UCLA
Mester

Title

Lo fantástico y la historia: La polémica entre La sombra del caudillo y Tirano Banderas

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/1804z7c8

Journal

Mester, 19(2)

Author

Velasco, Juan

Publication Date

1990

DOI

10.5070/M3192014108

Copyright Information

Copyright 1990 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Mester, Vol. xix, No. 2 (Fall, 1990)

Lo fantástico y la historia: La polémica entre *La sombra del caudillo* y *Tirano Banderas*

Sobre la base del debate que asentó Martín Luis Guzmán a raíz del artículo "Tirano Banderas",[1] publicado en "La Opinión" de Los Angeles el 17 de marzo de 1927, se dejan planteadas una serie de preguntas que cuestionan el uso del discurso fantástico en la representación de la historia latinoamericana. La polémica sobre la ideología de la forma tiene un especial relieve en tanto que viene a sumarse a la de la siempre compleja relación cultural entre Europa y América. En este trabajo me propongo explorar cuáles son los criterios determinantes de esta problemática geográfico-ideológica y sus consecuencias estéticas.

1. *Tirano Banderas*, *La sombra del caudillo* y la representación de la república imaginaria.

Tanto *Tirano Banderas* como *La sombra del caudillo* son novelas que, a través de la representación de una república imaginaria americana, reflexionan sobre el poder y la historia. El argumento de *Tirano Banderas* es el siguiente: doña Lupita se queja ante Tirano Banderas porque el coronel Domiciano de la Gándara se ha tomado cuatro copas, marchándose sin pagar. El Tirano, en promesa pública, dice que ha de castigarle, con lo cual provoca que el coronel se pase al bando de los revolucionarios. Entre éstos es con el indio Zacarías con quien se siente más seguro. El tercero de los revolucionarios, Filomeno Cuevas, se une a la revolución armada por motivos muy diferentes: tras presenciar el arresto de su amigo y maestro don Roque Cepeda durante el mitin convocado por el Círculo de Juventudes Democráticas, señala haber visto "la pasión del justo y el escarnio de los gendarmes." Tras una serie de sucesos concatenados por el azar, la historia se resuelve con la muerte del Tirano.

La sombra del caudillo narra los últimos días en la vida de Ignacio Aguirre, Ministro de Guerra y futuro candidato a la presidencia de la República, asesinado por el Caudillo. La novela se sostiene sobre dos personajes: Axkaná y Aguirre, uno político civil, el otro militar. La acción se inicia con un suceso que luego será significativo: discuten sobre Rosario y el segundo da su "palabra de honor" de que no la va a tocar. En la siguiente escena, como tónica de la mentira que empaña toda la novela, Aguirre seduce a Rosario llevado por la pasión y en cierto sentido por el destino (una lluvia casual). Con este símbolo de destino y pasión (Rosario) desbordando la voluntad de Aguirre comienza la novela y así quedará el protagonista marcado durante el resto de la misma. Al final será a la política a lo que se verá arrastrado el militar aun cuando desde el principio se había comprometido a no hacerlo. La conclusión es que la corrupción del sistema político mexicano arrastra incluso a los más honrados (Aguirre y Axkaná) a la mentira, a la violencia y finalmente a la muerte.

Como podemos observar, aunque ambos argumentos se enfocan sobre un mismo tema (la corrupción de un determinado sistema político y los sucesos de la Revolución Mexicana), la perspectiva europea en uno y latinoamericana en el otro les lleva a elaborar diferentes teorías a partir de diferentes desenlaces: en *Tirano Banderas* cae el tirano y la revolución ha triunfado; en *La sombra del caudillo*, el tirano triunfa sobre su adversario poniendo al descubierto el fracaso de la revolución, incapaz de solucionar el problema del caudillaje. Pero no sólo en el desenlace, sino en la estética utilizada para representar los sucesos, las diferencias son evidentes desde el principio. Mientras que el narrador en *La sombra del caudillo* es omnisciente (el control de la acción es total y los personajes en ningún momento se independizan de la voz en tercera persona), en *Tirano Banderas* predomina el estilo indirecto libre con frecuentes acotaciones en las que la voz del narrador nunca introduce de una manera neutral a los personajes, y así en vez de "el tirano habla", el narrador dice "rasga su verde máscara indiana". Asimismo el proceso de deshumanización de los personajes está reforzado por las descripciones de sucesos en los que siempre hay una inadecuación entre lo visto y lo oído. Como señala Emma Speratti Piñero, "las causas reales no se acomodan a la visión" (79): "en la calle, una tropa de caballos acuchillaba a la plebe ensabanada y negruzca" (Valle-Inclán 45).

Otra diferencia importante es la escenografía en la que suceden los acontecimientos. Si en *Tirano Banderas* el escenario se acerca más al de una república tropical mitificada, en *La sombra del caudillo* se trata de un trasfondo urbano (la Ciudad de México), con un protagonista casi absoluto: el automóvil como símbolo de una cada vez más sofisticada red de comunicaciones. En este contexto de desarrollo industrial, la red de control del Caudillo es sutil y eficaz, cosa que Guzmán va exponiendo a través del uso de

objetos de mercancía fetichizados, elevados a la altura de símbolos. Así, en el segundo capítulo de la novela, titulado "El automóvil del general", el coche se convierte en el símbolo propiciador de la caída de Aguirre. El espacio del automóvil, objeto fetichizado, está puesto en relación con los sentimientos de deseo y rechazo que asaltan a los mismos personajes:

> El Cadillac los recibió convertido en un radiador de polvo líquido (...) El auto rodaba suavemente. Y aquel manso rodar al abrigo de los chorros de agua que golpeaban contra el techo y los cristales del coche, venía a ser una especie de elemento sedante en el trastorno interior que Rosario sentía. (9)

Estos elementos, que funcionan como símbolos de la estructura económica que los sustenta, se alternan continuamente con la descripción psicológica de los personajes, buscando un equilibrio a su vez entre éstos y el lenguaje, ambos puestos al servicio de un sólo eje de argumentación: la fuerza corruptora del sistema político heredado de la Revolución (el caudillaje militar) sólo puede ser derrotada por una idéntica dosis de violencia y ambición que en última instancia no permite la entrada al poder de los civiles.

En este sentido la nueva estética (frente a esta búsqueda del equilibrio en Guzmán) practica la técnica del montaje y la distorsión, y en *Tirano Banderas* este aspecto se refuerza con el uso de latinoamericanismos en el lenguaje. Como señalaba Guzmán en su crítica, en *Tirano Banderas* "el lenguaje es la primera piedra de toque, o de choque"; Valle-Inclán baraja los americanismos con libertad "para disponer de un idioma a la vez vivo e inexistente" (1964:206), proyectando la idea de un habla imaginaria sobre la lengua viva. La clave de la crítica de Guzmán no sólo apunta hacia el lenguaje sino a la técnica del "esperpento", técnica a través de la cual se desbarata la diferenciación latente en las obras realistas entre la apariencia social (la máscara) y el verdadero ser de los personajes. En su dibujo del mundo americano Valle-Inclán proyecta ambos elementos en uno sólo, el de la máscara, dando lugar a un espacio donde la apariencia se ha apoderado del "ser" de los personajes y éstos actúan sujetos a un destino cíclico inevitable. En este sentido, el dinamismo de la acción no se apoya tanto en la caracterización psicológica de los personajes como en la sacralización de la organización temporal, que en *Tirano Banderas* responde a la tesis cíclica del "quietismo estético".[2] El fin de la concepción de la historia como progreso coincide con las diferentes teorías del tiempo expuestas en el mismo período por los manifiestos vanguardistas: mezclado con "creencias orientales y teosóficas," es decir, un tiempo pensado "religiosamente" (Speratti 72), se percibe sólo como verdadero el tiempo que es coexistencia de presente, pasado y futuro y se niega "la falsa ideología de la línea recta y todo el engaño cronológico del mundo" (Speratti 71). El uso de la simultaneidad no es sólo cualidad mágica o gnóstica de los per-

sonajes sino que se hace estructural a la novela misma: "Esta noche se me figura que ya pasó todo cuanto pasa. ¡Son las Benditas!... Es ilusión ésta de que todo pasó antes de pasar" (Valle-Inclán 81).

La distribución del tiempo en la obra de Guzmán, por el contrario, es lineal y los acontecimientos de la novela están basados en una estricta relación de causalidad. La fuerza del discurso de Guzmán, refundiendo en él dos momentos políticos de la historia mexicana,[3] es de tal precisión que,

> Cuando llegaron a México los primeros ejemplares de *La sombra del caudillo*, el general Calles se puso frenético y quiso dar la orden de que la novela no circulara en nuestro país (...) El gobierno y los representantes de Espasa Calpe —editorial que publicó la obra—, a quienes amenazó con cerrarles su agencia en México, llegaron a una transacción: no se expulsaría del país a los representantes de la editorial española, pero Espasa Calpe se comprometía a no publicar, en lo sucesivo, ningún libro mío cuyo asunto fuera posterior a 1910. (1987:XIX)

En *Tirano Banderas* el uso de la historia americana y sus revoluciones se proyecta como signo geográfico-ideológico frente al europeo. A la virtud gnóstica del círculo temporal construido por la novela, Valle-Inclán superpone el mito de "Tierra Caliente" como inspiración de la revolución dirigida al lector español. Aunque la acción de la novela se limita a unos dos días, este corto período de tiempo abarca todo el siglo XIX y la primera parte del siglo XX mediante una serie de anacronismos hechos a propósito. El autor nos dice que Santos Banderas había luchado contra los españoles en el Perú (c. 1824): Emilio Castelar es ministro en España (1873-1874); predominan el positivismo materialista y los científicos (c. 1880); el petróleo es conocido por los Estados Unidos (c. 1900); y la Revolución Mexicana de 1910 es sugerida por las constantes alusiones a la revolución agraria.[4]

Para Guzmán, por el contrario, el uso de la historia en la novela (en la misma línea de Ignacio Altamirano) está ligada a los ideales de orden y progreso. Para él la labor del novelista y del intelectual está íntimamente ligada a la realización de una "tabla de valores históricos depurados", (1964:165) ya que éstos sientan las bases de un espíritu nacional, motor de progreso del país.

2. La polémica de la representación entre Martín Luis Guzmán y Valle-Inclán.

A) *Del realismo al "modernismo fantástico"*

En 1921 el gobierno mexicano del General Obregón, a través de su representante cultural en España, Alfonso Reyes, invita a Valle-Inclán a México con ocasión del centenario de la independencia. Tras la breve visita, Valle-

Inclán en 1922 escribe una carta a Alfonso Reyes en la que manifiesta su preocupación por la forma de una novela que está escribiendo (*Tirano Banderas*), ya que su intención es "llenar el tiempo como llenaba el espacio el Greco" (Speratti 71).

En 1926, Valle-Inclán publica *Tirano Banderas*. La novela se agota inmediatamente y desata una serie de polémicas. Destaca la opinión de Rufino Blanco-Fombona que interpretó la misma "como otra en la larga serie de falsificaciones, por exteriores y pintorescas que circulaban en Europa y Estados Unidos", frente a críticos como Mariano Latorre que señalaban que *Tirano Banderas* superaba a *Los de abajo* como novela de la revolución. En este estado de cosas, Martín Luis Guzmán, residente definitivo en España tras su segundo exilio, escribe una crónica sentando específicamente los términos del debate. En primer lugar señala que la novela será juzgada según "dos criterios diversos, y, en parte, inconciliables: uno será el criterio español; otro el hispanoamericano" (1964:205). Al primero, testigo de América desde una visión europea, le habrá parecido la novela "una síntesis admirable de la América esencial", para los segundos (especialmente para Guzmán, testigo presencial de la Revolución Mexicana) en vez de la esencia lo que se percibe es su "caricatura".

Una y otra vez señala Guzmán cómo la "exageración," el "exacerbamiento" y la "caricatura" nos alejan de la revelación esencial de lo americano. Los resultados obtenidos, aplicada la técnica distorsionadora al lenguaje, son "detestables y grotescos, pese a la maestría vigorosa que responden", y "con lo demás ocurre otro tanto: con el paisaje, con el ambiente, con los resortes de la acción novelesca" (1964:206). No es sólo la perspectiva esperpéntica, sino la técnica misma lo que pone en duda Guzmán. En su argumentación no deja de señalar, atento a los avances de la vanguardia, cuál es el auténtico agente de distorsión de la técnica de Valle-Inclán: "Toda nuestra naturaleza, todas nuestras ciudades viven allí, sujetas a dislocaciones cubistas de sobriedad y fuerza definitivas" (1964:207), y señala que la perspectiva de la acción está presentada "no según él lo conoce, sino como podría agruparlo en la pantalla, en busca de grandes valoraciones de color típico acumulado, un director cinematográfico de genio, un director con ojo a lo Chaplin" (1964:207).

El problema de la "transparencia" de la obra de arte concierne finalmente a la valoración que Guzmán hace del estilo de Valle-Inclán que, en su opinión, "es un factor más en la impresión de obra hecha con demasiado acento, que *Tirano Banderas* produce en el lector de América", identifica inmediatamente a éste con el lado realista, mientras que parece dejar para el otro tipo de lectores (el español o el europeo) el gusto por los fenómenos de distorsión implicados en el uso de la técnica cubista. La también postura ideológica de Guzmán le lleva, por un lado, a olvidar a las importantes figuras de la vanguardia hispanoamericana del momento, y por otra a ofrecer, dos años más tarde, una respuesta a Valle-Inclán en forma de

dos novelas consecutivas que son un estudio sobre los sucesos de la Revolución Mexicana desde la perspectiva estética opuesta: *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929).

B) *Ortega y Gasset, el "arte nuevo" y Tirano Banderas.*

Ortega y Gasset en la teoría y Valle-Inclán en la práctica, aspiraban a construir una alterna a la novela realista del siglo XIX, tal como la habían practicado Balzac y Galdós. En este sentido la propuesta de "arte nuevo" que conlleva *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, publicada durante diferentes períodos de 1924, no es ni más ni menos que una reflexión sobre el fenómeno del realismo y de la vanguardia y sus consecuencias a dos niveles: la necesidad de crear un nuevo público y asentar la nueva función asignada a la obra de arte.

Lo primero que propone Ortega es que el arte nuevo, de impopularidad esencial, se dirige a la minoría no sólo porque se aleja decididamente de los elementos humanos para concentrarse en los elementos artísticos, sino porque ha convertido a estos últimos en el objeto de contemplación artística. Según esto, la esencia o función última de la obra de arte es "suscitar un irreal horizonte" (1988:49). La distancia que siempre ha existido entre las ideas y las cosas, entre el arte y la realidad, se concentra en el significante ya que el arte nuevo, según Ortega, no se conforma con aceptar esa distancia, sino que la convierte en su único objetivo de representación. Así el arte nuevo ya no expresa la realidad a cierta distancia (*La sombra del caudillo*), sino que asume la distancia que siempre ha separado el arte de la realidad (*Tirano Banderas*).

Valle-Inclán acertó a reunificar en *Tirano Banderas* varios de los postulados propuestos por Ortega, consiguiendo "aislar al lector de un horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es ámbito interior de la novela" (Ortega 1982:44). Esto fue, precisamente, parte de lo criticado por algunos de sus contemporáneos, especialmente los seguidores de las formas realistas, entre otros M. Guzmán y Manuel Azaña, que oponiéndose al modernismo también hacían explícita su particular visión del uso artístico de la novela.

En su diario del 3 de mayo de 1927, Azaña escribió que el mecanismo estético de *El ruedo ibérico* de Valle-Inclán invalidaba o diluía la realidad histórica del objeto sobre el que se practicaba (cit. en Fernández Cifuentes 365). En el repudio implícito de Guzmán a la forma utilizada por Valle-Inclán para encontrar las "esencias" de lo americano, y en la propuesta alternativa que representa *La sombra del caudillo*, el escritor mexicano también repudia los presupuestos del arte nuevo y advierte en su artículo "El puerismo en el arte" cómo "en vez de ideales hondos, clara o confusamente sentidos, este arte moderno se guía por teorías", y señala cómo "de esta manera, de teoría en teoría... los artistas, poseídos de una especie de furor frío, han venido esclavizándose a una intelectualidad embrionaria

—a un puerismo de cuyo seno las obras salen, cuando no muertas, disminuídas (1964:225).

Lo que subyace a esta polémica no es sólo una crítica a la lectura exótica que se hace de los sucesos de Latinoamérica desde Europa o Estados Unidos, sino la forma misma de su representación en la obra artística, o sea, el viejo debate entre realismo y modernismo que se extenderá en 1938 para definir la naturaleza ideológica del movimiento expresionista. Así en la polémica llevada a cabo en la revista *Das Wort*, tanto Lukács, como Bloch y Brecht, sitúan como centro de la discusión la técnica del "montaje" y su razón (o sinrazón) en la escurridiza relación entre el producto artístico y su referente.

Georg Lukács advierte la necesidad de revisión de los presupuestos de transparencia, ya que éstos atañen fundamentalmente a la fragmentación y a la pérdida de una conciencia de realidad totalizadora:[5] "If a writer strives to represent reality as it truly is, i.e. if he is an authentic realist, the question of totality plays a decisive role, no matter how the writer actually conceives the problem intellectually" (Lukács 33).

Es en este contexto en el que se hace necesaria una comparación entre el realismo de *La sombra del caudillo* y el uso de las técnicas modernistas en *Tirano Banderas*, para certificar por contraste cómo ambas obras se enfrentan al referente artístico y cómo, en la segunda, la invasión de los presupuestos de la estructura fantástica sobre el discurso nos encara directamente con el problema de la modernidad:[6]

> the modern literary schools of the imperialist era (. . .) both emotionally and intellectually (. . .) all remain frozen in their own immediacy; they fail to pierce the surface to discover the underlying essence, i.e. the real factors that relate their experiences to the hidden social forces that produce them. (Lukács 36–37)

Las tempranas dudas y críticas de M.L. Guzmán en referencia a la representación de "lo americano", el discurso fantástico de *Tirano Banderas* y el grado de transparencia de la obra de arte, se hacen explícitas diez años más tarde cuando Lukács llega a afirmar el dilema de la obra de arte contemporánea: "there is no state of inertia in reality. Intellectual and artistic activity must move either towards reality or away from it" (Jameson, 1988b:39).

3. La estructura de la narrativa fantástica como duda epistemológica y su desplazamiento hacia el discurso como problematización ontológica.

La modalidad narrativa "fantástica", tal y como ha sido definida por Tzvetan Todorov, se caracteriza por un estado de vacilación, en el que tanto personajes como lectores deben decidir si lo que sucede pertenece o

no a la "realidad natural" tal y como se percibe de forma cotidiana. Es ese instante de incertidumbre lo que caracteriza a esta forma literaria y lo que la caracteriza como duda de esencia epistemológica. El desarrollo de lo fantástico, sin embargo, no está aislado del desarrollo histórico-social, como lo señala José B. Monleón en *A Specter Is Haunting Europe*,

> Between 1871 and 1929, to use two symbolic dates, the ideological backbone of capitalism suffered a progressive disintegration: reason, the great instrument of bourgeois liberation, was now in the hands of the worker movements, and social development seemed to confirm all the projections ingrained in that discourse. (94)

El desarrollo de la narrativa fantástica hasta 1930 es parte de este proceso de invasión de lo irracional, a través del cual la razón dieciochesca se ve sustituida por la sinrazón como forma de conocimiento de la realidad. Esta nueva percepción se acentúa a partir de la generación de pensadores europeos de 1905, quienes "became frank irrationalists or even anti-rationalists" (Hughes 13). En el mundo del arte el perspectivismo se impone como visión de la realidad, y el cubismo convierte los conceptos de espacio, tiempo y masa en los verdaderos objetos de la obra de arte. En el campo de la novela la problematización de la realidad que presenta la narrativa fantástica se desplaza hasta el lenguaje, haciendo de éste, en ultima instancia, eje clave del modernismo y postmodernismo:

> Todorov is right, of course, that for a certain historical period, running roughly from the rise of the gothic novel in the eighteenth century to Kafka's "Metamorphosis", a structure of epistemological hesitation was superimposed upon the underlying dual ontological structure of the fantastic, naturalizing and "psychologizing" it. But in the years since "Metamorphosis", this epistemological structure has tended to evaporate, leaving behind it the ontological deep structure of the fantastic still intact. Hence the practice of an ontological poetics of the fantastic by postmodernist writers. (Mc Hale 76)

Frente a los presupuestos de Todorov, e inserta en el clima de lo fantástico, *Tirano Banderas* de Valle-Inclán revela el mismo tipo de problemas y anticipa algunas de las soluciones contemporáneas para la novela: ahora no hay vacilación de ningún tipo, ninguno de los personajes la experimenta porque la duda se ha trasladado del argumento a la lengua en sí misma. Lo extraño o fantástico de la república imaginaria de Santa Fe no está en los hechos allí sucedidos o en sus personajes sino en el tratamiento del lenguaje: la duda epistemológica se ha convertido en duda ontológica, es producto del desplazamiento paulatino de lo irracional desde el significado al significante, convirtiéndose éste en el objetivo último de la representación.

4. Una pregunta-conclusión sobre la inserción de lo fantástico en el discurso de la novela.

Como señala Brian Mc Hale, "the deep structure of the fantastic, is, I would argue, ontological rather than epistemological" (75). Este aspecto tiene especial interés en cuanto que, tal como ha definido Fredric Jameson, el realismo "is shown to have epistemological truth, as a privileged mode of knowing the world we live in and the lives we lead in it" (1988a: 120). El enfrentamiento, pues, del modernismo con el realismo opera como propuesta descodificadora de dos de los ámbitos del realismo decimonónico: el cognoscitivo y el formal. En este sentido la naturalización de lo fantástico y la extensión de éste sobre el discurso de la historia y su representación, nos llevan a la siguiente pregunta: ¿existe una ideología de la forma modernista al margen de la recepción particular de las novelas en su momento histórico? Si comparamos el relato realista de Guzmán y el moderno de Valle-Inclán, en ambos observamos el análisis de la actuación de un tirano, y en ambos observamos un esfuerzo de representación de sus discontinuidades y rupturas, los conflictos por el poder. Es, sin embargo, en *La sombra del caudillo* donde se organiza una visión totalizadora de las estructuras que sustentan a aquél. En *Tirano Banderas*, por el contrario, la tónica dominante se desplaza hacia un lenguaje que actúa como motor de distanciamiento. La modernidad de Valle-Inclán consiste en desmontar el concepto de representación mismo, haciendo la obra autorreflexiva: la disolución del sujeto narrativo a través del uso de perspectivas simultáneas es posible en tanto que el referente realista quede desplazado del centro de la obra artística. En este sentido *Tirano Banderas* recoge la herencia de la novela histórica, para crear un subgénero (el de la novela de dictadores) que utiliza lo fantástico desplazado al lenguaje como recurso renovador novelesco. Sin embargo, convertido el significante en objeto mismo de la obra de arte, la posibilidad de operar a través de la representación sobre la realidad que analiza, queda amenazada:

> When the fantastic expands in modernism it attacks the last refuge of reason: language. The fantastic thus becomes the dominant element of art through representation (. . .) Once reality has been formalized and declared unreasonable, art could no longer claim the possibility of representation. (Monleón 140)

En este caso la tónica dominante de la narrativa modernista, es decir, la cancelación de las herramientas lingüísticas realistas, lleva sobreentendida la necesidad de destruir también su lenguaje, la creación de una estructura cíclica temporal y la mitificación de la historia. Frente al "quietismo estético" y la autorreflexión como técnica definidora del espacio geográfico americano de Valle-Inclán, la utilización del lenguaje desde presupuestos

realistas decimonónicos por parte de Guzmán se revela como suficiente para dar equilibrio a unos personajes que transparentan el objeto, la realidad referencial sobre la que se actúa desde la obra artística.

Ambas novelas, sobre las bases del desarrollo de lo fantástico en relación a la representación de la república imaginaria americana, entran, sin embargo, en un marco de debate muy concreto que señala hacia la inoperancia de estos dos códigos estéticos por sí mismos insuficientes, y la necesidad de una alternativa:

> Under these circumstances, the function of a new realism would be clear: to resist the power of reification in consumer society and to reinvent that category of totality (. . .) systematically undermined by existential fragmentation on all levels of life and social organization today. (Jameson, 1988a: 147)

En este sentido, dada la base del debate entre Valle-Inclán y Guzmán, cabe plantear si el uso de elementos fantásticos en la reescritura de la historia forma parte del proyecto ideológico asociado a las poéticas de las vanguardias europeas que, deseosas de deshacerse del discurso tradicional realista, extendían desde sus centros metropolitanos —europeos o no— los presupuestos ratificados posteriormente por la denominada postmodernidad[7]: la muerte de la historia y el fin de la representación. Esta problemática tiene un especial relieve en tanto que las respectivas relecturas de carácter estético e ideológico han determinado no sólo la interpretación sino la suerte editorial de ambas novelas. Tanto la representación de la realidad latinoamericana utilizada desde presupuestos europeos, como la misma analizada por artistas latinoamericanos, están determinadas no sólo por diferentes criterios de orden geográfico y de mercado editorial sino que nacen como conflicto de sus respectivas clases dominantes en confrontación estético-ideológica. En esta lucha, la Historia (como discurso) adquiere un significado y la representación o no de ella a través de elementos fantásticos, problematiza la poética modernista y su lenguaje novelístico abundando en la necesidad de búsqueda de una alternativa más eficaz, más justa.

Juan Velasco
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Martín Luis Guzmán, "Tirano Banderas", *La Opinión* (Los Angeles, California), 17 de marzo de 1927, pág. 3; y en ibid, T.2, pp. 1635-1639.

2. La teoría esteticista-temporal de Valle-Inclán se halla en *La lámpara maravillosa*. Speratti Piñero la pone en relación con la novela que nos ocupa de la siguiente manera:

> en *Tirano Banderas*, hallamos esa especie de eternidad, esa especie de constancia en movimiento ininterrumpido que convierte a la obra en un "absurdo satánico" (...) pues mientras "Dios es la eterna quietud, y la belleza suprema está en Dios. Satán es el estéril que borra eternamente sus huellas sobre el camino del tiempo". (71)

3. "Llegaron a Madrid, por esos días, los periódicos mexicanos que relataban la muerte del general Serrano; esos mismos periódicos insertaban las doce o trece esquelas —no recuerdo bien— de los hombres sacrificados en Huitzilac. De pronto me vino la visión de cómo esos acontecimientos podían constituir el punto culminante de la segunda de las novelas refundiendo en ella dos momentos políticos, el de 1923–1924 y el de 1927–1928. Abandoné mi trabajo y con verdadera fiebre me puse a escribir *La sombra del caudillo*, arrebatado por la emoción." (Guzmán, 1987: XXI)

4. Menton 439.

5. Jameson *Esthetics and Politics* 33.

6. Para no entrar en estériles polémicas sobre la naturaleza de ambos, diré que cada vez que uso el término "modernismo" me refiero a toda la producción cultural de la modernidad (normalmente catalogada entre 1850–1950) y que en términos amplios abarca los movimientos de vanguardia, el "arte nuevo" y de renovación cultural que se opusieron al realismo. Por postmodernismo y postmodernidad entiendo toda la actividad cultural que sigue a tal período y que manifiesta un cambio cultural y social respecto de los primeros.

7. Brian Mc Hale señala en *Post Modernist Fiction* la profunda relación de tipo estructural existente entre lo fantástico y la evolución del discurso hacia los presupuestos de la postmodernidad:

> Despite what Todorov says, then, the fantastic has not yet been wholly absorbed into contemporary writing in general; it is still recognizably present in its various postmodernist transformations. (81)

OBRAS CITADAS

Fernández Cifuentes, Luis. *Teoría y mercado de la novela en España: Del 98 a la República*. Madrid: Gredos, 1982.

Guzmán, Martín Luis. *Crónicas de mi destierro*. México: Empresas Editoriales, 1964.

———. *La sombra del caudillo*. México: U.N.A.M., 1987.

Hughes, H. Stuart. "Consciousness and Society: The Reorientation of European Social Thought". *An Age of Controversy*. New York: Alfred A. Knopf, 1973.

Jameson, Fredric. *The Ideologies of Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988a.

———, ed. *Esthetics and Politics*. New York: Verso, 1988b.

Mc Hale, Brian. *Post Modernist Fiction*. London: Methuen, 1987.

Menton, Seymour. "La novela experimental y la república comprensiva de hispanoamérica". *Humanities: Anuario Centro de Estudios Humanísticos* (México) 1.1 (1960): 409–64.

Monleón, José B. *A Specter is Haunting Europe*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

———. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

Speratti Piñero, Emma S. *La elaboración artística en Tirano Banderas*. México: Colegio de México, 1957.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic*. New York: Cornell University Press, 1989.

Valle-Inclán, Ramón del. *Tirano Banderas*. México: Espasa Calpe, 1983.