

La mirada descriptiva de Valle Inclán.

Manuel Alberca
(Universidad de Málaga)



El presente trabajo trata de mostrar que tampoco la voz enunciativa del retrato, en su aparente neutralidad representativa, escapa a la influencia del estatuto narrativo que preside todo discurso de este tipo. En este caso, son los retratos de los personajes valleinclanes los que se manifiestan deudores de las diferentes modalidades narrativas, tal como han sido expuestas por la poética del relato de G. Genette. Para ello, abordamos la influencia del narrador (persona - foco, según la teoría genettiana), en la perspectivación del personaje retratado y la recomposición que las estructuras lingüísticas realizan del fraccionamiento corporal en la descripción prosopográfica.

Por otra parte, el régimen narrativo guarda una evidente correspondencia con los registros del discurso (estructuras lingüísticas del retrato), porque cada una de las posibles posiciones focalizadoras implica una valoración calificativa y una figuración tropológica del personaje.

En los retratos de Valle Inclán*, la rigurosa focalización narrativa y los recursos discursivos se hermanan para armonizarlos y reordenarlos en la enumeración lineal que impone la naturaleza del signo lingüístico, al tiempo que ensayan una suerte de simulación imitadora del continuo corporal.

1. METAMORFOSIS DEL NARRADOR Y RETRATO VALLEINCLANESCO.

Como secuencia descriptiva, el retrato participa simultáneamente de los dos niveles en que se acostumbra analizar un enunciado narrativo, la historia y el

(* Relación de novelas y relatos de Ramón del Valle Inclán utilizados en este artículo: *Obras escogidas*, I: La Corte de los Milagros, Flor de Santidad, Jardín Umbrío; Aguilar, Madrid 1976⁵. *Obras escogidas*, II: Corte de Amor, La Guerra Carlista, Baza de Espadas, Fin de un revolucionario, La Media Noche, En la luz del día, Femeninas, Epitalamio; Aguilar, Madrid 1976². *Sonata de Otoño. Sonata de Invierno*, Espasa-Calpe/Austral, Madrid 1979. *Sonata de Primavera. Sonata de Estío*, Espasa-Calpe/Austral, Madrid 1979. *Tirano Banderas*, Ed. de A. Zamora Vicente, Espasa-Calpe/Clásicos Castellanos, Madrid 1978. *Viva mi dueño*, Espasa-Calpe/Austral, Madrid 1976. *Publicaciones periodísticas de D. Ramón del Valle-Inclán anteriores de 1.895*, Ed. de W.L. Fichter, El Colegio de México, México 1.952.

discurso¹. El retrato, en tanto que describe y caracteriza al personaje, participa de la historia, pero recibe un tratamiento desde el discurso, que focaliza y textualiza la visión que el lector va a crearse del personaje retratado. El relato, como enunciado, presupone un sujeto enunciativo, que, si bien oculto tras la figura del narrador, ha dejado sus huellas en el discurso en forma de objetividad o subjetividad, de participación o de distancia, con respecto al material de la historia.

Una de estas huellas signícas es la *persona narrativa*², de la que se sirve el sujeto de la enunciativa para contar su relato. Así pues, el narrador, especie de sosias del autor o recurso técnico necesario del discurso narrativo³, mediatiza el conocimiento que el lector va a tener de todos los elementos del relato, incluida la imagen del personaje retratado.

Y junto a éste, superpuesta a él y en íntima relación, la *focalización* o perspectiva, que la crítica anglosajona bautizó con el nombre de "punto de vista"⁴. La focalización, concepto básico del discurso narrativo, alude a la posición moral o mental, incluso espacial, en que el narrador puede colocarse con relación a la materia del relato, según sea el conocimiento o distancia con respecto a la acción y los personajes y a la relación entre la cantidad de información que corresponde a uno y a los otros.

La combinación de narrador y focalización da como resultado una compleja y precisa red para el análisis narrativo, que no tendrían por separado ninguna de las

(1) La teoría del relato (narratología) retoma estas dos categorías lingüísticas de E. Benveniste y las aplica y desarrolla en el análisis de los textos narrativos. Una exposición rigurosa y explicativa de ambos conceptos se encuentra en TODOROV, T., "Las categorías del relato" *Análisis estructural del relato*. B's A's, Tiempo Contemporáneo, 1970. "En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido que evoca una cierta realidad, acontecimientos que han sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real. (...) Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer." (p. 157).

(2) La persona narrativa no es una consecuencia mecánica derivada de elegir la 1ª o la 3ª persona gramatical, sino fruto de una actitud determinada con respecto a la historia: hacer contar la historia por uno de los personajes, que participa en ella; o por un narrador extraño a la historia (homodiegético/heterodiegético): GENETTE, G., *Figuras III*, París, Seuil, 1972, p. 252.

(3) SEGRE, C., *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985. "El texto literario es un enunciado (producto) que conserva las huellas de la enunciativa (acto), y en el que el sujeto que habla (el narrador) es sosias o portavoz del sujeto de la enunciativa (el autor en cuanto locutor)" (p. 21).

(4) Genette subraya, como conclusión a una suerte de inventario de los estudios técnicos sobre el "punto de vista", que tal problema ha sido, de entre los que afectan a la técnica narrativa, el más estudiado desde finales del s. XIX; pero se lamenta de que todos los ensayos de clasificación que tiene base en él adolezcan de una confusión entre lo que el mismo Genette llama modo y voz, es decir, entre la cuestión de la perspectiva (¿quién ve?) y otra cuestión muy distinta, la identidad del sujeto de la enunciativa (¿quién habla?) Ob. cit., p. 203. Nosotros, distinguiendo ambas instancias, consideramos que el análisis en el foco narrativo del retrato exige una combinación de ambas. (V infra).

dos instancias. Ha sido G. Genette⁵ el que ha elaborado el siguiente cuadro, al que hemos incorporado la distinción de la persona narrativa del mismo crítico:

PERSONA \ FOCALIZACION	HECHOS ANALIZADOS DESDE EL INTERIOR	HECHOS OBSERVADOS DESDE EL EXTERIOR
NARRADOR COMO PERSONAJE DE LA HISTORIA. (HOMODIEGESIS)	1) El héroe narra su historia. (autodiegesis)	2) Un testigo narra la historia del héroe.
NARRADOR AUSENTE COMO PERSONAJE DE LA HISTORIA (HETERODIEGESIS)	4) El narrador analista u omnisciente, narra la historia	3) El narrador narra desde el exterior de la historia

La relación entre la *persona* (categoría perteneciente a la voz) y la *focalización o perspectiva* (modo) da como resultado cuatro estatutos narrativos diferentes: 1) autodiegético-foco interno; 2) homodiegético-foco externo; (3) heterodiegético-foco externo; 4) heterodiegético-foco interno.

Dentro de la focalización interna, la que viene dada por los personajes, Genette distingue fija, variable y múltiple, según la narración se centralice en un personaje, pase de uno a otro o simultáneamente varios narren el mismo hecho.⁶ Por parte, la focalización puede ser progresiva; comenzar externa y convertirse, más o menos ocasionalmente, en interna.⁷

Dejando aparte la necesaria simplificación que supone una sistematización de este tipo, la teoría de Genette encuentra una correspondencia básica en la obra narrativa de Valle para cada una de estas modalidades narrativas. Así la primera corresponde con bastante precisión al narrador de las *Sonatas*, en las que el Marqués de Bradomín es a un tiempo narrador y protagonista. Ejemplos de la segunda modalidad aparecen en numerosos relatos de *Jardín Umbrío*. Especialmente se adecua al modelo, el cuento "Mi hermana Antonia", donde un narrador adulto, testigo de la terrible historia de su hermana, intenta contar y comprender lo sucedido cuando era niño y no era capaz de explicarse lo que estaba viviendo:

"Me pareció oír gritos en el interior de la casa, y no osé moverme, con la vaga impresión de que eran aquellos gritos algo que debía ignorar por ser niño". (p. 465)

Por su forma, parte de la narrativa de Valle correspondía al tercer modelo: narrador heterodiegético-foco externo. Entrarían dentro de este tipo, las novelas de *La guerra carlista*, *El ruedo ibérico* y *Tirano Banderas*. Sin embargo, tanto esta última novela como las del ciclo esperpéntico del *Ruedo*, aunque no presentan aparentemen-

(5) Ob. cit., p. 204.

(6) *Ibidem*, p. 206-208.

(7) SEGRIF, C., *Ob. cit.*, p. 34.

te los rasgos habituales de la focalización omnisciente, corresponden a los resultados narrativos del cuarto modelo. En estas novelas, no hay introspección psicológica al estilo de las novelas decimonónicas, si acaso la omnisciencia del narrador opera de forma distinta: el poder del narrador es tal que ha desposeído a sus criaturas de caracterización psicológica; los ha reducido a una caracterización superficial y a una gestualidad mecanizada.⁸

En síntesis, esto supone que los retratos valleinclanescos se encuentran focalizados, de acuerdo con los cuatro modelos arriba reseñados: en las *Sonatas*, el narrador autodiegético-foco interno; en "Mi hermana Antonia", el narrador homodiegético-foco externo; en *La guerra carlista*, el narrador heterodiegético-foco externo; y en el "ciclo esperpéntico", el narrador heterodiegético-foco interno.

En correspondencia con el esquema de Genette, se puede establecer el siguiente del estatuto narrativo de Valle Inclán:

PERSONA \ FOCALIZACION	HECHOS ANALIZADOS DESDE EL INTERIOR (F. INTERNA)	HECHOS OBSERVADOS DESDE EL EXTERIOR (F. EXTERNA)
NARRADOR como personaje de la historia. (HOMODIEGESIS)	1) Narrador-Maqués de Bradomín, <i>Sonatas</i> . (AUTODIEGETICO)	2) Narrador-hermano de de "Mi hermana Antonia"
NARRADOR ausente como personaje de la historia. (HETERODIEGESIS)	4) Narrador de <i>El Ruedo Ibérico</i> , <i>Tirano Bandejas</i> .	3) Narrador de <i>La Guerra Carlista</i> .

Los cuatro modelos de narrador expuestos llevan consigo un enfoque particular de los retratos realizados. Cada uno de los tipos de narrador imponen a Valle una manera determinada de mirar a sus criaturas. En realidad, el propio Valle, como se sabe, no estuvo ajeno a estas preocupaciones teóricas sobre la perspectiva narrativa. En diferentes entrevistas, concedidas en la época de la elaboración grotesca o esperpéntica, habla de las tres maneras básicas en que un artista puede contemplar a sus personajes. De rodillas: es la manera de la idealización épica; de pie: el autor mira cara a cara a sus personajes como a iguales; desde arriba: el autor los mira como inferiores, como a muñecos que él mueve a su antojo.⁹

.....
(8) La mayoría de los críticos que se han ocupado de la esperpenticización del personaje valleinclanescos han hecho insistencia en este aspecto. Por ejemplo, A.N. ZAHAREAS dice: "Stunted in physique, the puppet is a telling symbol of man's stuntedness of spirit, the absence of authentic being, the incongruity between what man is said to be and what in fact he is." "The grotesque and the 'esperpento'", *Ramón del Valle Inclán. An appraisal in his life and his works*, Nueva York, Las Américas, 1968, p. 83.

(9) DOUGHERTY, Dru., "Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias". Madrid, *Fundamentos/Espiral*, 1982, pp. 174-178.

1.1 HOMODIÉGESIS Y RETRATO EXPLICATIVO.

Cuando Valle adopta el narrador autodiegético, es decir, el narrador Marqués de Bradomín de las Sonatas, se impone una forma idealizante de mirar a sus personajes. El Marqués se contempla a sí mismo como a un mito, atravesado por una suave ironía, pero mito al fin. Es decir, realiza una cierta elevación narcisista, elevación que arrastra tras de sí también al resto de sus personajes, quedando estos mismos igualmente engrandecidos. La mayoría de los retratos realizados desde esta perspectiva están humanizados y embellecidos de la misma forma que el narrador se contempla a sí mismo.¹⁰ En este contexto narrativo, todas las amantes, amigos y familiares del Marqués-narrador son retratados aprovechándose de esta focalización que permite al Marqués representarse a sí mismo viejo, pero no exento de dignidad y distinción: "... con los cabellos blancos, y las mejillas tristes, y la barba senatorial y augusta". (*Sonata de Otoño*, p. 22); o feo, pero admirable (nota previa de Valle coloca al inicio de *Sonata de Primavera*): "La princesa Gaetani era una dama todavía hermosa, blanca y rubia; tenía la boca muy roja, las manos como de nieve, dorados los ojos y dorado el cabello. Al verme, clavó en mí una larga mirada y sonrió con amable tristeza. (...) Aquella princesa Gaetani me recordaba el retrato de María de Medicis, pintado cuando sus bodas con el rey de Francia, por Pedro Pablo Rubens." (*Sonata de Primavera*, p. 12). Los personajes así retratados ganan en humanidad, gracias al distanciamiento temporal e irónico al que están sometidos.

Hay no obstante una excepción, un retrato que escapa a esta óptica irónica-humanizadora; es el del Rey D. Carlos, que el narrador presenta notablemente idealizado:

"... la figura prócer del Señor (...) admirable de gallardía y nobleza, como un rey de los antiguos tiempos. La arrogancia y brío de su persona, parecían redomar una rica armadura cincelada por milanés orfebre, y una palafrén guerrero paramentado de malla. Su vivo y aguileño mirar hubiera fulgurado magnífico bajo la visera del casco adornado por crestada corona y largos lambrequines. Don Carlos de Borbón y Este es el último príncipe soberano que podría arrastrar dignamente el manto de armiño, empuñar el cetro de oro y ceñir la corona recamada de pedrería, con que se presenta a los reyes en los viejos códices." (*Sonata de Invierno*, p. 89).

El narrador homodiegético-foco externo (o narrador-personaje testigo de "Mi hermana Antonia") coincide con el narrador homodiegético de las *Sonatas* en la distancia temporal que ambos guarden con respecto a la materia narrada. La analepsis¹¹ preside el tratamiento temporal de las Memorias de Bradomín; tratamiento

(10) HINTERHÄUSER, en sendos artículos, "La rebelión de los dandies" y "Mujeres prerrafaelitas", estudia desde el punto de vista temático y de fuentes la mitificación y embellecimiento de los personajes de estos relatos. (*Fin de siglo: Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980).

(11) GENETTI, G., Ob. cit., ("toda evocación de un hecho anterior al punto en el que la historia se encuentra", p. 82).

temporal que se repite en el cuento de "Mi hermana Antonia". Es decir, los dos tipos de narrador se colocan temporalmente distantes de los hechos narrados. Esta distancia temporal permitiría establecer una diferencia con respecto a los dos tipos de narrador 3 y 4, que en Valle coinciden con una narración simultánea,¹² toda vez que el narrador heterodiegético procede al relato como si los hechos estuvieran desarrollándose en el presente y ante sus ojos. Esta focalización temporal da como resultado una narración mimética o escénica.

Ambos narradores contemplan el pasado desde el presente, y tratan de explicar o comprender de forma más o menos rigurosa lo que aconteció hace ya tiempo.¹³ Mientras el narrador de las Sonatas sabe todo lo que ha acentecido y se permite retratar subjetiva y embellecedoramente a sus co-protagonistas; el narrador de *Mi hermana Antonia*, por el contrario, trata de comprender desde fuera los hechos, y de explicarse, a través del recuerdo físico que guarda de los personajes, su proceder en el pasado. En este sentido es notable, que en los retratos, no solo de "Mi hermana Antonia", sino de otros relatos focalizados por un narrador del mismo tipo 2, como "Mi bisabuelo", "Milón de Arnoya", "Un cabecilla", el narrador reconstruye, ayudado por el recuerdo, los rasgos físicos de los personajes, a los que se le quiere encontrar una significación subjetiva que sirva de explicación a los hechos acaecidos¹⁴:

"Antonia tenía muchos años más que yo. (...) Murió siendo yo niño. ¡Pero cómo recuerdo su voz y su sonrisa y el hielo de su mano cuando me llevaba por las tardes a la catedral!... Sobre todo, recuerdo sus ojos y la llama luminosa trágica con que miraban a un estudiante que paseaba en el atrio..." ("Mi hermana Antonia", *Jardín Umbrío*, p. 456).

"Aquel estudiante a mí me daba miedo. Era alto y cenceño, con cara de muerto y ojos de tigre, unos ojos terribles bajo el entrecejo fino y duro. Para que fuese mayor su semejanza con los muertos, al andar le crujían los huesos de la rodilla." ("Mi hermana Antonia", *Jardín Umbrío*, p. 456).

1.2 HETERODIÉGESIS Y RETRATO EXPRESIVO.

El narrador heterodiegético-foco externo considerado convencionalmente como el que introduce un mayor grado de objetividad en el relato, es el que corresponde, como ya se dijo, a las novelas de *La Guerra Carlista*. En estas novelas,

(12) "Relato en el presente contemporáneo de la acción", *Ibidem*, p. 229.

(13) Narrador y personaje son idénticos, son la misma persona, pero lógicamente entre el narrador (en el presente narrativo) y el personaje (en su juventud) existen desfases cronológica de los que el primero es consciente, desde el momento en que analiza y evalúa los hechos pasados desde su privilegiada posición presente.

(14) En nuestro trabajo, "El retrato en Valle Inclán: función narrativa y paradigmas descriptivos", *Homenaje al profesor R. Vela*, Málaga, Universidad, 1988, se analiza la importancia del retrato como proyección anticipadora de la actuación narrativa del personaje.

aunque se puedan presentar casos de retratos con rasgos idealizadores, como la abadesa, Isabel de Montenegro (*Los Cruzados de la Causa*, p. 119), o con rasgos deformados, como el sacristán Roquito Roque (*El resplandor de la hoguera*, p. 225); lo normal es que el narrador se limite a presentar a sus personajes y a desarrollar escénicamente las acciones de éstos para influir lo menos posible en los personajes y en su proyección narrativa:

"Llevaba anteojos, tenía una calva luciente y dos rizos de plata sobre las orejas." (*Los Cruzados de la Causa*, p. 106).

"Con Minguñón entra un hombre pequeño, flaco y tuerto, a quien llamaban el Girle. Había sido soldado en la primera guerra carlista, y ahora, ya viejo, vivía a la sombra del convento. Era recadero, hotelano y cavaba la sepultura de las monjas." (*Ibidem*, p. 143).

"D. Reginaldo Arias era un hombre pequeño y calvo, con la nariz torcida y la mirada aviesa de usurero pleiteante y sagaz." (*Los Gerifaltes de Antaño*, p. 267).

No obstante la focalización externa no es constante, como ya se habrá deducido de la filtración de subjetividad del último retrato, sino que esporádicamente sufre alteraciones o paralepsis¹⁵, produciéndose, en estos casos, puntuales enfoques internos por el narrador que no se resigna a contar sólo lo que ve:

"No parecía que viese con los ojos, sino que las cosas se le representasen en el pensamiento, lívidos como los abogados en el fondo del mar". (*Los Cruzados de la Causa*, p. 127);

"D. Juan Manuel sentía una cólera justiciera y violenta, una exaltación del caballero andante. Soñaba con emular las glorias de su quinto abuelo". (*Ibidem*, p. 131.)

O incluso un riguroso foco interno, en forma de monólogo interno, si bien muy primario:

"Se puso a pensar: Vuela muy alta, pero seguramente podré matarla de un tiro. Si la mato, será buena señal y embarcaremos los fusiles sin contratiempo... Si no lo mato... Si no lo mato..." (*Ibidem*, p. 158).

Si se piensa que el retrato supone una detención de la narración¹⁶ y una mayor presencia del narrador en el discurso; si, además, a esto se añade que los retratos de Valle tiene poco o nada de realista, pues son una elaboración subjetiva del

(15) GENETTE, G., *Figures III*, P. 213.

(16) GENETTE, G.: "Fronteras del relato", Análisis estructural del relato. *B²s A²s*, T. Contemporáneo. 1970. (pp. 198-202).

narrador, no sorprenderá que, en este grupo de novelas, sea, donde menos retratos aparezcan, y éstos sean, en realidad, meras presentaciones narrativas.

Como ya se ha visto, el narrador heterodiegético-foco interno corresponde al narrador valleinclanesco de *El Ruedo Ibérico*, con su particular posición omnisciente. La actitud de este narrador dota a los retratos de estas novelas de un marcado carácter antipsicológico, de una presencia mecanizada y caricaturesca. En puridad, el narrador no interviene sobre las acciones de sus personajes, pero sus retratos, aunque formalmente hechos desde una posición de objetividad, están manipulados de tal modo que estos personajes no son imágenes antropomórficas, sino, como en los retratos se repite, "fantoques", "peleles", "muñecos", "polichinelas", "marionetas"; es decir, la copia más degradada y fría, que se pueda dar de la imagen del hombre:

"Dolorcitas Chamorro, en el sofá, secretaba con la francina Marquesa. La Chamorro, vejanzona, nariguda, con los ojos de verdulera, negros y enconados, era sangre ilustre de aquel famoso aguador camarillero y compadre del difunto Narizotas. (...) Hablaba con desgarró vivo y popular, rasgando la boca sin dientes. Tenía la cara arrugada, los ojos con retoque, y llevaba sobre la frente un peinado de rizos aplastados." (*La Corte de los Milagros*, p. 41).

No obstante se pueden hacer dos matizaciones. Una, que los retratos de este tipo no pertenecen con exclusividad al llamado ciclo esperpéntico y se pueden encontrar muestras de éstos en las obras primerizas de Valle:

"...Vese una diminuta figura moverse y gesticular como polichinela". (*Femeninas*, p. 1337-1338). *"El duquesito (de Ordax) (...) un gesto cómico y exquisito de polichinela aristocrático"*. (*Corte de Amor*, p. 13); *"... con negro porro puntiagudo, que daba a toda la figura cierto aspecto de astrólogo grotesco"*. (*Sonata de Invierno*, p. 119); *"... un garabato grotesco"* (*El resplandor de la hoguera*, p. 225 y 224).

La segunda, que hay retratos y por tanto personajes, que escapan a esta focalización degradante. Es el caso de Zacarías, el cruzado, y su familia, de la novela *Tirano Banderas*,¹⁷ y el de la familia real carlista que en el contexto esperpéntico del *Ruedo Ibérico* se libran casi totalmente de esta óptica¹⁸:

"...Sus Altezas Reales D. Carlos y Doña Margarita. Don Carlos era un bello gigante mediterráneo, con sales en los ojos y barbas endrinas de pirata adriático. (...) Doña Margarita era rubia, menuda, la boca grande, los ojos alegres, el peinado en dos conchas, la frente casta, generosa la curva del seno..." (*Viva mi dueño*, p. 236).

(17) TORRENTE BALLESTER, G., *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1982, p. 426.

(18) SCHIAVO, Leda, *Historia y novela en Valle Inclán*, Madrid, Castalia, 1980. *"Es un bello retablo familiar que se separa del conjunto esperpéntico y tiene la luminosidad de un libro de horas."* (p. 143) No estoy totalmente de acuerdo, pues aunque la intención del retrato real escapa a la esperpéntización, aparecen algunos rasgos que no son precisamente idealizadores, como "gigante", "pirata".

El cambio de focalización narrativa, de la 1 a la 4, se comprueba en la obra de Valle según ésta va desarrollándose en una dirección en la que tienden a prevalecer los modelos 3 y 4. Es este un proceso creativo en donde confluyen preocupaciones técnicas de renovación (narración escénica, personaje colectivo, predominio de la focalización esperpéntica, etc.) y nuevos planteamientos morales y temáticos, como acertadamente ha señalado E. Speratti Piñero¹⁹.

1.3 ANGULO DE MIRADA

Además de la focalización, el retrato se encuentra sometido a un determinado ángulo de visión, punto de mira elegido por el narrador para describir y retratar a su personaje. Si bien con algunas excepciones, se ha visto, que la focalización narrativa permanece prácticamente inalterable a lo largo de una novela o un cuento.

Semejante rigor preside lo que damos en llamar ángulo de mirada. Al narrador que construye un retrato no le está permitido nombrar o describir aquellos rasgos o detalles exteriores, bien porque no pueda verlos desde su posición, o porque cualquier obstáculo, cuerpo u objeto, lo oculte. (En contraposición, el narrador tiene licencia para retratar moral o psíquicamente a su personaje, precisamente en aquellos aspectos que menos se pueden ver). Tampoco le está permitido en el curso de un retrato o descripción cambiar de punto de mira sin justificarlo o indicarlo. De acuerdo con esto, si un personaje está situado en una posición que impide ser visto, o visto parcialmente, desde el ángulo descriptivo del narrador, éste renuncia a inventar o completar aquello que no puede ver.

En Valle, hay algunos retratos donde esto queda plenamente demostrado, presentando además valores particulares. Uno de ellos es los que el ángulo de vista inicial del narrador impide ver completamente el rostro de la niña Chole, cuyo desvelamiento progresivo, según le va siendo posible, alcanza una intensidad dramática:

“El negro cabello catale suelto, el hipul jugaba sobre el clásico seno. Por desgracia, yo solamente podía verle el rostro aquellas raras veces que hacia mí lo tornaba (...) Pero a cambio de rostro, desquitábame en aquello que no alcanzaba a velar el rebocillo, admirando cómo se mecía la tornátil morbidez de los hombros y el contorno del cuello. (...) Entonces, al verla de frente, el corazón me dió un vuelco”. (Sonata de Estío, p. 88-89).

Parecido caso presenta la descripción de Domiciano de la Gándara, que adorna de un pañuelo rojo y de un arete en la oreja es solamente visible para el narrador cuando éste gira la cabeza:

“... y se toca con un jaranillo mambís, que al revirón descubre el rojo de un pañuelo y la oreja con arete.” (Tirano Banderas, p. 86).

(19) De la “Sonata de Otoño” al esperpento. Aspectos del arte de Valle Inclán, Londres, Tamesis Books, 1968,

O este otro donde Luisa, la Malagueña, cuando descubre las piernas, deja ver el motivo de su adorno:

"Se recogía la falda, enseñando el lazo de las ligas." (*La Corte de los Milagros*, p. 56).

2. FIGURACIÓN DISCURSIVA Y REPRESENTACIÓN CORPORAL.

La percepción simultánea y completa que en la visión normal tenemos del cuerpo humano, (captado de semejante forma en la representación pictórica) encarna un problema prácticamente irresoluble al traducirse a la escritura. En ésta, la captación compleja y conjunta de un cuerpo ha de ser trasladada necesariamente al desarrollo lineal que impone la naturaleza del signo lingüístico y la continuidad sintáctica de la frase; y por muchas simulaciones que traten de suplir a la mirada humana sobre el físico del personaje, todo lo que la lengua intenta no es sino una manera bastante imperfecta de imitar a aquélla.

La linealidad del signo lingüístico y las limitaciones representativas del lenguaje obligan al discurso descriptivo a un fraccionamiento enumerativo de las diferentes partes del cuerpo. En el retrato literario, el continuo corporal queda reducido a un conjunto discontinuo de sus rasgos, que, ni siquiera en aquellos retratos ordenados según modelos naturales (cabeza-tronco-extremidades), consiguen remedar la representación del cuerpo humano que logra, p.e., la pintura.

Sin embargo, estas deficiencias mostrativas del lenguaje son superadas, o al menos parcialmente remediadas, a través de medios lingüísticos. La dispersión de orejas, manos, boca y pies, resulta reagrupada mediante recursos lingüísticos, como las correlaciones sintácticas, las comparaciones o los juegos de significantes, que pretenden reconstruir unitariamente la imagen descompuesta del cuerpo retratado. El discurso descriptivo, pues, trata de relacionar los diferentes rasgos físicos seleccionados, expresando que éstos mantienen entre sí (derivados de las estructuras lingüísticas), ciertas relaciones armónicas.

A esta finalidad armonizadora y reagrupadora de los recursos lingüísticos, hay que añadir que estos mismos son imposición, o al menos se muestran deudores, de las diferentes instancias narrativas, arriba expuestas. Así, cada una de las cuatro focalizaciones imponen y se revelan en el discurso mediante sus propias marcas lingüísticas, sus propios registros idiomáticos.

Dejando de lado las modalidades secundarias de discurso²⁰, como son el discurso personal²¹ ("embrayeurs", pronombres personales de 1ª y 2ª y los dectivos, con su presencia constante en los estatutos narrativos homodiegéticos, 1 y 2) y el discurso modalizante²² (expresiones de duda y de desconocimiento, propias de la focalización externa, 2 y 3), las instancias narrativas valleinclanescas imponen, como

(20) REIS llama modalidades secundarias a aquellos tipos de discurso caracterizados por una reducida o nula implicación semántica, frente a las modalidades principales, que sí la tienen. (*Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos, 1981, p. 297).

(21) *Ibidem*, p. 298.

(22) *Ibidem*, p. 297.

modalidades principales de discurso, los registros figurados²³ (correlaciones sintácticas, comparaciones, imágenes, antítesis) y los valorativos²⁴ (calificaciones de cualidades y defectos), como recursos destacados de la recomposición del fraccionamiento corporal.

Del arco que forman los cuatro tipos básicos de focalización, cada uno de ellos proyecta unos registros del discurso distintos, destacando en cada uno de los extremos, el modelo 1 y el 4, como ejemplos rigurosamente diferentes de discurso; y en medio de ambos los modelos 2 y 3, menos ricos en recursos figurados y valorativos en consonancia con la focalización externa empleada, de cuño más puramente descriptivo y objetivo. El modelo 1, con su perspectiva idealizadora, establece una recomposición analítica y armónica del cuerpo, en donde el personaje retratado es observado en su dimensión humana, si bien embellecida, según los intereses narrativos. El retrato de Concha, en *Sonata de Otoño*, es un buen ejemplo de equilibrio sintáctico y armonía comparativa embellecedora, según se verá más abajo.

En su extremo, el modelo 4, de focalización "esperpentizante", con registros idiomáticos propios, hace una recomposición caótica y descoyuntada del personaje, al quedar reducido a un simple garabato.

2.1 ARMONIZACIÓN RÍTMICA Y SINTÁCTICA

La organización sintáctica el retrato, reforzada mediante períodos simétricos, paralelismo, correlaciones, etc., se constituye como el recurso, más claro y distintivo, para armonizar la enumeración fragmentaria de elementos y atributos del personaje. Estos ordenamientos, al entrelazar formalmente rasgos diferentes del cuerpo retratado, cumplen la función de corregir la descomposición de rasgos, debido a la discontinuidad del lenguaje. Queda claro, pues, que es la lengua, y no el referente, la que pone orden a la descripción.

Excede a los límites de este trabajo determinar las diferencias entre la prosa modernista y la esperpéntica. Sin embargo, al afrontar el aspecto sintáctico, como armonizador del retrato, se manifiesta la influencia que la diferente focalización del narrador produce sobre la sintaxis. Bajo un mismo fondo de frases cortas, tendencia fuerte a la parataxis y ausencia muy notable de períodos hipotácticos, la prosa del modelo 1 se caracteriza por un predominio de períodos bimenbres coordinados, a veces trimembres, y por una tendencia a construir el fragmento del retrato analíticamente, explicitado mediante relativos y comparativos, tendiendo a crear, de esta manera, una base rítmica melódica²⁵

Por el contrario, frente a esta tendencia al equilibrio propio de la prosa del primer Valle, la focalización "esperpéntica", si bien no radicalmente opuesta a aquélla, agudiza el carácter sintético e impresionista del discurso, que lejos de querer explicar o argumentar se conforma con destacar y contraponer rasgos. De este modo, el período sintáctico se llena de incisos, aposiciones, frases nominales, cadenas, yuxtapuestas de adjetivos, participios o gerundios, prótasis largísimas, frente a

(23) *Ibidem*, p. 299.

(24) *Ibidem*, p. 298-299.

(25) ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 268 y ss.

apódosis muy breves, y viceversa; todo ello da como consecuencia una sintaxis violentada y esperpentizada, al tiempo que un ritmo sincopado y antirrítmico.

El siguiente ejemplo sirve para caracterizar la sintaxis descriptiva de la focalización 1, el de Concha en *Sonata de Otoño*:

"La cabeza descansaba sobre la almohada, envuelta en una ola de cabellos negros que aumentaba la mate lividez del rostro, y su boca sin color, sus mejillas dolientes, sus sienes maceradas, sus párpados de cera, velando los ojos en los cuencos descarnados y violáceos, le daban la apariencia espiritual de una santa muy bella consumida por la penitencia y el ayuno. El cuello florecía de los hombros como un lirio enfermo, los senos eran dos rosas blancas coronando su altar, los brazos, de una esbeltez delicada y frágil parecían las asas del ánfora rodeando su cabeza". (*Sonata de Otoño*, p. 26).

Este ejemplo de sintaxis analítica estructura los retratos, a partir de períodos coordinados y yuxtapuestos, y en cada uno de éstos se describe un rasgo, calificado mediante una comparación, una frase de relativo, un adjetivo o un participio, que a su vez pueden introducir otros complementos. Los resultados son períodos equilibrados, que armonizan los aspectos retratados y los concretan descriptivamente, en correspondencia con un narrador homodiegético que desde el conocimiento y la perspectiva focalizadora pretende reconstruir reflexivamente un pasado nostálgico o misterioso.

En contraste con la suavidad y el equilibrio sintáctico, la descripción de la focalización esperpéntica adopta unas formas, en las que igualmente predomina el estilo paratáctico, pero aún más radicalizado, por la supresión de elementos relacionantes y la ausencia de desarrollo lógico de la frase: la armonización de los rasgos descritos surge paradójicamente del contraste y de la tensión. Por otra parte, el conjunto descriptivo se llena de recovecos; de desproporciones entre la prótasis y la apódosis; aposiciones, frases nominales, participios y gerundios sucediéndose sin un orden preestablecido, discordancia sintáctica y contraste significativo:

"La Católica Majestad, vestida con una bata de ringorrangos flamencota, herpética, rubiales, encendidos los ojos de sueño, pintados los labios con las boqueras del chocolate, tenía esa expresión, un poco manflota, de las peponas de ocho cuartos." (*La Corte de los Milagros*, p. 260).

"El Coronel Ceballos de la Escalera, brillante boja de servicios, continente marcial, bellas barbas de cobre, ojos saltones, incoherentes y desorbitados, era un bizarro militar, rígido y ordenancista, credo apostólico, maniáticas devociones, propósitos y plumas de orate calderaniano. Gentilhombre de la Real Cámara, tuvo alboratado el sentido, por amores de la Graciosa Majestad". (*Viva mi dueño*, p. 26).

"Era la madona seca, ribia y cuaquera: Moño de batería, pañoleta de encaje, escurrida espetera, el aire pulcro de vieja protestante: una conciencia puritana que olía a jabón y fricciones." (*Baza de Espadas*, p. 676).

Algunos críticos han querido ver en la técnica del contraste un rasgo exclusivo del “esperpento”²⁶, cuando en realidad, como ahora se verá constituye un recurso fundamental de la escritura de Valle, especialmente de los retratos; e incluso se podría decir con Zamora Vicente, que el contraste es un recurso del grotesco de todos los tiempos, si bien, el contraste no implica siempre lo grotesco.²⁷

Son frecuentes los retratos que se articulan como un juego de sucesivos contrastes; dicho juego sirve ante todo para armonizar los rasgos del retrato, pero también para conseguir cierto dramatismo descriptivo. Un retrato como el de la madre del narrador de “Mi hermana Antonia” se constituye como un continuo de contrastes de colores (blanco/negro)²⁸; de conceptos abstractos relativizados por algún rasgo concreto (la madre es bella, pero le faltan dos dedos en una mano); contraste entre el desvelamiento de una mano y la ocultamiento de la otra);

“Mi madre era muy bella, blanca y rubia, siempre vestida de seda, con guante negro en una mano por la falta de dos dedos, y la otra, que era como una camelia, toda cubierta de sortijas. Esta fue siempre la que besamos nosotros y la mano con que ella nos acariciaba. La otra, la del guante negro, solía disimularla entre el pañolito de encaje, y sólo al santiguarse la mostraba entera, tan triste y tan sombría sobre la altura de su frente, sobre la rosa de su boca, sobre su seno de Madona Litta,” (p. 460).

El contraste descriptivo se expresa mediante una construcción sintáctica que relativiza un aspecto antes mencionado:

“Era un hombre joven, pero con los cabellos blancos”. (Sonata de Primavera, p. 23). “D. Salustino era un hermoso viejo (...) que aún conservaba joven la mirada...” (Viva mi dueño!, p. 15), o niega, para después describir: “... no era rubio ni melancólico como los pajes de las baladas, pero con los ojos negros y con los carillos picarescos melados por el sol...” (Sonata de Otoño, p. 28).

El emparejamiento de rasgos diferentes, caracterizados con significaciones distintas y la contraposición de rasgos producen una estructura de contraste en el retrato:

“Las cejas, muy negras, ponían un trazo de austera energía bajo la frente ancha, pulida calva de santo románico.” (Virano Banderas, p. 195); “Era alto y encorvado, con manos de obispo y rostro de jesuita,” (Jardín Umbrío, p. 439).

(26) ALVAREZ SANCHEZ, C., *Sondco en “Luces de Bohemia”, primer esperpento de Valle Inclán*, Sevilla, Universidad, 1976. (p. 76).

(27) ZAMORA VICENTE, A., “La mezcla de elementos dispares que revela el grotesco artístico, el elemento renacentista así llamado...”, “Prólogo” a *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973. (p. LX).

(28) HINTERHÄUSER ha estudiado el valor simbólico de la oposición entre los colores blanco y negro en los relatos modernistas de Valle Inclán. (Ob. cit., p. 108).

A veces, el contraste surge del encuentro de rasgos de elegancia y descuido en el vestuario del personaje:

"D. Ole, la chistera de medio lado, las travillas sueltas, un rollo de papeles saliéndole por las faldetas del levitín..." (Viva mi dueño!, p. 199);

Un mismo aspecto o personaje puede sugerir calificaciones contrapuestas y hasta excluyentes:

"... y los ojos, donde temblaba una violeta azul, místicos y ardientes..." (Flor de Santidad, p. 352);

"Era un bigardote tenebrario, cobarde con los toros y bravucón en las tabernas". (Viva mi dueño!, p. 112).

A veces el contraste entre dos rasgos físicos quedan sintetizados por una construcción sintáctica, en donde dejan de sentirse ya, hasta cierto punto, como contrarios:

"Tenía una pierna de palo (...) y la calva y el perfil de César. El César de la pata de palo era un famoso picador de toros". (Sonata de Invierno, p. 126).

Tendiendo un hilo de continuidad entre los dos tipos de sintaxis, la adjetivación de Valle, de raíz modernista, como elemento estructurante del retrato²⁹. Son famosas las adjetivaciones triples, sonoras y contundentes, sin duda las más frecuentes; pero, también, las dobles, coordinadas o no, e incluso las cuádruples. Es este un rasgo que Valle aprende en sus inicios literarios y es común a otros escritores de la época como Azorín o Baroja. Mediante la adjetivación no sólo califica los rasgos descritos, sino que constituye rítmicamente el período:

"... un viejo risueño y doctoral... con las arrugas blancas y bruñidas..." (Flor de Santidad, p. 368); "... una moza alta, flaca, renegrida, con el pelo fosco y los ojos ardientes..." (Jardín Umbrío, p. 508); "Era un viejo alto, seco, rasurado, con un levitón color tabaco y los ojos cubiertos por un gorro negro..." (Los Cruzados de la Causa, p. 112); "... un hombre pequeño, flaco y tuerto..." (Los Cruzados de la Causa, p. 143); "Una dama flaca, morena y bizca." (Los Gerifaltes de Antaño, p. 306); "Los dos zancudos, pecosos y ojiverdes..." (La Corte de los Milagros, p. 26).

Y sobre esta base rítmica trimembre, Valle refuerza la armonía descriptiva, buscando sonoridades, homofonías, rimas, para dar más consistencia al retrato. Este juego de significantes resulta relevante en la triple adjetivación por los efectos

.....
(29) E. GARCIA GIRON, "La azul sonrisa: disquisiciones sobre la adjetivación modernista", Lily LITVAK (ed.), *El Modernismo*, Madrid, Taurus/El escritor y la crítica, 1975, pp. 121-141.

cómicos y valorativos que genera, propios de un narrador que describe a sus personajes desde un foco aparentemente externo (rasgos físicos objetivos) y, sin embargo, quedan atravesados en su más profunda esencia por el uso intencional y sonoro de los calificativos:

"La majestad de Isabel II, pomposa, frondosa, bombona..." (La Corte, p. 22); *"El Marqués de Torre-Mellada, pintado, retocado, untuoso..."* (La Corte, p. 97); *"Toñete, rasurado, achulado, encopetado..."* (La Corte, p. 151); *"Era pequeña, flaca, arrugada..."* (La Corte, p. 257); *"D. Celestino Galindo, orondo, redondo, pedante..."* (Tirano Banderas, p. 19).

2.2 ANALOGÍA ARMONIZADORA

La comparación, y otros recursos afines para expresar analogía, como la imagen o la metáfora, son también elementos armonizadores del retrato, de la misma manera que la estructuración rítmico-sintáctica. Sin duda, es el de la comparación, un rasgo definitorio de la escritura valleinclinésca; recurso que resulta especialmente rentable en los retratos y en evolución paralela a las modificaciones sintácticas ante dichas.

El primero en destacar la riqueza metafórica de la prosa de Valle fue Ortega, en un comentario de 1904 a raíz de la publicación de *Sonata de Estío* (1903). En dicho comentario, Ortega adelanta lo que, a nuestro juicio, constituye la singularidad de la analogía valleinclinésca: la distancia abismal entre el objeto real y el término de la comparación:

*"El Sr. Valle Inclán cuaja sus párrafos de semejanzas y emplea casi exclusivamente imágenes unilaterales, es decir, imágenes que nacen, no de toda la idea, sino de sus lados o aristas. (...) Esta faena de unir ideas muy distantes por un hilo tenue no la ha aprendido de juro el Sr. Valle Inclán en los escritos castellanos: es arte extranjero, y en nuestra tierra son raros quienes tuvieron tales inspiraciones."*³⁰

Esta distancia puede llegar a ser tan grande, que la línea analógica se sitúe en el límite, a punto de romperse o al menos, de desequilibrarse por la introducción de nuevos elementos, ampliando más y más la comparación:

"Su túnica era azul y bordada de estrellas como el cielo de Arabia en las noches serenas, y el manto era rojo como el mar de Egipto..." (Jardín Umbrío, p. 422);

(30) ORTEGA Y GASSET, J.: *"Sentido del preciosismo"*, en Zaharacas, A.N. (ed.) *D. Ramón del Valle Inclán*. (p. 54).

"Era vieja, muy vieja, con el rostro desgastado como las medallas antiguas, y los ojos verdes, del verde maléfico que tienen las fuentes abandonadas donde se reúnen las birujas". (Jardín Umbrío, p. 443);

"El rey, menudo y rosado, tenía un lindo empaque de bailarín de porcelana." (La Corte, p. 24);

"El Barón de Benicarlés (...) un almibar de monja la sonrisa, un derretimiento de camastrón la mirada." (Tirano Banderas, p. 236);

"El General Cabrera -ojos de gato, cautela de zorro, falacias de seminarista, ruines propósitos de valenciano..." (Baza de Espadas, p. 673).

Como hemos escrito en otro trabajo, a propósito de un escritor de profundas raíces vallecincianescas, a través de la comparación, el retrato *"va tomando una consistencia y corporeidad que sólo ésta podría darle. Las sucesivas comparaciones van creando una superficie tersa, dura, que abre el discurso, en su descentramiento, a un red de infinitas relaciones: realidad que se compara con gestos, animales, hechos culturales; cada vez más sorprendentes, un poco más distantes; las comparaciones, más atrevidas y prolongadas, produciendo un trasvase o alteración de los ejes comparativos."*³¹

Como señalábamos arriba, los procedimientos comparativos se manifiestan íntimamente relacionados a las estructuras sintácticas que lo sostienen. Sin pretender establecer una dependencia o preeminencia de la sintaxis sobre la semántica o viceversa, resulta evidente que, bajo el modelo narrativo 1, las comparaciones adoptan un carácter analítico. La introducción del "como", "parece", "recuerdan", etc., vienen a matizar o pormenorizar algún aspecto el retratado. Es el modelo comparativo predominante en el retrato de Concha, la amante del Marqués en *Sonata de Otoño*.

Por el contrario, cuando la sintaxis se hace más sintética y entrecortada y los puentes comparativos más usuales tienden a desaparecer, los procedimientos de analogía adoptan formas más cercanas a la metáfora pura, a la contracción sinestésica y a la imagen; en estos casos el modelo narrativo predominante es el 4:

"Don Salustiano, bajo el palio de los recuerdos, tenía una sonrisa de epigrama latino." (Viva mi dueño, p. 15);

"La Marquesa Carolina era todo un lánguido y rubio desmayo..." (La Corte, p. 71);

"... un crítico, blanco, miope y pedante ponía cátedra con maullido histérico." (La Corte, p. 74);

(31) ALBERCA SERRANO, M., *Estructuras narrativas de las novelas de Severo Sarduy*, Madrid, Complutense, 1981. (p. 488).

"La boca y los dientes alobados con fulvas inocencias de fiera."
(*La Corte*, p. 151);

En la comparación metafórica vienen a coincidir diversos elementos del retrato, que el estudio analítico nos ha impuesto separar artificialmente: paradigmas artísticos y literarios³², belleza y fealdad,³³ y como se acaba de ver, sintaxis. La comparación metafórica y demás formas afines son elementos insustituibles para la armonización y descripción del retrato. Esta constituye, sin duda, el mejor recurso de la lengua, para significar con cierta plasticidad el cuerpo humano, evitando, al tiempo, el uso de adjetivos abstractos.

Un caso particular dentro de la expresión de belleza son las comparaciones metafóricas con objetos artísticos:

"Las dos niñas (...) parecían princesas infantiles pintadas por el tiziano en la vejez." (*Sonata de Otoño*, p. 58);

"Aquella princesa Gaetani me recordaba el retrato de María de Medicis, pintado, cuando sus bodas con el rey de Francia, por Pedro Pablo Rubens." (*Sonata de Primavera*, p. 12);

"... aparece el abuelo (...) semejante a los santos de un antiguo retablo." (*Flor de Santidad*, p. 368);

"Era una belleza bronceada, exótica (...) cuya contemplación evocaba el recuerdo de aquellas princesas hijas del sol, que en los poemas indios resplandecen con doble encanto sacerdotal y voluptuoso." (*Sonata de Estío*, p. 88);

"Tenía la barba de cobre y las pupilas verdes como dos esmeraldas..." (*Jardín Umbrío*, p. 418).

A diferencia de la comparación embellecedora, en que el elemento metafórico es un simple connotador de belleza, desprovisto de cualquier validez referencial (en el ejemplo anterior, o bien la comparación es redundante (verdes como dos esmeraldas) o se trata de un dato ennoblecedor y valorativo de la hermosura de los ojos); en la comparación de degradación antiestética, por el contrario, los términos metafóricos conservan un claro valor referencial³⁴. Así, "con pelo de erizo y cuello de toro" (*Tirano Banderas*, p. 21) junto a su intención connotativa de animalizar al personaje, el retrato conserva una clara función descriptiva. En la misma línea, se encuentran estos retratos:

(32) Artículo citado; ver nota 14.

(33) ALBERCA SERRANO, Manuel, "Los atributos del personaje: Para una poética del retrato en Valle Inclán", *Analecta Malacitana*, Málaga, 1988.

(34) VANNIER, B., *L'inscription du corps*, París, Klincksieck, 1972, p. 145.

"Sus ojos enfoscados bajo las cejas, parecían dos alimañas montesas azoradas." (Jardín Umbrío, p. 435);

"... dormía con un ojo abierto, como las liebres." (Los Genifaltes de Antaño, p. 263);

"El señor Cánovas del Castillo (...) la expresión perruna" (Baza de Espadas, p. 538);

"El cuerpo mostraba la firme estructura del esqueleto, la fortaleza dramática del olivo y de la vid". (Tirano Banderas, p. 195).

Especial interés tienen las comparaciones metafóricas encadenadas; es decir, a partir de una comparación o metáfora, el retrato genera toda una serie de metáforas y comparaciones que se escriben sobre la reiteración de la primera: En el citado retrato de Concha, amante otoñal del Marqués, buena parte de éste surge de la metáfora "florecer" que genera el resto del retrato: "El cuello florecía de los hombros como un lirio enfermo, los senos eran dos rosas blancas aromando un altar, y los brazos, de una esbeltez delicada y frágil, parecían las asas del ánfora rodeando su cabeza". (Sonata de Otoño, p. 26).

Semejante procedimiento utiliza en el retrato progresivo de López de Ayala, si bien en éste la intención es claramente degradante. En el caso del dramaturgo, el retrato toma como punto de partida la expresión metafórica, con la que define por vez primera a éste: "Tenía el alarde barroco de gallo polainero." (La Corte, p. 43). A partir de aquí: "Adelardo López de Ayala abría la pompa de gallo polainudo en el estrado de las madamas ¡Qué magnífico el arabesco de su lírico cacareo, arrastrando el ala!" (p. 71); "El cabezudo poeta dibujó su arabesco de gallo polainero." (p. 72); "El gallo polainero trazó la más pomposa de las ruedas." (p. 73); "D. Adelardo López de Ayala, tendido en el alón de gallo barroco, cacareó, encendida la cresta de retóricos galanteos." (p. 210). La exageración hiperbólica y la insistencia conduce en este caso al terreno de la caricatura a la acentuación de la ironía y a la pérdida del valor referencial en favor de la expresividad enunciativa del retrato.