

LA MASCARA TORVA DE ZACARIAS EL CRUZADO

Juan Rodríguez
(TIV – Universitat Autònoma de Barcelona)

En abril de 1892 Ramón del Valle-Inclán entraba por primera vez en contacto con la realidad americana. Fruto de aquella impresión, que algunas veces señalara como determinante en su carrera literaria, fueron un puñado de textos dispersos por la prensa, que tenían como denominador común el formar parte de un libro nonato cuyo título, *Tierra caliente*, habría de recuperar años después para su novela más famosa. De aquellas memorias de Andrés Hidalgo iba a aprovechar el escritor gallego algunos episodios luego incorporados a uno de los relatos de *Femeninas* (1895), «La niña Chole», y a su sonata mexicana de 1903.

Uno de los temas recurrentes de estos textos es el interés exótico de Valle por esos personajes, casi siempre secundarios, indios, mulatos, mestizos y negros. Es importante señalar que nos encontramos ya en ellos la misma indeterminación local que luego enarbolará, como una bandera panamericana, en *Tirano Banderas*: los motivos caribeños y mexicanos se mezclan en una inverosímil amalgama que pone en primer plano la fuerte impresión que dicha realidad le causara.

La figura del indio es, sin embargo, una de las más interesantes y recurrentes. El atractivo que despierta en Valle-Inclán y que se manifiesta en aquellos primeros escritos es de índole eminentemente exótica, propia de aquel “impulso romántico” que conduce a Bradomín hasta México¹, y teñida de ese gusto tan finisecular por lo bárbaro, lo primitivo, lo salvaje. El aire mítico que envuelve a la comitiva de Bradomín al vadear, “como un tropel de negros centauros”² el lago Tixul, y la mirada supersticiosa del marqués al toparse con un campamento de jarochos que “tenían la esbeltez que da el desierto y actitudes de reyes bárbaros, magníficas, sanguinarias...”, es una

1. *Sonata de primavera. Sonata de estío*, Madrid, Espasa-Calpe («Austral» 37), 1989¹⁶, pág. 94.

2. *Ibid.*, p. 162; imagen que, por cierto, reproduce en el soneto de 1918 «Rosa de Ultramar», recogido en *El pasajero* (1920) y titulado «Alegoría» en *Claves líricas*:

"Era nocturno el potro. Era el jinete
de cobre –un indio que nació en Tlaxcala–,
y su torso desnudo, coselete
dorado y firme al de la avispa iguala.
El sol en el ocaso, como un lauro
a la sien del jinete se ofrecía.
Y vi lucir el mito del centauro
en la Hacienda del Trópico, aquel día..."
(*Claves líricas*, Madrid, Espasa-Calpe, «Austral», 621, 1976³; p.59).

muestra de ello.

Uno de los denominadores comunes de estos personajes exóticos es el silencio, la tristeza y la sumisión; son “hombres de tez cobriza, tristes y silenciosos como cumple a los héroes vencidos”³, conscientes del “desdén patricio” de que son objeto por parte de los criollos. La mirada siempre baja, esa “tristeza de las razas vencidas”⁴, les otorga un aire fantasmagórico que contribuye a subrayar el elemento supersticioso, ritual y mágico, que constantemente los rodea.

En ocasiones excepcionales, alguno de estos fantasmas ensabanados se rebela tímidamente contra la raza opresora. En San Juan de Tuxtlan, aprovechando la noche y la soledad de la playa, un indio sombrío intenta robar a Bradomín; armado con un cuchillo, murmura, “con voz de siervo”, la amenaza; la actitud del marqués es digna de un héroe nietzscheano:

Quizá me dejo robar entonces si llega a ser menos cortés el ladrón y me habla torvo y amenazante, jurando arrancarme las entrañas y prometiendo beberse toda mi sangre. Pero en vez de la intimación breve e imperiosa que esperaba, le escuché murmurar con su eterna voz de esclavo...⁵

Ocioso es decir que el protagonista de las *Sonatas* resulta, a pesar de la “destreza de salvaje” y la “furia fantástica de gato embrujado” de que hace demostración el indio, vencedor de tan desigual combate.

El tema iba a desaparecer prácticamente de la obra de Valle-Inclán hasta que, en 1921, a raíz de su segundo viaje al México post-revolucionario, su transformada sensibilidad topa de nuevo con la realidad indígena. La crítica ha comentado con detalle los textos en los que se manifiesta ese cambio de actitud y sus antecedentes inmediatos: aquella “Melancolía del indio. Pena / de los que arrastran una cadena” que canta «La cueva del herbolario» (*La pipa de kif*, 1919); la incitación a “colgar al Encomendero” antes de segar el trigo incluida en el poema «¡Nos vemos!» (1921); el proyecto de “superación cultural de la raza india” presente en las cartas a Alfonso Reyes; la crítica a la Colonia Española y a los “petroleros yanquis” contenida en la carta a la revista *España* (20-X-1923); o la venganza póstuma del Jándalo, emblema del mestizaje americano, y la ridiculización de don Igi, el gachupín de *La cabeza del bautista* (publicada en 1924 en *La Novela Semanal* como «Novela macabra»)⁶; elementos todos ellos que contribuyen a la creación de esa figura central del tema indio

3. «Bajo los trópicos (Recuerdos de México). I. En el mar», *El Universal*, México, 16-VI-1892, recogido por Fichter, *Publicaciones periódicas de don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*, México, El Colegio de México, 1952; p.169.

4. *Sonata de estío*, p. 120.

5. *Sonata de estío*, p.103.

6. Véase al respecto los trabajos de Emma Susana Speratti Piñero, «Valle-Inclán y México», en *De Sonata de otoño al esperpento. (Aspectos del arte de Valle-Inclán)*, London, Tamesis Books, 1968; pp. 53-72; Robert Lima, «Valle-Inclán, Obregón and the Mexican Indian: a Basis for the Autograph Poem "¡Nos vemos!"», *Revista de Estudios Hispánicos*, University of Alabama, IV, 1 (1970), pp. 19-26; e Iris Zavala, «Nos vemos, Poema / Programa», *Hispanística XX*, 4 (1987); pp. 217-228. El poema «¡Nos vemos!» (*México Moderno*, 1-IX-1922) fue recogido por Juan Antonio Hormigón (en Valle-Inclán, *Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, p. 261) y, más recientemente, por Javier Serrano Alonso (*Artículos completos y otras páginas olvidadas*, Madrid, Istmo, 1987; pp. 416-418). Las cartas a Alfonso

que es Zacarías el Cruzado.

La primera aparición del indio Zacarías San José se produce en el episodio que, desgajado de la novela y como anticipo de la misma, publica el autor de *Tirano Banderas* en el número 225 de «La novela de hoy» con el título *Zacarías el Cruzado o Agüero nigromante* (3-IX-1926). El relato contiene, con un buen número de variantes ya señaladas, en general, por Speratti-Piñero, los sucesos que se relatan en la cuarta parte de la novela, que lleva el más apropiado título de «Amuleto nigromante». Por primera el vez el indio deja de ser un personaje anónimo y pasa a convertirse en protagonista de un relato que luego ocupará un lugar central en la estructura simétrica de *Tirano Banderas*. Pero, además, culmina aquí la transformación del motivo literario, su transito de la sumisión y el exotismo a la rebelión y el esperpento.

En relación a la construcción de la novela de 1926 hay varios y excelentes trabajos⁷, que subrayan la importancia del episodio de Zacarías el Cruzado. El indio aparece en el prólogo unido a la revolución, protegido por su amuleto nigromante y dispuesto a abrir –en función simbólica– la jaula de los tigres de feria, tal y como hace al final de la obra⁸. Se cierra así el círculo, y “el círculo, al cerrarse, engendra el centro”⁹, ese centro –en opinión de Victor Ouimette– «patético» que es la venganza de Zacarías el Cruzado¹⁰.

Este tema, el de la venganza, será, como ya vio el profesor Dougherty, la motivación principal del impulso revolucionario del indio¹¹. Pero nadie, que yo sepa, ha señalado una de las tradiciones que confluyen en ese impulso. En 1920 Luis Araquistáin transcribía unas palabras del escritor en las que exponía algunos de los temas que más le interesaban en ese momento:

El ambiente social y doméstico de ese hombre desconocido que la Policía rara vez puede descubrir y el Jurado no se atreve a juzgar, pero que el escritor podría representarse; la vida de ese hombre desconocido que dispara contra un patrono o contra un compañero, que incendia un cortijo o pone una bomba en un café o en un periódico; lo que piensa, lo que dice, lo que le mueve: e ahí un gran tema literario que yo quisiera emprender.¹²

Reyes y a la revista *España* están también recogidas en el libro de Hormigón (pp. 561-563 y 566-567 respectivamente).

7. Véase los de Oldrich Belich («La estructura narrativa de *Tirano Banderas*», *Análisis estructural de textos hispanos*, Madrid, Prensa Española, 1969. pp. 145-168), Diaz Migoyo (*Guía de «Tirano Banderas»*, Madrid, Fundamentos, 1985) y Antonio Alonso («Sobre la estructura de *Tirano Banderas*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 438 (diciembre de 1986), pp. 45-53).

8. V. Valle-Inclán, *Tirano Banderas* (ed. de Alonso Zamora Vicente), Madrid, Espasa-Calpe («Clásicos Castellanos», 214), 1978; p.266. Cito en todo momento de dicha edición.

9. Valle-Inclán, *La media noche*, en *Flor de santidad. La media noche*, Madrid, Espasa-Calpe («Austral», 302), 1978⁶; p. 102.

10. V. Victor Ouimette, «El centro patético en *Tirano Banderas*», *Letras de Densto*, 44 (1989); pp. 233-249.

11. Dru Dougherty, «The question of revolution in *Tirano Banderas*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIII (1976); pp. 207-213.

12. Luis Arquistáin, «Valle-Inclán en la corte», *La Lectura*, II, 1920; pp. 288-289; recogido por Dougherty en *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1983; p. 106.

Algunos años después, en declaraciones a Cipriano Rivas Cherif, aludía Valle-Inclán a una cierta fe Naturalista:

Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas, siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y, en cambio, siendo los oscuros pensamientos motrices consecuencia de las fatalidades de medio, herencia y salud. Sólo el orgullo del hombre le hace suponer que es un animal pensante.¹³

Ambas reflexiones nos introducen en un terreno literario muy peculiar; Valle parece sugerir el interés por esas conductas brutales que, saltando por encima de la conciencia, ponen al individuo en el mismo plano de la bestia. Un tema, como ya he apuntado, muy del gusto del naturalismo y, también, muy próximo a cierta literatura popular.

En realidad, sorprende descubrir que algunos de los motivos que Valle-Inclán utiliza para la elaboración del episodio de Zacarías el Cruzado proceden –dejando de lado el peso de Artaud y del *grand-guignol*, y su vinculación con el expresionismo, que ha estudiado Carlos Jerez Farrán¹⁴– de ciertas tradiciones de la literatura popular: la violencia desmesurada, el crimen irracional, el tremendismo de algunos de los motivos, son elementos muy frecuentes en los romances de ciego, en la literatura de crímenes¹⁵. Un episodio como el del chamaco devorado por los cerdos tiene claros antecedentes en ese ámbito: el romance, fechado entre 1918 y 1924, que explica el conocido crimen de Cuenca, alude a una solución parecida para problema del cadáver de la víctima:

Cuando un pastorejo iba
a mudar a su caseja
le agarran los asesinos
y le cortan las orejas.
Y el uno da por delante
y el otro le da a la inversa,
y lo brean a pinchazos,
como un colador lo dejan.
Lo pinchan con un cuchillo,
le atraviesan el costado,
como al Señor Jesucristo,
muy mala muerte le han dado.
Lo cortan en cien pedazos
lo sierran en veinte partes
entre hachazos y mazazos

13. C. de Rivas Cherif, «La Comedia Bárbara de Valle-Inclán», *España*, 16-II-1924; recogido por J. A. Hormigón en *Escritos dispersos...*, p. 567.

14. V. Carlos Jerez Farrán, *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, Coruña, Edicions. do Castro, 1989.

15. Véase el clásico estudio de Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de ciego*, Madrid, Revista de Occidente, 1969, principalmente las pp. 146-160; y su antología de *Romances de ciego*, Madrid, Taurus, 1966.

este trabajo le lleva
desde un domingo hasta un martes.
Y no contentos con con esto
en viéndole la cabeza,
«la noble parte del hombre»,
se la cogen en las manos
se la cascan con dos piedras.
Morcillas allí parecen
las carnes del pobre Cepa,
muerto, morido, matao.
Y gritan «viva la Pepa»
los que le han asesinado.
Hambriento para este caso
allí gruñe un cerdo atado
los crueles matadores
las morcillas le han echado.
Y lo que el mal cerdo deja
a una hoguera lo han lanzado
y las cenizas a un río
que pasa por ahí al lado."¹⁶

Más próxima a *Tirano Banderas* está una novelita de José López Pinillos —quien, por cierto, había entrevistado a Valle en 1918¹⁷— que lleva por título «El ladronzuelo»¹⁸, que concluye precisamente con un crimen semejante: un niño entregado, por causa de una envidia, a la voracidad de un cerdo. El propio Valle había ya utilizado en *Divinas palabras* (II, Escena X) un motivo parecido que, como recuerda Luis Iglesias Feijoo, encontraremos de nuevo en *La familia de Pascual Duarte*¹⁹.

16. Recogido por «Salvador Maldonado» (Lola Salvador Maldonado) en *El crimen de Cuenca*, Barcelona, Argos Vergara, 1979; pp. 123-125. Dicho romance no es mencionado por Caro Baroja. El famoso crimen, que inspiraría una novela de Ramón J. Sender, *El lugar de un hombre* (México, 1939), y una película del mismo título dirigida por Pilar Miró, no fue tal, pues el presunto difunto, un pastor apodado «El Cepa» y desaparecido en 1910, reapareció vivo en 1926, después de que, en 1913, fueran detenidos los presuntos asesinos, juzgados y condenados sin pruebas en 1918 y, finalmente, indultados en 1924. El romance que cuenta los hechos debe de ser anterior a esta última fecha, pues menciona las condenas que los «asesinos» cumplen en Cartagena y Valencia, y, evidentemente y a juzgar por lo citado, es anterior a la reaparición de la «víctima».

17. V. Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado*, pp. 92-97.

18. Publicada en *El Cuento Semanal*, 217, 24-II-1911; y recogida en la colección *Frente al mar*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1914; pp. 87-149. Debo el dato a la sabiduría y generosidad de Sergio Beser. La relación de López Pinillos con la literatura popular es patente en varios de sus textos. Julio Caro Baroja (*Ensayo...*, p.156) ya apuntaba en 1969 la relación del romance «Cintabelde» (recogido en su ya mencionada antología de *Romances*, pp. 280-286) con alguna narración de López Pinillos. José-Carlos Mainer («Prólogo» a J. López Pinillos, *Doña Mesalina*, Madrid, Turner, 1975; pp. 7-20) y Sergio Beser («Introducción» a López Pinillos «Pármeno», *La sangre de Cristo. Novelas cortas*, Barcelona, Laia («Ediciones de Bolsillo», 395), 1975; pp. 22-23, n. 17) concretan esa relación entre el romance popular y la novelita «Cintas Rojas» (recogida en la antología de S. Beser, pp. 299-342). No se ha hallado, por el momento, rastro de un romance que pudiera servir de inspiración en la elaboración de «El ladronzuelo», aunque, como señala Sergio Beser en su excelente introducción, más interesante que el estudio de la dependencia de fuentes populares es el análisis del significado de esa utilización de lo popular en este «segundo naturalismo», “cercano ya a su superación expresionista, representada por el esperpento de Valle-Inclán” (p. 23).

19. Véase su reciente y espléndida edición de *Divinas palabras*, Madrid, Espasa-Calpe («Clásicos Castellanos», 26), 1991; p. 332, n. 19. Acerca de la relación del naturalismo de López Pinillos y el «tremendismo» de Cela, véase S. Beser,

La sorpresa que provocan esas coincidencias procede del explícito desprecio que el escritor había manifestado en diversas ocasiones hacia ese tipo de literatura. Recuérdense los tan citados «Prólogo» y «Epílogo» a *Los cuernos de don Friolera*, en los que don Estrafalario, portavoz de las ideas estéticas de Valle-Inclán, critica ese “vil contagio, que baja de la literatura al pueblo”, e incita a don Manolito a quemar el romance del ciego: “Esas coplas de toreros, asesinos y ladrones, son –había dicho el primero– periodismo ramplón”²⁰. Pero también es cierto que Valle, en esas mismas páginas, distingue entre dos tipos de literatura popular y los dos modos en que puede manifestarse esa violencia: don Estrafalario hace una defensa de otro tipo de crueldad menos dogmática que esa –cito, aunque son palabras harto conocidas– “forma popular judaica”; “la crueldad española tiene toda la bárbara liturgia de los Autos de Fe. Es fría y antipática”. Frente a esa crueldad “escolástica”, Valle reivindica “el temblor de las fiestas de toros”, la “violencia estética”, contemplada con la superioridad demiúrgica del Bululú (p. 123), porque si “las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos”, “los sentimentales que en los toros se duelen de la agonía de los caballos, son incapaces para la emoción estética de la lidia: Su sensibilidad se revela pareja de la sensibilidad equina...” (p.114).

Valle-Inclán, en definitiva, se aproxima a esos temas, a esa violencia de raigambre popular, liberado de ese dogmatismo que, por cierto, está casi siempre presente en las coplas de ciego. Le interesa el horror desde una perspectiva puramente estética y exige la impasibilidad para su completa percepción. Una impasibilidad que el escritor, según se deduce de las manifestaciones arriba citadas, hereda de aquella curiosidad naturalista –al que no es ajeno, por supuesto, ni López Pinillos ni cuantos se nutren del filón popular– para someterla inmediatamente a una radical transformación: el esperpento.

Buena parte de la crítica ha insistido en considerar a Zacarías como la excepción humanizadora del esperpento en la novela de 1926. Ya en los años cuarenta Pedro Salinas identificaba el esperpento con la “indignificación” del ser humano y justificaba el hecho de que todo personaje de Valle con algo de dignidad apareciera, a los ojos de la crítica, como escasamente esperpentizado. En 1961, Torrente Ballester destacaba, en relación a Zacarías San José, cómo “ante esta figura conmovedora, trágica, el satírico se detiene, suspende su actitud subjetiva, y describe al personaje con amor y respeto”; y cinco años después Idefonso-Manuel Gil incluía al chamaco del indio entre las “víctimas inocentes” que aparecen en la obra de Valle²¹. Tanto Gil como Buro

«Op.cit», pp. 22-23.

20. *Martes de carnaval* (ed. de Ricardo Senabre), Madrid, Espasa-Calpe («Clásicos Castellanos», 18); pp. 226-227 y 121.

21. Pedro Salinas, «Significación del esperpento o Valle-Inclán hijo pródigo del 98», en *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979³; p. 97. G.Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama,

Vallejo –aunque éste no mencionaba a Zacarías²²– basaban su argumentación en la idea de que en la obra de Valle se mezclaban los tres puntos de vista -"de rodillas, de pie, elevado en el aire"- que el gallego definiera en su tan citada entrevista con Gregorio Martínez Sierra²³, y que, en consecuencia, aquellos personajes “humanizados” escapaban de la visión demiúrgica y eran contemplados por su autor “de pie” o, incluso, “de rodillas”. Esa línea argumentativa es la que triunfa en el análisis de Ouimette y está presente en la inmensa mayoría de comentarios que de *Tirano Banderas* se han realizado.

Mis objeciones parten de una concepción algo más compleja del esperpento. No cabe duda que la mirada con que Valle contempla a Zacarías no es la misma que la que aplica a otros personajes como Santos Banderas o el barón de Benicarlés. No es la misma, pero no por ello es menos esperpéntica. Por una simplificación a la que ha contribuido la connotación negativa que rodea a ese término que el escritor adoptó para su nueva estética, se ha querido ver siempre dicho género como sinónimo de grotesco, ridículo, caricaturesco, y se insiste en las técnicas de degradación como las propias e inherentes a ese proceso esperpentizador. Es esta una faceta importante, quizá la más importante o la dominante, pero no la única.

Tal y como Valle define su estética a partir de 1920, el esperpento constituye una “estética sistemáticamente deformada”, deformación “sujeta a una matemática perfecta”, “matemática de espejo cóncavo”²⁴. Es significativa la insistencia en el rigor de ese mecanismo deformador, que volverá a repetir en 1928: “...con transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico”²⁵. Y es que, como sistema, el esperpento no puede plantearse excepciones; se construye con elementos heterogéneos que desempeñan diversas funciones en el conjunto, pero ninguno de los cuales escapa a la deformación. Y el fundamento de dicha deformación es, por supuesto, la visión de altura, el distanciamiento irónico, el contemplar a sus personajes, no de rodillas ni de pie, sino elevado en el aire. La superación del dolor y de la risa; pero “superación” no quiere decir negación de ambas realidades, sino un tratamiento distanciado, deformador, esa visión estelar que está también presente en la caracterización de Zacarías el Cruzado.

Detengámonos en los rasgos y carácter del personaje. El aspecto más llamativo del episodio de Zacarías es, sin duda, la brutalidad de sus acciones, la crudeza –cabría decir la barbarie– con que

1961; pp. 166. Ildefonso-Manuel Gil, «Las “víctimas inocentes” en Valle-Inclán», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200 (julio-agosto 1966); recogido en *Valle-Inclán, Azorín y Baroja*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1975, pp. 47-79.

22. V. Antonio Buero Vallejo, «De rodillas, en pie, en el aire», *Revista de Occidente*, 44-45 (noviembre-diciembre 1966); recogido en *Los maestros ante el público*, Madrid, Alianza, 1973; pp. 29-54.

23. G. Martínez Sierra, «Hablando con Valle-Inclán de él y de su obra», *ABC*, 7-XII-1928; recogido por Dougherty en *Un Valle-Inclán olvidado...*, pp. 173-179.

24. *Luces de bohemia*, Escena XII (ed. Alonso Zamora Vicente), Madrid, Espasa-Calpe («Clásicos Castellanos», 180), 1983⁴; p. 132-133.

25. En la mencionada entrevista con Martínez Sierra, en Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado...*, p. 177.

Valle presenta tanto la muerte del chamaco como la venganza del indio. Zacarías responde perfectamente a ese tipo de personajes que, como veíamos antes, obran con el automatismo irracional, pre-consciente, de la pasión ciega y “la grandeza de las fuerzas naturales”, a la que hay que añadir el peso del determinismo ambiental. Un rasgo importante de ese carácter irracional es la propiedad nigromante que atribuye el personaje al saco en el que lleva los restos del niño:

Trascendía, con helada consciencia, que aquellos despojos le aseguraban de riesgo. Presumía que le buscaban para prenderle, y no le turbaba el menor recelo; una seguridad cruel le enfriaba (p.162).

También Ginebra, en *Voces de gesta*, peregrinaba durante diez años con la cabeza de su hijo; pero de aquella invocación simbólico-mítica queda en *Tirano Banderas* el horror de un bulto sanguinolento cubierto de moscas. No es casual que don Quintín Pereda, al abrir el saco, exclame con gesto folletinesco: “¡Un crimen! ¿Me buscas para la encubierta?” (p.173). Además, el macabro paquete tiene una dimensión también metafórica: al pasar junto a la feria, el tigre –símbolo de la revolución, pero también de las fuerzas desatadas de la naturaleza, que, ya lo he mencionado, será liberado por Zacarías– ruge “con venteo de carne y de sangre” (p.168).

La presentación del indio –llamado el “Cruzado” por una cicatriz que le desfigura el rostro– insiste en destacar la ocultación de los rasgos de la cara, o la inexpresividad de su “máscara verdiña” (p. 165). Estrechamente unida a esa máscara, el personaje se caracteriza por su impasibilidad, por su fijación alucinada, que habría que relacionar con el uso ritual, entre los indios mexicanos, de drogas alucinógenas como el peyote o el hachís²⁶: tras hallar los restos del chamaco, Zacarías se sienta a cavilar: “De tan quieto, las moscas le cubrían y los lagartos tomaban el sol a su vera” (p.161); y, “sin mudar el gesto de su máscara indiana” (id.) se encamina a la ciudad seguido por su perro que, por cierto, responde al nombre de Porfirio.

En realidad Valle-Inclán está negando a su personaje –salvaje, primitivo– la expresión trágica del *pathos*, del dolor; éste queda reducido a un recurrente y obsesivo “taladro dolorido que le hendía las sienes” (p. 168), y a la repetición, “con la insistencia monótona de la gota de agua” (p. 166), de un “pensamiento solitario, insistente” que formula “desdoblándolo con pueril paralelismo: –¡Señor Peredita, corrés de mi cargo! ¡Corrés de mi cargo, Señor Peredita!” (p. 168).

Finalmente, víctima y verdugo aparecen, en la consumación de la venganza, como muñecos de un misma tabanque:

El Cruzado, con súbita violencia, rebota la montura, y el lazo de la reata cae sobre el cuello del espantado gachupín, que se desbarata abriendo los brazos. Fue

26. V. Ricardo Gullón, «Técnicas de Valle-Inclán», *Papeles de Son Armadans*, XLIII (1966); pp. 71-79. También Olga Kattan («Notas sobre *Tirano Banderas*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 235 (julio 1969); p.186-187) comenta esa obsesión alucinada de zacarías.

un dislocarse atorbellinado de las figuras, el revolverse del guaco: Un desgarré simultáneo. Zacarías, en alborotada corveta, atropella y se mete por la calle, llevándose a rastras el cuerpo del gachupín. Lostregan las herraduras y trompica el pelele, ahorcado al extremo de la reata. El jinete, tendido sobre el borrén, con las espuelas en los ijares del caballo, sentía en la tensa reata el tirón del cuerpo que rebota en los guijarros. Y consuela su estoica tristeza indiana Zacarías el Cruzado. (p.174)

Todos esos rasgos –brutalidad pre-consciente, impasibilidad y fijación alucinada, negación del *pathos*–, son, a mi juicio, las marcas de la impasibilidad de Valle, de la deformación esperpéntica -que no grotesca- proyectada sobre el personaje fundamental de *Tirano Banderas*.

El compromiso de Valle-Inclán con la realidad latinoamericana no se manifiesta en las simpatías que pueda proyectar o sugerir sobre algunos de los personajes, sino en la plasmación, sin maniqueísmos de ningún tipo, de la dialéctica social, del enfrentamiento entre opresores y oprimidos. La máscara torva de Zacarías el Cruzado aparece así contrapuesta, en perfecta simetría, a la mueca verde del otro indio de la novela: Santos Banderas. La *simpatía* de Valle-Inclán por la revolución no consiste en la exaltación de unos y la degradación de otros; reside en comprender, desde la “dignidad demiúrgica”²⁷ de su mirada, la explotación del hombre por el hombre.

Entre uno y otro modo –nos dice el escritor– habría la misma diferencia que media entre la visión del soldado que se bate sumido en la trinchera, y la del general que sigue los accidentes de la batalla encorvado sobre el plano.²⁸

(Publicado en Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez (eds.), *Valle-Inclán y su obra*, Bellaterra, Taller d'Investigacions Valleinclanians, 1995, pp. 359-367)



«La máscara torva de Zacarías el Cruzado» por Juan Rodríguez
se encuentra bajo una Licencia

[Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

En www.tiranobanderas.es

27. *Los cuernos de don Friolera*, p. 123.

28. *La media noche*, p. 101.