

Estrategia narrativa de Valle-Inclán, en *La media noche*

BENITO VARELA JÁCOME

La renovación del discurso narrativo valleinclanesco se inicia con *La media noche* y culmina en *Tirano Banderas* y la trilogía *Los amenes del reinado*. Cinco novelas históricas de contenidos y técnicas distintas. En el *Tirano*, el autor utiliza préstamos novelescos y situaciones y personajes de la conflictividad histórica mejicana. *La corte de los milagros*, *Viva mi dueño* y *Baza de espadas* son modelos dinámicos de *roman fleuve*, exploración de la turbulenta situación española de las vísperas del 68, diversificado retablo de la áspera realidad sociopolítica.

El novelista gallego se inscribe dentro de la nueva concepción de la novela histórica. Quedan muy atrás el romanticismo de la desilusión, el realismo crítico, el "humanismo democrático", los héroes problemáticos, según la concepción de Georg Lukacs (1). Se desliga, incluso, del "crepúsculo de los mundos imaginarios" y de los procesos subyacentes de Proust y Joyce.

La media noche deriva de la "desgarradora vivencia" de un día de guerra en el frente francés, en 1916. No podemos olvidar las situaciones límite de la conflagración internacional. El desfile de la violencia, la muerte, la prisión, el exilio y la miseria, ejerce una influencia decisiva. Para Aldous Huxley (2), la generación anterior al conflicto bélico se movía dentro del dominio "animal racional"; la siguiente se orienta hacia el "animal subconsciente". Valle-Inclán se mantiene dentro de la primera dimensión y prescinde de la profundización subconsciente.

El montaje de los eventos históricos, documentados o vividos, está movido por los procedimientos divulgados por las primeras corrientes vanguardistas, por el simultaneísmo, por las recientes teorías filosóficas sobre el tiempo. Por otro lado, se decide por el protagonismo colectivo, pero con una reducción radical del tiempo, a diferencia de los dilatados espacios cronológicos de dos ciclos franceses: *Les Thibault*, de Roger Martin du Gard, publicado a partir de 1925, y de *Les hommes de bonne volonté*, de Jules Romains, iniciado en 1932.

(1) Cfr. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1964, pp. 24-26.

(2) Cfr. Benito Varela Jácome, *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Destino, 1967,

1. TESTIMONIOS EPISTOLARES DE LA GRAN GUERRA

Varios escritores españoles son testigos de excepción de la primera guerra mundial. El novelista asturiano Armando Palacio Valdés nos deja un testimonio de sus crónicas en el libro *La guerra injusta*. Corpus Bargas actúa como corresponsal acreditado en el Estado Mayor francés. Ramiro de Maeztu sigue la campaña con el ejército inglés. Blasco Ibáñez, residente en París, al iniciarse la guerra, vive de cerca las situaciones del conflicto que le proporcionarán materia para su novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916).

Para contrarrestar la propaganda alemana, el gobierno francés intenta contar con personalidades políticas y literarias. Y de este proyecto derivan sus contactos con Lerroux y Blasco Ibáñez, y la invitación a Valle-Inclán, para visitar el frente de combate. El intermediario de esta gestión es Jacobo Chaumié, traductor de *Mi hermana Antonia* y parte de *Romance de lobos* (3).

Las gestiones de don Ramón vienen de muy atrás, como lo demuestra esta carta, remitida a su amigo padronés, don Estanislao Pérez Artime (Tanis) (4):

Madrid, 10-I-1915

Mi querido Tanis: Desde el día que llegué hice la recomendación de las laminas para la Tertulia (¿no se llama así esa Sociedad de recreo?).

Pronto te escribiré una larga carta comunicándote nuevas de la guerra.

Yo tengo el compromiso de ir a Francia, muy pronto. Quieren que escriba un libro de la guerra. Que el Gobierno francés me haya encomendado esta misión te confieso que me llena de orgullo. Otro sacaría de ello un gran provecho, pero a mi me costará los cuartos, cuando menos en los primeros tiempos. Claro que al final, una vez publicado el libro, espero que haga ruido. Se publicará antes que en castellano en francés, inglés y ruso.- Mucho me alegraré que tu madre esté ya bien. Mis afectos para todos. Hasta que te escriba más largo te manda un abrazo tu amigo.

Ramón

A pesar de esta anticipación, el proyecto debió pasar por distintas fases, porque en las sucesivas cartas a Tanis, en 1915, no aparecen otras referencias. Sin embargo, el novelista demuestra una especial preocupación por el conflicto, seguido a través de la prensa madrileña y de las noticias difundidas en las tertulias. Su información se plasma en esta larga carta, remitida en la fecha en que la ofensiva sobre Verdún logra sus primeros objetivos. Por cierto que Valle-Inclán muestra su postura aliadófila y se permite una estrategia de mesa de café, basada en aventurados movimientos envolventes de los ejércitos aliados (5):

(3) Cfr. Corpus Barga, "Valle-Inclán en la más alta ocasión", *Revista de Occidente*, 44-45, 1966, pp. 294-295.

(4) Hace años, la familia de Pérez Artime me permitió la consulta de las cartas que transcribo. La parte esencial del texto epistolar siguiente, fue publicado por José Caamaño Burnacell, en "Los dos escenarios de *La media noche*", *Papeles de Son Armadans*, t. XLIII, nº CXXXVII, p. 139.

(5) Raimundo García Domínguez ("Borobó") glosa esta carta en "Valle-Inclán explica las razones del ataque alemán a Verdún", en *ABC*, 28 de mayo de 1965.

Hoy- 28-II-1916

Querido Tanis:

Hoy recibo una carta tuya. Tienes mucha razón al quejarte de mi silencio, y no quiero dejar pasar un día más sin responder a tus cartas.- Quisiera poder darte algunas noticias de la guerra, pero es muy poco lo que se sabe con certeza. Los alemanes tienen prisa por llegar al fin, y a esto responde el formidable ataque á Verdun. El plan de los aliados era inmovilizar la guerra en Francia, en Italia, en Rusia y en los Balcanes. Alcanzado este objetivo, maniobrar con el ejército ruso del Caucaso, llegar a Trebisonda, y revolverse contra Constantinopla. Entretanto las tropas inglesas del Egipto, un millón de hombres, emprenderían una expedición a través del desierto para llegar también a Constantinopla. Los rusos llevarían un ejército al Mar Negro, para ayudar al mismo fin. Y los restos del ejército serbio, con tropas italianas, en total 500.000 hombres, harían un desembarco protegidos por las escuadras aliadas. Ante acometida tan formidable Constantinopla sucumbiría, y este hecho decidiría la intervención de Grecia y Rumanía á favor de los aliados. Esta sería la segunda fase de la guerra: Grecia y Rumanía, atacarían a Austria por la Galitzia, é Italia por los Alpes.- De este triple ataque se espera que Austria pida la paz.- Ahí tienes explicado por que los alemanes atacan a Verdun con tanto empeño. Es para ellos cuestión de vencer ahora o nunca. Para los alemanes la guerra tiene que decidirse ahora en Francia. ¿Qué pasará?. Allá veremos. Mis afectos a todos. Un abrazo de tu viejo amigo.

Ramón

Por fin, en el mes de mayo de 1916, llega a París y se instala con la familia Chaumié. Corpus Barga (6) nos brinda un testimonio de su llegada y nos introduce en un restaurante del Barrio Latino, frente al Jardín de Luxemburgo:

"--*Le Matin* -le dije yo-, ha publicado esta mañana el retrato de usted anunciando su llegada. El patrón de este restorán se ha enterado que es usted un gran escritor y le ha identificado por las barbas en cuanto hemos entrado; en seguida ha considerado como un gran honor y una buena publicidad para su establecimiento que usted acuda a él, sobre todo, siendo el primero en que va usted a comer en París".

El periodista madrileño registra, además, la visita del autor de las *Comedias bárbaras* a las trincheras y alude a su estancia durante dos días con los aviadores franceses y al vuelo nocturno sobre el frente.

Además, nuestro escritor nos brinda otro testimonio epistolar de la estancia en los frentes de Alsacia y los Vosgos:

París -12-V-1916

Querido Tanis: No quiero dejar de enviarte dos letras en este breve descanso que hago en París, -ya de vuelta de Alsacia y las Vosgas-. Pronto saldré para la Champaña. En Alsacia he visitado las trincheras de primera línea, pero ni he visto un alemán, ni he oído un tiro. Ví montes que eran bosques espesos, segados por la metralla como si hubiese pasado el hacha de un terrible leñador. La moral de las tropas francesas es admirable. Tienen una fé religiosa en la victoria. -Las posiciones que los franceses ocupan en Alsacia dominan la gran llanura, y divisan los Alpes Suizos, y la Selva Negra, en el Gran Ducado de Baden.- París en estos momentos está lleno de un sentimiento profundo de amor y de respeto al Ejército. En los tranvías, cuando entra algún mutilado, las señoras se levantan y le ceden su puesto. ¡Y son tantos los mutilados!

Otro día te escribiré más largo. A todos mis afectos. Te abraza tu viejo amigo,

Ramón

Ya de regreso en España, Valle-Inclán escribe, en Cambados, sus vivencias bélicas, para "Los Lunes" del periódico *El Imparcial*, con el título *Un día de guerra*.

(6) Art. cit., pp. 288-289.

Visión estelar. Las primeras entregas se insertan desde el 11 de octubre al 18 de diciembre, de 1916, con el rótulo "Parte primera: La media noche". Ya en 1917, entre el 8 de enero y el 26 de febrero, aparecen las colaboraciones de la "Segunda parte: En la luz del día". Tres meses más tarde, recoge la primera serie en el libro *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (7).

Debemos resaltar que las precisiones epistolares entran en las páginas del libro. Y, lo mismo que en las cartas, la postura del novelista gallego es, antes que nada, francófila. Los alemanes son nominados "enemigos", y se les atribuyen, constantemente, las destrucciones de la retaguardia y la cruel historia de las dos hermanas violadas. A veces, emplea tonos sentenciosos y calificaciones parciales:

"El francés, hijo de la loba latina, y el bárbaro germano, están otra vez en guerra."

"¡El dolor de la guerra estremece y conforta el alma de Francia"

"-Para el alma francesa, armoniosa y clásica, el teutón continúa siendo el bárbaro."

Tampoco falta la denuncia parcial de supuestos abusos con los soldados alemanes: emborracharlos, para darle bríos; "trincarlos" a las ametralladoras, y los azotes de los oficiales.

Pero, incluso, denuncia el comportamiento del bando aliado: las acciones de los ingleses y la caballería india que no dan cuartel a los vencidos. Sin embargo, su compromiso se vincula con ellos. Podemos aportar otro testimonio, ya de finales de la contienda, de abril de 1918: una carta dirigida a su receptor habitual, comunicándole su preocupación por los reveses aliados:

"Como verás por los periódicos la guerra no va bien para los aliados. Yo creo que todavía se alargará mucho tiempo á pesar de todo lo que se dice en contrario, y que estas batallas de ahora no serán mas que las de Ipres y del Iser.

Si la guerra se alarga, como me parece seguro, la situación de España va á ser muy difícil." (8)

2. ESTRUCTURA DEL DISCURSO NARRATIVO

El discurso diegético de *La media noche* se estructura en contrapunto, en simultaneísmo, entre las trincheras y la retaguardia (9). La fragmentación en cuarenta unidades narrativas resuelve, en parte, la pretendida focalización múltiple. La secuenciación de las situaciones bélicas se desarrolla en un tiempo reducido, iniciado a media noche y concluído cuando el alba se proyecta sobre la geografía mutilada. Media docena de horas de una noche de mayo de 1916, punteada de *shifters* temporales, generalizadores o concretos:

(7) Primera edición: Madrid, Imprenta Clásica Española, 1917. Cito por esta primera edición.

(8) La crisis llega para los aliados en los primeros meses de 1918, mientras no llegan los contingentes norteamericanos, sobre todo desde el 21 de marzo con la primera gran ofensiva alemana.

(9) Cfr. Darío Villanueva Prieto, "*La media noche*, de Valle-Inclán: Análisis y suerte de su técnica narrativa", *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 1031-1054. Trabajo básico para el estudio de la estructura narrativa, el espacio y el tiempo en esta novela valleinclanesca.

"filo de la media noche"
 "las doce de la noche"
 "ya cantó tres veces el gallo"
 "filo del amanecer..."
 "convoyes en las nieblas del amanecer"

"paliden las estrelas"
 "bajo el cielo nebuloso del alba"
 "en el ápice de la noche y el día"
 "cuándo la luz del alba que comienza..."

Para llenar de eventos bélicos este espacio temporal limitado, nuestro autor recurre a dos procedimientos muy distintos: la sapienza astrológica que "descarna el alma que quiere mirar al mundo fuera de geometría", y la focalización externa, directa, con un objetivo angular reducido. Reitera, además, la estructura contrapuntística, el simultaneísmo de situaciones. Podemos seleccionar como ejemplo de encuadres múltiples el capítulo tercero, con la alternancia, en yuxtaposición, de tres sistemas de indicadores:

juego de luz y sombra sombras de la noche los cohetes "abren sus rosas" reflectores sobre la campiña "espectro de un pueblo en ruínas" cañonazos	transportes largos convoyes filas de carros al abrigo de los bosques carros de municiones carros con los faroles apagados	movimientos humanos soldados descensando escolta de veteranos "un ciclista con orden de ruta" el sargento la deletrea
---	--	---

El simultaneísmo es una recurrencia frecuente del novelista. En los capítulos XXXIV-XXXVII, se suceden, en contrapunto, espacios tangenciales o alejados. Las representaciones espaciales y los eventos del proceso bélico configuran tres bloques interrelacionados. Por un lado, la visión globalizadora, panorámica, *estelar*, de la lucha, transmitida en una decena de unidades de numeración discontinua, en alternancia con las "visiones" de la destrucción de la retaguardia.

La retaguardia se representa en una veintena de capítulos, centrados en los bombardeos, el derrumbe, los incendios. El procedimiento de avance focal, en *traveling*, capta los largos convoyes de municiones, las cabalgadas de los escuadrones de caballería, los caminos embarrados, fugazmente iluminados por cohetes y reflectores. Todas estas unidades se intensifican con el eje dramático del "dolor de la guerra". Entre los núcleos diegéticos básicos destacan: la muerte del niño ante la casa incendiada; la tensa historia de las hermanas violadas; los contrastes cruentos del hospital de sangre; la operación, de factura expresionista, de los marineros temerosos que arman de velas a los cadáveres hidrónicos, para alejarlos de la playa...

Las diversas acciones de la primera línea, la lucha en las alambradas, los asaltos de los dos bandos a las trincheras, se exploran, con distinta presencia, a lo largo de unas quince unidades narrativas. Los tres bloques alternantes se estructuran en este orden:

Visión astral	Retaguardia	Vanguardia
I-referencias II	III	II
IV-V refer. VIII-IX	VIII X-XI-XII XIV XIX XV-XVI-XVIII XX-XXI XXII XXV	VI-VII IX XIII
XXVIII-XXXIX	XXX XXXVIII-XXXIX	XXIII-XXIV XXVI-XXVII
XL		XXXI-XXXII

3. COSMOVISION ASTRAL

En la estructuración del discurso diegético de *La media noche*, nos interesan, especialmente, la estrategia narrativa y las técnicas para reproducir las múltiples funciones bélicas. El propio novelista esboza una teoría visional, en la "Breve noticia" preliminar. Su intencionado propósito consiste en "condensar en un libro los varios y diversos lances de un día de guerra en Francia". El dilatado frente de batalla, "que desde los montes alsacianos baja a la costa del mar", imposibilita la visión globalizadora, basada, únicamente, en "la humana y geométrica limitación que nos veda ser, a la vez, en varias partes".

Este planteamiento genera el conflicto entre la focalización directa, ocular, y la visión *astral*, desde "los ojos de las estrellas". La perspectiva limitado por la posición del narrador está sujeta "a las leyes geométricas de la materia corporal y mortal". En cambio, lo deseado sería la "intuición taumatúrgica" de estar, a la vez, en varios lugares, con la proverbial multiplicidad de Cagliostro.

Esta concepción "que parece fuera del tiempo y del espacio", que no es ajena a la literatura, le proporciona una triple perspectiva focalizadora:

- la visión del mísero soldado que lucha "sumido en la trinchera".
- la del general "que sigue los acontecimientos de la batalla, encorvado sobre el plano"
- los cientos de miles de relatos distintos de los combatientes que regresaron a sus hogares (10).

Esta perspectiva múltiple configurará una visión, cifra de todas:

"Desaparecerá entonces la pobre mirada del soldado, para crear la visión colectiva, la visión de todo el pueblo que estuvo en la guerra, y vio a la vez desde todos los parajes todos los sucesos. El círculo, al cerrarse, engendra el centro, y de esta visión cíclica nace el poeta, que vale tanto como decir el Adivino." (11)

(10) *La media noche*, p. 6.

(11) *Id.*, pp. 7-8.

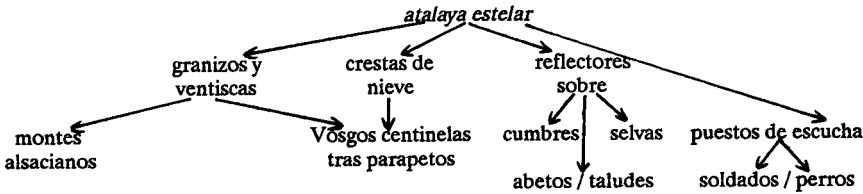
La propia experiencia del escritor del vuelo nocturno sobre el campo de batalla, en un avión militar francés, le sugiere la perspectiva panorámica, la contemplación desde las alturas, en picado, sobre un dilatado horizonte. Corpus Barga (12) refiere esta aventura entre los aviadores y transcribe las palabras que le dice don Ramón, antes de regresar a Madrid:

"El vuelo de noche ha sido una revelación. Será el punto de vista de mi novela, la visión estelar."

El capítulo I de *La media noche* confirma esta vivencia inquietante. En la tiniebla del cielo, los bombarderos, con su carga de explosivos, "para destruir, para incendiar, para matar", vuelan contra el viento, atraviesan "cóncavos nublados"; planean "sobre el humo y las llamas de los incendios". Mediante el gran angular de la perspectiva astral, asume la visión totalizadora que le permite recorrer la extensión del frente de combate, "desde los bosques montañosos de la región alsaciana, hasta la costa brava del mar norteño": doscientas leguas de trincheras, con cientos de miles de soldados:

"y solamente los ojos de las estrellas pueden verlos combatir al mismo tiempo." (13)

El esfuerzo efectivo de querer "ser centro y tener de la guerra una *visión astral*, mirar el mundo fuera de geometría", se repite en varios capítulos. En la breve unidad narrativa quinta, además de la confluencia de sensaciones auditivas, la visión astral se ramifica de esta forma:



En el capítulo VIII, la exploración fragmentada de la retaguardia y la panorámica del dilatado frente se expresan así:

"Los dos fosos enemigos galgúan por negros bosques y resonantes quebrados, cuándo despeñados, cuándo cimeros. Cruje astillado el tronco de los abetos, y al doblarse bajo la tempestad de nieve y de metralla, el ramaje ciega los caminos." (14)

El enfoque múltiple, en contrapunto de movimientos, acciones y espacios, se repite en otras unidades. En el capítulo XXVIII, alternan la visión "estelar" y la perspectiva externa del relevo de tropas en todo el frente de batalla. La retaguardia de la dilatada trinchera "ondula desde el mar a los montes alsacianos". La focalización múltiple se estructura en sistema contrapuntístico entre los soldados que van de relevo y los que retornan a la retaguardia. El sincronismo se aplica a las tensiones de la lucha y a las inclemencias climáticas, en el capítulo XXIX:

(12) Art. cit., p. 297.

(13) *La media noche*, p. 12.

(14) Id., pp. 26-27.

"Esta misma hora es de nieve y ventisca en los montes alsacianos, de niebla espesa en el mar, de fría lividez en la Champaña" (15).

A través de las doscientas leguas de foso cenagoso, lleno de ratas y resplandor, tiritan las manos doloridas de los soldados sobre los fusiles. El retumbar de la guerra -estallido de bombas, eco profundo de las minas y restallar de ametralladoras- sobresalta a los combatientes, ante los parapetos que se desmoronan. Y la imagen horrenda de la muerte rompe la visión panorámica, para fragmentarse en enfoques concretos:

- lamentos de los heridos
- cuerpos cubiertos de sangre
- largas hileras de muertos aplastados sobre la tierra
- revolar de cuervos que se abaten bajo el cielo del alba

La visión panorámica, totalizadora, con el relieve de situaciones límite, corona la novela. Al lado del simultaneísmo de los campamentos -Ipres y Arras, Verdun y Reims, Thann y Metzeral-, se reproducen las carreteras de la retaguardia, los ventorros, las granjas, los espacios suburbanos llenos de soldados, el galopar de las patrullas de caballería. La visión diversificadora se amplía con enfoques sucesivos de escenas dinámicas o estáticas, en contrapunto. Con una técnica cinética, Valle-Inclán encadena una treintena de planos, para reflejar todo el movimiento de la retaguardia. El proceso de representación de la trágica realidad bélica se transmite con un intencionado simultaneísmo, con un acento épico sintetizador:

"En la retaguardia de las trincheras se tienden bosques quemados por los gases asfixiantes, granjas saqueadas, aldeas en escombros, iglesias con el campanario mocho... Es una sucesión de imágenes desoladas que no se interrumpe desde la costa norteña a los montes de Alsacia. En los atrios de las viejas ciudades estallan las granadas, caen las piedras de las catedrales, los pórticos coronados de santos tiemblan en sus cimientos, se rompen los rosetones, y las golondrinas vuelan asustadas por las naves desiertas. En la luz del día que comienza, la tierra, mutilada por la guerra, tiene una expresión dolorosa, reconcentrada y terrible." (16)

4. SITUACIONES LIMITE DE LA RETAGUARDIA

Las zonas de la retaguardia, además de puntos claves de aprovisionamiento y de descanso de las unidades de combatientes, son escenarios de destrucción de monumentos, de incendios de aldeas y cosechas, de la lucha con la muerte en los hospitales, de brutales tragedias protagonizadas por gentes inocentes. Las poblaciones bombardeadas se perfilan, entre las sombras nocturnas, como expresión trágica de la guerra:

"Ciudades cercadas por serenos ríos, villas sobre provinciales carreteras, aldeas entre prados, levantan sus ruínas frente al campo de batalla. Las casas, negras del incendio, con la techumbre hundida entre los cuatro paredones, y desmoronándose las tripas de cascote, son ruinas de una emoción árida y acongojada." (17)

(15) Id., p. 82.

(16) Id., pp. 112-113.

(17) Id., cap. XXVIII, p. 79.

Los primeros planos del "espectro del pueblo en ruínas, quemado y saqueado", se repite. En el encuadre de Metzeral, incendiado, las casas de la ribera muestran "sus esqueletos rojos y humeantes", con la caída sorda de los muros y la techumbre (c. VIII). Al estampido de las bombas, brotan las llamas de los incendios:

"Arden las mieses, y las sobrecogidas aldeas, y las ciudades que lloran, al derrumbarse las torres de sus catedrales."

La ciudad bombardeada de Arras se diseña en la noche. Las bombas socavan profundos hoyos en las plazas; en algunas áreas urbanas, los edificios "se aplastan y desparraman por tierra"; en calles enteras, "los esqueletos se mantienen en pie, con las fachadas en escombros. Destaca, en este cuadro de destrucción la catedral:

"Negras y destripadas humean las casas; la catedral es un montón de piedras; los sillares desbordan por las bocas de cuatro calles y las ciegan. Rosetones y cruces, gárgolas y capiteles mutilados asoman entre los escombros." (18).

Además de su interpretación novelística, Valle-Inclán nos ha dejado un testimonio epistolar sobre el tremendo castigo a las ciudades de retaguardia. Esta es la estremecida visión del derrumbe de los barrios de Reims y la dura lucha en la Champaña, en la carta remitida a Pérez Artime, fechada en París el tres de junio de 1916:

Querido Tanis: Te envío estas letras en vísperas de salir para Verdun, después de haber visitado Reims y la Champaña. Reims es una ruína lamentable. La catedral, de sus magníficas esculturas de la fachada no tiene una sola con cabeza. Es un dolor. Han caído sobre ella cientos de bombas. El barrio que está detrás de la catedral es una escombrera. Ni una casa ha quedado en pie. Era el barrio industrial, lleno de fábricas de tejidos y fue destruído metódicamente, sin duda, para acabar con la competencia industrial. Pero estas bravas gentes de Reims se han acostumbrado al bombardeo y los niños juegan en las plazas, en medio de los grandes hoyos que abren las bombas.

En la Champaña la guerra es muy dura. Se pelea en un país llano y yermo, que recuerda algo el paisaje de Castilla. Las trincheras son grandes zanjas en muchas partes llenas de agua, y siempre enlodadas: Verdaderos pecinales. En las trincheras de primera línea se habla en voz baja. Los alemanes están a veinte pasos. Yo he volado sobre las trincheras alemanas, y jamás he sentido una impresión que iguale a ésta, en fuerza y en belleza. He visto hundirse entre llamas un avión francés, y el entierro de los dos bravos que lo tripulaban. No tenían forma humana. Eran una masa sangrienta...

La destrucción material genera el inmenso *dolor de la guerra*. Está representado por los extensos campos de cruces; la larga fila de muertos; los rostros lívidos, bajo "el cono de luz de las linternas", las cabezas truncas, recubiertas de barro y sangre. Las situaciones límite se repiten. Sirve como ejemplo, el matrimonio que contempla como se quema su casa y, al mismo tiempo, vive el dolor de la muerte del hijo pequeño representado por los lamentos de la madre y los gritos insistentes, obstinados, de la niña. Mientras, en contrapunto, desfilan los soldados hacia las trincheras, resuena el cañoneo incesante y resplandecen las llamaradas de los pueblos incendiados.

(18) Id., cap. XIV, p. 41.

El episodio de los cadáveres boyantes se narra con morosidad, en los capítulos X-XII. Cerca de la ciudad flamenca de Furnes, la escuadra de marineros, formada por pescadores de Normandía y Bretaña, contempla con crédulo temor supersticioso, los cuerpos hinchados de los soldados muertos, semienterrados en la arena:

"Sopla el viento del mar, y la resaca arrastra hacia la orilla los cadáveres amoratados e hidrópicos de algunos soldados alemanes: Flotan entre aguas: Una ola los levanta en la espumosa cresta, otra los anega. Sus botas negras y encharcadas se entierran en la arena, sus grandes cuerpos hinchados tumban sordamente." (19)

La creencia de que los ahogados no deben enterrarse tiene a los marineros en tensión; piden permiso al teniente de navío para ponerles velas. Entran en el agua fosforescente y ejecutan la áspera y macabra operación de convertirlos en veleros. El escritor gallego intensifica las fórmulas lingüísticas, hasta conseguir esta escena de técnica expresionista:

"A lo largo de la playa flotan más de cien cadáveres alemanes inflados y tumefactos. Uno hay que no tiene cabeza, otros descubren en el vientre y en las piernas lacras amoratadas, casi negras. Comienza la faena de ponerles velachos con las pértigas y lienzos de las tiendas. Valiéndose de los vicheros, les hacen brechas en la carne hidrópica, y clavan los astiles donde van las lonas. Luego, supersticiosos y diestros, los empujan hasta encontrar calado: Sesgan la vela buscando que la llene el viento, y, al tobillo o al cuello, les amarran las escotas. Los muertos se alejan de la playa como una escuadrilla de faluches..." (20)

Otro proceso de tensiones dramáticas, derivadas de la brutalidad de la guerra, se desarrolla, sin solución de continuidad, desde el capítulo XIV, hasta el final del XIX. El discurso narrativo interpreta la historia de las dos muchachas violadas por un soldado alemán. En la ciudad de Arras, destruída por los bombardeos, se inicia el viaje inquietante de una viuda de guerra y sus dos hijas, hacia el hospital. El resplandor lunar descubre a sus ojos asustados la trágica violencia de la lucha. Los rostros de las hermanas Carolina y Enriqueta reflejan los signos de su drama: palidez, cabellos revueltos, ojos llorosos. Una mujer se lamenta continuamente, con las manos en la cintura.

El itinerario fantasmal, lleno de sobresaltos, concluye en la puerta del centro hospitalario. Y entre sus sollozos y palabras entrecortadas, el lector descubre que fueron brutalmente violadas por un combatiente enemigo. El discurso diegético de esta historia límite se estructura en un tiempo reducido, con el encadenamiento de funciones básicas:

Agentes	función límite (pasado)	itinerario	obstáculos	hospital	llegada	
Carolina	violadas por		trayecto	caballos	desenlace	
y	soldado alemán		nocturno,	destripados	entrada en	Reconocimiento
Enriqueta		en carro	controles	congoja	sugerencia	
		violencia	filas de	llanto	aborto	
			muerdos			

(19) Id., p. 34.

(20) Id., pp. 37-38.

La historia dramática de las hermanas violadas se enlaza, en el hospital con otras situaciones límite: la llegada de cuarenta carros de la Cruz Roja, con sucesivas escenas de sangre; la "vía dolorosa, llena de quejas y largos ayes" de los heridos hacinados en los pasillos; las quejas delirantes; la sucesión de intervenciones precipitadas.

Valle-Inclán consigue activar funtuivos intensificadores de las distintas secuencias; el encadenamiento de enfoques configura un sistema de dinámicas situaciones tensionales, con yuxtaposición de acciones gestuales, en contrapunto:



5. LA LUCHA EN LAS TRINCHERAS

Otro bloque, también discontinuo, representado por una veintena de capítulos, se centra en las trincheras, en la lucha encarnizada, en el espacio hostil de los fosos y del campo de alambradas. Encontramos un primer ejemplo en el encadenamiento de los movimientos cautelosos de los centinelas de "pérdida" hacia la avanzada alemana. Este capítulo VI es un modelo de fragmentación en funtuivos tensionales que conducen a un final irreversible:

-se arrastran cautelosos sobre la nieve
 -avanzan entre el "sordo rumor de marejada"
 -se aplastan, cuando los reflectores laminan el campo
 -corren entre la metralla que siega el bosque

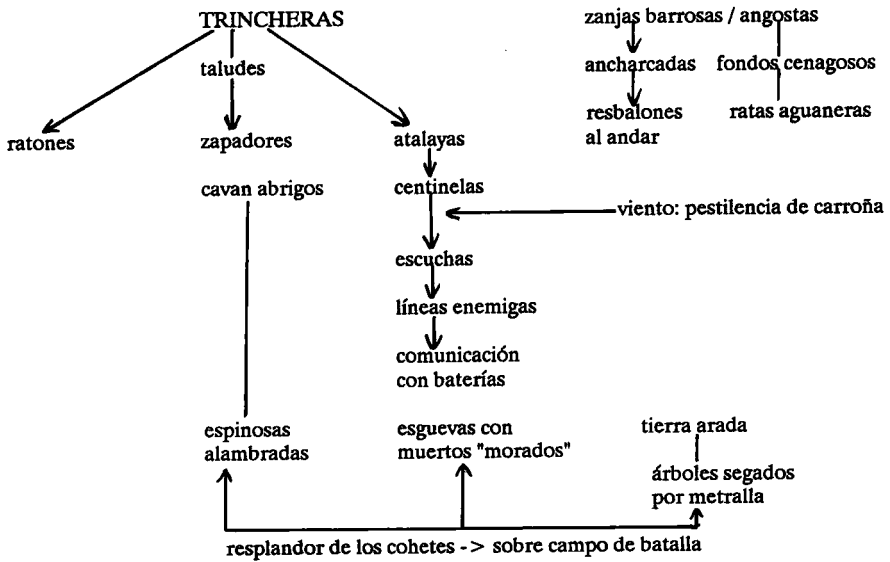
-pisan un montón de cadáveres, enterrados en la nieve
 -pasan entre los muertos, llevándose su olor
 -al tocar la alambrada, violenta sacudida los lanza por los aires
 -caen ardiendo
 "simulan dos peleles"

La misma ocurrencia de movimientos de avance y violencia está protagonizada por los alemanes, en el capítulo siguiente:

- los alemanes salen de sus trincheras
- en la oscuridad, llegan a las avanzadas francesas
- bajo los reflectores, se arrastran sobre la nieve
- los franceses abren fuego

- los alemanes se incorporan y arrojan granadas
- unos caen, otros los secundan
- combaten en oleadas
- fuego francés de fusil
- las granadas caen en trinchera
- gritos de los alemanes, al penetrar en el foso (21)

La visión de la trinchera, cifra de oscuridad, fango y tumulto, se funde con el enfoque, en *traveling*, del perro que porta el comunicado del desesperado ataque germano. La focalización externa, sin instancia delegada, delimita y recorta sucesivos encuadres de las trincheras inundadas, ya desde el segundo capítulo:



La lucha se centra, también, en las trincheras en otras unidades narrativas. En el capítulo XIII, los cronotipos de presente actualizan la visión de los fosos y las casamatas convertidos en arroyos de fango. Las trincheras azotadas, los taludes derrumbados, por "la lluvia de bombas", en "un ciclón de fuego", alternan con la lucha generalizada a lo largo del frente (c. XXIII).

La focalización externa, objetivizada, se repite en las unidades narrativas finales. Pero también el autor se introduce, a veces, en el relato, para reflexionar, con un enfoque aparentemente neutro, las situaciones de violencia, para confesar su postura francófila. Pero la filtración subjetiva es sustituida por la óptica externa. Puede constatar esta perspectiva en los capítulos XXVI y XXVII, con el engarce tensional de furtivos dramáticos, alucinantes:

(21) Id., pp. 22-26.

- soldados que se mueven, guiados por la linterna sorda del cabo
- avanzan por la trinchera anegada
 - resbalando
 - cayendo
 - levantándose
- abren un desagüe, "en un lago de barro"
- cavan, enredados en alambradas que desgarran sus carnes
- aparecen muertos enracimados en el fondo
- van sacándolos de entre el cieno, alineándolos sobre el talud

La perspectiva horizontal, con un angular reducido, fijado en el círculo de luz vacilante, nos ofrece encuadres efectivos como estos:

"El cabo mete su linterna por la boca de los abrigos. La luz tiembla sobre el agua dormida; las ratas trepan asustadizas por el muro de tierra, y unas botas negras e hinchadas rompen la luz de la charca. Las aguas hacen un círculo en torno. Los pies del muerto tienen un ligero vaivén"

.....
 "Un perro de lanas nada, teniendo en los dientes el brazo de un cuerpo que se hunde. Se ve la mano lívida. El perro nada hacia la luz." (22)

Las tensiones dramáticas de la primera línea se dinamizan en el capítulo XXXII, con el avance y el salto de los aliados a la defensa alemana, en un trágico contrapunto el movimiento obstaculizado de la columna, el tumulto del combate, la violencia y la muerte:

dinámica del avance	violencia-muerte
<ul style="list-style-type: none"> -los soldados resbalan chapotean -se hunden en el agua, en los tremedales -oleadas de asalto -combatientes con la granada en la mano -avance a la carrera,/ arrastrándose 	<ul style="list-style-type: none"> -heridos se desangran en la alambrada -muertos aplastados, desnudos, desgarrados -los heridos reptan por las esguevas -clamor estremecido de socorro -las trincheras, atuidas de cadáveres

El relato impresionante se interrumpe, se quiebra, con el engarce enmarcado de un canto personalizado, elegíaco: alegato antibelicista, excesivamente enfático y reflexivo (c. XXXIII). Pero en las cuatro unidades siguientes, la narración retoma su ritmo, su climax trágico. En un coro intensificado se entremezclan los vivos, los gritos, los lamentos, el retumbar del cañón y el teclear de la fusilería. Se suceden los enfoques de situaciones límite: la carne chamuscada, los plantos de los heridos; un soldado alemán, envuelto en llamas, corre dando gritos; se destacan los combtientes recubiertos de sangre y de lodo; los rendidos piden clemencia; la caballería india alancea a los atrapados sin cuartel...

(22) Id., pp. 76-77.