americas, 1968), pp. 460-466; D. Villanueva: «*La media noche*, de Valle-Inclán: análisis y suerte de su técnica narrativa», *Homenaje a Caro Baroja* (Madrid: 1978), pp. 1031-1054; J.E. Lyon: «*La media noche: Valle-Inclán at the Crossroads*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LII, n.º 1 (1985), pp. 135-142.

mo si el alma, desgarrada ya, mirase a la tierra desde su estrella. He fracasado en el empeño [...] Estas páginas que salen a la luz no son más que un balbucco del ideal soñado». La *Media noche* está presentada desde una perspectiva espacial, y la información que la configura viene dada por la enunciación en tercera persona de un observador que quiere representar la guerra en cuanto testigo ocular desde su posición. Mas cuando la focalización cambia de lo general a lo particular, o bien son los personajes quienes toman la palabra, el núcleo temático parece diluirse. Esto es así hasta el punto de que a veces los diálogos de *La media noche* recogen los formulados en novelas anteriores<sup>3</sup>. En estos casos se produce un desajuste de contextualización: parece un fallo de cálculo en la ecuación que el autor hubiera debido establecer entre la información producida por la narración y la significación de los enunciados.

No cabe pensar, sin embargo, que los diálogos de *La media noche* presenten poca calidad literaria desde el punto de vista técnico, pues este «balbucco» es perfectamente correcto, y queda dentro de las técnicas utilizadas por Valle: la transposición de fragmentos, textos, etc.. Otra cosa es que no sea verosímil ni sea capaz de transmitir el sentido que pretende obtener el autor, quien tal vez calculara que los diálogos de *La guerra carlista* podrían servir para la representación de la Gran Guerra porque lo que la obra ha de transmitir es «la emoción» de la guerra. El problema fundamental de *La media noche*, por tanto, se encuentra en el sistema narrativo, que quiere ofrecer una representación pretendidamente empírica de los sucesos que un observador percibió simultáneamente. Pero esta focalización resulta insuficiente para transmitir las cualidades del «ideal soñado»: tener «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 naturaleza corporal y mortal» (*Breve noticia*).

En realidad, esa visión se hace difícil al estar todos los relatos limitados por la posición geométrica del narrador, es decir, limitados a un conocimiento parcial de los hechos, cuando el intento previo ha sido la focalización de la totalidad<sup>4</sup>.

3. *La lámpara maravillosa* plantea cuestiones estéticas relativas a las fases artísticas de percepción-conocimiento y de expresión-representación. En ella se encuentra la idea de «sentido astrológico del mundo», en la que no tienen cabida los límites espaciales, y en la que la perspectiva de totalidad se refiere a «un significado sobrenatural que conoce el gesto único de cada vida y lo llena de eternidad» (*El quietismo estético*, X). Así, a la di-

---

<sup>3</sup> Exactamente en *La guerra carlista*. De ésta reproduce intervenciones de personajes que se refieren a situaciones originadas por los efectos de la guerra.

<sup>4</sup> Llama la atención la imagen en la que la visión de la totalidad es representada por un «general que sigue los accidentes de la batalla encorbado sobre su plano», ya que en este caso falta la visión directa, y es sólo el resultado o la anticipación de la estrategia lo que sobre el plano se puede imaginar. En otro nivel quedarían las noticias previas acerca de los sucesos.

mensión geométrica espacial se une la del tiempo, y la idea de relato configurado a partir de una visualización simultánea es asimilada por una percepción que remite a la cualidad temporal o histórica de los hechos: «Todo nuestro saber temporal es una yuxtaposición de instantes» escribe en *La piedra del sabio*, VI.

La totalidad no es ya la suma de sucesos percibidos como simultáneos por un observador («Yo, torpe de mí, quise ser centro...») sino un «conocimiento cronológico» (*El anillo de Giges*, III) basado en las cualidades de un mundo cultural de referencias: «Las crónicas, las leyendas, los crímenes, los sudarios, los romances, toda una vida de mil años...» (*El quietismo estético*, I).

Así, la subjetividad del observador que percibe desde igual distancia todos los sucesos es sustituida por la cualidad de los hechos, y la perspectiva de distancia espacial por una focalización histórica evaluativa. La práctica de esta propuesta teórica afectará tanto a las estructuras narrativas como a la estrategia discursiva en aspectos fundamentales, y aplicada a la creación valleinclaniana dará como resultado los fenómenos representativos del género conocido como «esperpento».

4. La perspectiva y el enfoque de un observador que ve y que extrae consecuencias, deja paso a la voz y a la conciencia del *demiurgo*, que interpreta y demuestra, una voz que no es ni omnisciente ni omnipresente, ya que, en su cualidad de divinidad intermedia, el *demiurgo* sólo puede actuar sobre la materia preexistente y organizar el mundo de las criaturas sensibles, cualidad que Valle define como «universalidad de la forma» (*La piedra del sabio*, IV)<sup>5</sup>.

Así, para lograr la representación de la totalidad, tal como está expuesto en *La lámpara maravillosa*, una totalidad histórica y cronológica, el autor se vale de una voz narradora que, como don Estrafalario, conoce la cultura y la historia del mundo circundante no sólo en sus datos, sino, sobre todo, en sus valores y su sentido; y también conoce, en toda su dimensión histórica, las consecuencias sociales del entramado político que genera las situaciones.

No son casuales en la poética de Valle-Inclán las alusiones continuas a los dioses ciegos o al ciego Homero. También es ciego el compadre Fidel, caracterizado por la cualidad literaria demiúrgica: el titiritero es un personaje más de la representación, pero es también el que mueve los hilos y el que mueve la trama, es el narrador, el que presenta los muñecos a los es-

<sup>5</sup> Tradicionalmente, la crítica denomina demiurgo al narrador omnisciente, en el sentido que entiende la omnisciencia, por ejemplo, Percy Lubbock en *The Craft of Fiction*. No es ésta, sin embargo, la caracterización que se encuentra en Valle-Inclán, como estamos viendo. La referencia a esta denominación por nuestra parte no es aleatoria, ya que en repetidas ocasiones en *La lámpara maravillosa*, en artículos críticos y en entrevistas, Valle alude al Demiurgo.

pectadores; uno más del bululú, que, sin embargo, está por encima de sus muñecos no ya de una manera espacial ni psicológica, sino porque previamente conoce el valor cultural del tema y la significación del texto en el que han de tomar vida sus figuras. Como Max Estrella, otro ciego que conoce previamente los valores del momento en que se desarrolla la trama, y va buscando por el desenlace de ésta en las sucesivas secuencias. En ambos casos, la trama de las obras respectivas está presentada desde la perspectiva histórica que da el conocimiento de los hechos y la valoración de los temas que tienen el compadre y Max.

5. Los logros compositivos en lo que se refiere a cuestiones de focalización ya se encuentran en las obras de Valle-Inclán anteriores a 1919, incluso en las compuestas con anterioridad a las *Sonatas*<sup>6</sup>. Es obligado recordar a título de ejemplo casos como el del capítulo XIV de *Gerifaltes de antaño* por su relación con imágenes que más tarde se calificarán de espectral, en donde el mundo representado es visto desde la mirada y desde la mente enferma de Agila.

No es infrecuente en las composiciones valleinclánicas la fórmula en la que se dan unidas la voz del autor y el pensamiento del personaje, representando con ella hechos que aparecen, bien vistos y recordados por la conciencia del cura Santa Cruz, bien proyectados por Montenegro, o simplemente enjuiciados por Bradomín. En estos casos, la representación de las historias se configura con las peculiaridades propias de la visión ideológica de los personajes, y el universo representado se percibe a través de ellas<sup>7</sup>. Y son frecuentes asimismo representaciones de voz narrada (final del capítulo IX de *El resplandor de la hoguera*), voz citada (capítulo XV de *Gerifaltes de antaño*), etc., etc.

Y abundan también en obras posteriores formas compositivas que son usuales en la literatura de los siglos XIX y XX<sup>8</sup>. Recordemos como ejemplo la profusión del discurso indirecto y la expresión del pensamiento en sus distintas posibilidades, como son el monólogo narrado (del General Prim en *Baza de espadas, Tratos púnicos*, X), el monólogo citado (del Barón de Benicarlés en *Tirano Banderas*, Sexta parte, Libro tercero, I), o las imbricaciones del primero dentro de la psiconarración, en los razonamientos au-

<sup>6</sup> Pueden verse al respecto: M. Etreros: «El presente narrativo en Valle-Inclán», *Galicia en Madrid*, 17 (1986), pp. 18a-21b; y M. Bieder: «La narración como arte visual: visualización en *Rosario*» en *Genio y virtuosismo en Valle-Inclán* (Madrid: Orígenes, 1987), pp. 89-100.

<sup>7</sup> Sirvan como ejemplo de casos en los que aparecen unidas la conciencia del personaje y la voz del narrador los casos de *Gerifaltes de antaño*, VIII, y *Los cruzados de la causa*, XVII y IV.

<sup>8</sup> En este sentido pueden verse, entre otros, los trabajos de E. Sánchez Garrido: «La técnica narrativa en *El ruedo ibérico*», en *Ramón del Valle-Inclán, 1866-1936* (La Plata: Universidad Nacional, 1967), pp. 433-460; J. Calero Heras: «La presencia del narrador omnisciente en las acotaciones escénicas de Valle-Inclán», *Prohemio*, II, 2 (1971), pp. 257-271; G., Díaz Migoyo: *Guía de Tirano Banderas* (Madrid: Fundamentos, 1985), pp. 137 y ss.

to justificativos del tío Juanes (*La corte de los milagros, La soguilla de Caronte*, IX)<sup>9</sup>. Sin embargo, lo que domina en estas obras narrativas de la segunda etapa es un tipo de narración autorial, orientada a evidenciar unos temas enfocados a través de la ideología del autor.

6. Según lo expuesto en el último párrafo, pudiera parecer que el esperpento supone un retroceso en lo que respecta a la técnica de representación, o, en cualquier caso, una falta de adscripción a los movimientos de renovación literaria. No es así, sin embargo. Y si es cierto que Valle no se adhiere a corrientes interesadas en el psicologismo o que propugnan la desaparición de la voz narrativa en la configuración del relato, también lo es que su propuesta literaria, aunque establecida con formulaciones que conscientemente se apartan de las mencionadas, no sólo supone un avance histórico y una ruptura, sino, sobre todo, la plena adaptación a las innovaciones filosóficas y científicas del siglo.

Partiendo de las propuestas de M. M. Bajin, es fácil detectar cómo los principios compositivos de Valle responden en gran medida a fenómenos discursivos que el investigador ruso caracteriza porque «la palabra en ellos posee doble orientación: como palabra normal, hacia el objeto del discurso; como *otra palabra*, hacia el discurso ajeno<sup>10</sup>. Los cuatro fenómenos que Bajin enumera —«estilización», «parodia», «relato oral» y «diálogo»— hacen pensar en el esperpento, y de hecho es la estilización la característica que mejor define el género valleinclaniano. A través de las peculiaridades discursivas y sus modos de combinación, puede observarse que, mientras en obras anteriores a 1919 el autor no muestra directamente su discurso, sino que construye las representaciones por medio de una voz narradora que incluso ve y siente a través de los personajes, en la segunda etapa es la palabra del autor la que representa el relato, y lo hace mediante la acumulación de encajes interdiscursivos<sup>11</sup> que caracteriza la expresión de la voz narrativa del esperpento, una expresión que, a decir de Bajin, «se introduce precisamente para representar una *voz ajena*, socialmente determinada, que aporta una serie de puntos de vista y valoraciones que el autor está buscando»<sup>12</sup>. Una fórmula en la que Valle, con peculiar estrategia, superpone la parodia y la estilización.

<sup>9</sup> Corresponde la terminología empleada, así como los conceptos a los que ésta corresponde, a la que ofrece el estudio de Dorrit Cohn: *Transparent Minds* (Princeton: Princeton University Press, 1978).

<sup>10</sup> M.M. Bajin: *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: FCE, 1979), p. 258. Sobre estos fenómenos explica a continuación: «Si no conocemos este segundo contexto y percibimos la estilización y la parodia tal como se percibe el discurso habitual, dirigido tan sólo a su objeto, no comprenderemos la esencia de estos fenómenos; la estilización se percibirá por nosotros como estilo, y la parodia solamente como una mala obra».

<sup>11</sup> El concepto «interdiscursividad» está utilizado en el sentido en que se encuentra en C. Segre: «Intertestuale-interdiscorsivo. Apunti per una fenomenologia delle fonti», en *La parola ritrovata* (Palermo: Sillerio Editor), pp. 15-28.

<sup>12</sup> M.M. Bajin, p. 268.

7. Para lograr tan *sui generis* representación, la narración entra en diálogo con valores culturales, como acceso a la actualización de enunciados históricos, pues el narrador utiliza un tipo de conocimiento que no se basa en referentes de la realidad empírica, sino en un material previamente ideologizado, previamente tipificado y semantizado en una pluralidad de contextualizaciones que durante mucho tiempo han caracterizado la ideología de la cultura española, y con él crea un mundo literario con nuevos valores y con nuevo sentido. Las representaciones del esperpento están construidas con enunciados previos, y esta es la razón por la que transmiten el sentido histórico y temporal de los hechos. Se crean así textos altamente connotativos y de sentido aparentemente plurisémico, pues el lector encuentra unas representaciones que conoce de antemano, un mundo figurativo que es el mismo que configura su propio mundo cultural.

Por tanto, la representación que ofrece la voz narrativa no responde a la subjetividad del autor, como tampoco son subjetivos los juicios con que el lector se encuentra, ya que tales apreciaciones están en el conocimiento común de los lectores. Son los juicios en este caso expresiones de complacencia que el propio texto dirige al lector, que, naturalmente, se encuentra en el mismo mundo de apreciaciones e ideas; y es la narración la interpretación y la valoración del mundo, construidas mediante un diálogo social ilimitado en el tiempo<sup>13</sup>. Como consecuencia de esta concepción narrativa se derivan dos fenómenos de representación: uno referido a las voces de los personajes, y otro a la estructura de la historia contada.

En el primer caso, cuando éstas intervienen, se comportan simplemente como demostración de las argumentaciones narrativas, que, como los muñecos del compadre Fidel, responden a la función representativa de un tema o unos temas determinados, con sus frases hechas, clichés, discursos tipificados, consejas más o menos explícitas, etc., etc.

En cuanto a la historia contada, el desarrollo responde a un principio aparentemente lógico, aunque de una lógica un tanto peculiar que poco tiene que ver con los principios argumentativos, ya que está basada en los valores semánticos de los lugares comunes<sup>14</sup>. La voz narrativa parece tener una función fundamentalmente mostrativa, e informa sobre una historia que, como el destino de don Friolera, parece estar trazada de antemano. Hechos y desenlaces no sorprenden al lector, que más bien los

---

<sup>13</sup> Sobre la representación en este sentido puede verse M. Etreros: «La connotación en las imágenes reales del espejo cóncavo valleinclaniano», *Homenaje a Juan Chavás* (Denia: 1989), pp. 322-333.

<sup>14</sup> Un ejemplo preciso para ver este tipo de representación ofrece el monólogo inicial de don Friolera, el cual no se basa en una sintaxis argumentativa, sino en una superposición extensiva de ideas con valores fijos dentro del sistema cultural español; es más, cuando don Friolera parece proclive a entrar en la reflexión y comienza a construir oraciones con dos o más proposiciones, él mismo se detiene y con tono exclamativo aclara: «¡Soy un militar español y no tengo derecho a filosofar como en Francia!».

espera por conocidos, y la voz narradora funciona como guía de mostración de evidencias. De hecho, la estrategia de la representación no viene dada por la lógica de los acontecimientos de la historia, sino por la del propio discurso, que va creando una sucesión de secuencias regidas por la causalidad.

Para estos efectos, la narración crea unos fundamentos pragmáticos con elementos propios de la oralidad: los juegos diafóricos se suceden, al tiempo que se produce una mezcla de códigos verbales, gestuales, plásticos, figurativos... que conducen a una representación eminentemente déctica, con una sintaxis de oraciones simples. En este estado de cosas, la cantidad de información dedicada a efectos bien perlocutivos, bien ilocutivos, es lo que, en principio, diferenciará obras concebidas como narrativas y obras concebidas como dramáticas. Difícilmente las didascalias de los textos de Valle pueden ser interpretadas, si no es en este sentido.

8. Como conclusiones de lo expuesto cabe considerar:

1) Todo en el esperpento está en función de evidenciar unos temas, y para la representación del género el autor utiliza la intercursividad como estrategia prioritaria. Los fenómenos de estilización y parodia se derivan de esta actitud autorial;

2) La llamada deformación del esperpento es un fenómeno que no se produce en la representación de la historia contada, sino que existe en discursos previos: esto explicaría las palabras de Max Estrella en *Luces de bohemia*: «Deformemos la expresión en el mismo espejo que deforma las caras y toda la vida miserable de España». Las representaciones del esperpento, por tanto, no son efecto exclusivo de la construcción de la enunciación, sino fundamentalmente producto de la interpretación del enunciado previo;

3) El esperpento rompe con la concepción taxonómica de los géneros, y se presenta como un género discursivo regido por principios de oralidad. Efecto de estos principios es la teatralización que se percibe en las obras narrativas;

4) La voz narradora del esperpento ofrece información de poca importancia sobre la historia contada, y, por el contrario, sobreabunda en información temática, que funciona dentro del texto como lo que en lenguaje husserliano se donominan «recurrencias doxológicas». Es esta una de las estrategias con las que Valle supera la concepción hegeliana de totalidad aplicable a criterios realistas empíricos de representación.

En lo que se refiere a la literatura española del siglo xx, los cambios ideológicos y los cambios de sistemas comunicativos están especialmente representado por Valle-Inclán, que, mediante la renovación de formulaciones discursivas propone no sólo una nueva concepción estética, sino también una nueva manera de entender y de interpretar el mundo.