

# Ironía y compromiso en *Luces de Bohemia*

Justo FERNÁNDEZ OBLANCA. Universidad de León

Quizá sea la obra de Valle-Inclán una de las más influyentes y también de las que mayores problemas de recepción ha tenido para los lectores, espectadores o críticos en nuestra reciente historia literaria. Y dentro de su producción literaria probablemente sea el teatro la parcela más estudiada y en especial los textos dramáticos que escribe a partir del año 1920, fecha, como se sabe, en que aparece en la revista *España* (del 31 de julio al 23 de octubre) la primera versión de *Luces de bohemia*.

Es opinión compartida que nos encontramos ante una nueva forma de hacer teatro, bien distinta, por ejemplo, de la utilizada por Benavente que en estos momentos es uno de los autores consagrados y triunfantes. Valle-Inclán es consciente de ello y también de la originalidad de su tarea en el ámbito de la literatura española. Entre las novedades que presenta este nuevo teatro que su autor bautiza con el nombre de “esperpento”, están el original tratamiento literario de ingredientes de la realidad histórica y una singular convivencia entre lo cómico y lo trágico que desconcierta a lectores o espectadores y que asalta y golpea actitudes e ideas convencionales vigentes en la época. El escaso tiempo que las obras de Valle se mantenían en cartel sería una de las consecuencias de esta situación. Aunque, quizás, no le falta razón a Umbral cuando comenta que “Valle escribe teatro para publicar no para estrenar cosa que parece estarle vedada, y de esta limitación comercial, digamos, el genio hace un género nuevo: un teatro que se disfruta incluso más leído que representado, sobre todo por el lector de novelas” (1998, 104). Se trata de una vieja polémica que mantiene su interés y actualidad. José Monleón, por citar una de las últimas muestras publicadas (1998, 31), se cuestiona si es realmente “teatral” el teatro de Valle y si puede ser integrado dentro de un lenguaje escénico, con toda su complejidad y pluralidad de códigos:

La pregunta ha tenido respuestas inseguras en numerosos montajes, en los que el culto a la literatura valleinclanesca —empezando por la inclusión textual de las acotaciones, que Valle debió de escribir pensando en que sería leído mucho antes que representado— ha prevalecido sobre las exigencias de la representación dramática. Aún así, otros montajes y la opinión mayoritaria de los espectadores permiten decir que Valle ha sido aceptado como uno de nuestros grandes dramaturgos. Con su estilo, con su elaborado lenguaje, con su tejido ideológico, con su iconografía, pero entendiendo todo

ello no como una limitación sino como una singularidad... puede decirse que la representación de Valle solió generar cierta frustración, como si no potenciara cuanto habían entrevisto los lectores, como si el imaginario previo del espectador le ganara siempre la batalla al escenario. Creo yo que éste ha sido un debate enfocado de forma primaria, quizá por la pobreza de nuestra cultura teatral... Lo cierto es que muchos no comprendieron que estábamos ante un dramaturgo innovador, que no pudo realizar su experimentación de un modo regular, que no compartía la concepción de la sociedad que tenían los autores aplaudidos, que quería transmitir otra cosa, y que, lógicamente, andaba buscando el instrumento poético que lo permitiera.

La crisis finisecular que afecta a todos los ámbitos estéticos se muestra en la literatura española como la crisis del realismo y naturalismo vigentes. En esto parecen coincidir gran parte de las valoraciones de la crítica, con independencia de la aceptación de conceptos tales como "Modernismo" o "Generación del 98", diversamente perfilados y también diversa y contradictoriamente juzgados en cuanto a su eficacia explicativa de la literatura del momento. Pero las coincidencias de la crítica no son tantas a la hora de valorar los textos de Valle-Inclán, su importancia, originalidad y trascendencia literaria. Lo cierto es que muchos de los análisis y comentarios que leemos sobre alguna de las obras importantes del autor de Vilanova de Arousa nos producen, como lectores de esas obras, una cierta frustración e insatisfacción. Este, y no otro, es el punto de partida para la reflexión que pretendemos llevar a cabo sobre el primer texto dramático etiquetado como "esperpento" por parte de su autor. Intentaremos, pues, analizar en un ejercicio interpretativo basado en los términos de "ironía" y "compromiso" alguno de los entresijos, mecanismos o recursos mediante los cuales consigue Valle crear su producto artístico.

Refiriéndonos a los términos que acabamos de mencionar y que aparecen en el título de este trabajo, es bien sabido que la crítica literaria ha utilizado con alguna frecuencia estas pautas de "ironía" y "compromiso" —expresadas no siempre con esta terminología— a la hora de explicar algunos textos de este genuino representante de nuestra historia literaria. Propuestas como las de Ortega y Gasset (1904) y las de Pedro Salinas (1970), por citar dos muestras críticas relevantes, utilizarían y consagrarían el enfoque evasivo e intrascendente en el primer caso, y el de denuncia, compromiso o preocupación en el segundo.

Pretender explicar los esperpentos de Valle utilizando la perspectiva de evasión-compromiso creemos que puede tener sus peligros y puede resultar ineficaz, al menos tan ineficaz como la inclusión de su autor en el Modernismo o en la Generación del 98, entendidas estas denominaciones como portadoras de rasgos estéticos contrapuestos e incluso excluyentes. Pero, en contra de frecuentes interpretaciones, consideramos que existe un compromiso de tipo social, político y, sobre todo, estético del autor de *Luces de bohemia* conseguido en su caso como consecuen-

cia de unos recursos genuinamente literarios y con importantes dosis de originalidad y a ello dedicaremos nuestra atención, centrando esta reflexión en el texto que se publica en 1924.

## Ironía

La lectura de *Luces de bohemia* deja en el lector el regusto de una ironía omnipresente. En las descripciones de las acotaciones escénicas, en el punto de vista o enfoque del autor, en las situaciones presentadas, en los parlamentos de los personajes, en el tono o en el deje socarrón, o en la zumba con que parecen estar dichos muchos diálogos (estamos refiriéndonos a la lectura como una forma válida de acercamiento al texto teatral aunque considerando que la forma por excelencia de recepción es la representación, en la que sin duda se mostrarían algunos de estos rasgos) aflora de forma continuada la ironía. Habida cuenta el carácter ambiguo y especialmente multívoco de este término, parece razonable hacer alguna reflexión previa sobre él con el fin de utilizarlo con el menor riesgo posible de imprecisión. De todos modos, consideramos innecesario y poco útil para nuestro propósito el pasar revista, aunque fuera de modo somero, a las abundantes definiciones, teorías o formulaciones que sobre este asunto se han planteado. Simplificando mucho, reducimos el sentido de "ironía" a la figura literaria que pone en cuestión el referente del mensaje o, dicho más llanamente, expresión cuyo sentido intencional no es el literal. Se trata, pues, de una "difracción en el sentido del mensaje cuyo ángulo de apertura puede llegar hasta la oposición diametral" (Ynduráin, 1973, 590). No diferenciamos ni aludimos a otros mecanismos expresivos cercanos a la ironía —reticencia, alusión, preterición, etc.— y que tienen también abundante presencia en la literatura de los esperpentos. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que la ironía amplía y enriquece el margen de interpretación de un texto literario.

Uno de los requisitos de la ironía es la presencia de alguna señal o marca en el plano de la expresión que remita a esos otros aspectos significativos adicionales: a menudo, las voces de los personajes llegan a nosotros con la claridad precisa para percibir sus diversos matices implícitos y, en otras ocasiones, con las indicaciones del autor sobre el tono (énfasis, desgarró, chulería, zumba, pretenciosidad...) recibimos pistas suficientes para captar muchos de los ingredientes irónicos. El problema se presenta cuando esa señal o marca es tan imperceptible que hace difícil su identificación. Al tratarse de una obra teatral esa señal puede estar en elementos suprasegmentales del discurso o en el contexto verbal o situacional haciendo verdaderamente difícil la identificación de los diversos matices significativos que entran en juego. Así, por ejemplo, cuando el personaje de La Pisa Bien contesta al Rey de Portugal, su "protector", sobre sus relaciones con Max sólo con un "Colaboramos" (Escena III) que hemos de suponer cargado de toda zumba irónica, y que, sin embargo, no presenta en la escritura rasgo formal alguno en que asiente dicha zumba. Es más, podemos afirmar que en *Luces de bohemia* existe un tono irónico mantenido de principio a final de la obra sin marca textual precisa.

No tiene dificultad el lector atento de *Luces* a la hora de identificar pasajes, situaciones, parlamentos o acotaciones escénicas rezumando ironía. D. Gay, La Pisa Bien, Dorio de Gades, Latino, D. Filiberto, Soulinake o el mismo Max se expresan habitualmente con ese deje chulesco, pedante o insinuando en cada expresión la sorna o la zumba que espectadores –y también lectores- perciben. Recursos característicos del esperpento tales como la animalización, cosificación o imitación burlesca de personajes o situaciones históricos contribuyen también, sin duda, a crear esa sensación de comunicación sesgada y con manifiestos segundos sentidos cómicos. Son muchos y muy variados los ingredientes que crean esa atmósfera de ironía que, reiteramos, empapa la obra. Hasta tal punto se convierte en componente fundamental de recepción de la obra que cuando nos encontramos con frases aparentemente ingenuas o sin marcas irónicas claras (“nuestro sol es la envidia de los extranjeros”, “¡está buena España!”, o los “¡Viva España!” coreados por el loro –todo ello en la Escena II-, se tiñen de inmediato de connotaciones irónicas y paródicas. Las propias acotaciones escénicas tan cuidadas y elaboradas por parte del autor, están estableciendo la pauta interpretativa aplicable a la caracterización y desarrollo de las figuras de la misma manera que una partitura musical está en función de la clave con que se inicia. Así, por ejemplo, cuando el autor nos presenta en la Escena IV a los “Epígonos del Parnaso Modernista”, fijándose sobre todo en Dorio de Gadex, lo hace de esta manera: “Unos son largos, tristes y flacos, otros vivaces, chaparros y carillenos. Dorio de Gadex, jovial como un trasgo, irónico como un ateniense, ceceoso como un cañí mima su saludo versallesco y grotesco” ... “Feo, burlesco y chepudo, abre los brazos que son como alones sin pluma, en el claro lunero”. Igualmente caricaturescas y expresivas al respecto resultan las presentaciones de las figuras del Conserje y de D. Filiberto en la redacción de “El Popular” en la Escena VII, o la del Ministro en la Escena VIII:

### Escena VII

*La Redacción de “El Popular”: Sala baja con piso de baldosas: En el centro, una mesa larga y negra, rodeada de sillas vacías, que marcan los puestos. Ante roídas carpetas, y rimeros de cuartillas, que destacan su blancura en el círculo luminoso y verdoso de una lámpara de enaguillas. Al extremo, fuma y escribe un hombre calvo, el eterno redactor de perfil triste, el gabán con flecos, los dedos de gancho y las uñas entintadas. El hombre lógico y mítico enciende el cigarro apagado. Se abre la mampara, y el grillo de un timbre rasga el silencio. Asoma el Conserje, vejete renegado, bigotudo, tripón, parejo de aquellos bizarros coroneles que en las procesiones se caen del caballo...*

### Escena VIII

*Su Excelencia abre la puerta de su despacho y asoma en mangas de camisa, la bragueta desabrochada, el chaleco suelto, y los quevedos pendientes de un cordón, como dos ojos absurdos bailándole sobre la panza*

Sería fácil, y entendemos que innecesario, continuar dando citas en esta dirección. Ha sido también la vertiente más comentada y compartida por la crítica literaria que se ha ocupado del estudio de la literatura de los esperpentos. Sólo resaltar el hecho, ya mencionado, de que existe una ironía omnipresente en *Luces de bohemia* que propicia que los lectores o espectadores de la obra perciban sentidos y matices significativos distintos de los literalmente expresados en el texto, independientemente de la conciencia que las propias figuras de la obra tengan de dichos elementos significativos adicionales.

El que haya momentos en la obra que podamos considerar trágicos y cargados de importantes dosis de emotividad, más o menos implícita, no invalida, creemos, el tratamiento irónico predominante puesto que el autor ahoga con habilidad los ingredientes sentimentales entreverándolos con abundancia de pinceladas irónicas, ridículas o grotescas. Es el caso, por ejemplo, de la muerte de Max y el consiguiente velatorio en el sotobanco –Escenas XII y XIII–, o las muertes del niño y del preso catalán en la Undécima. Volveremos sobre esto.

Cuando se plantea la cuestión de la ironía en la primera obra de Valle etiquetada de “esperpento” es preciso diferenciar la redacción del año 1920 aparecida por entregas en la revista *España* y la versión definitiva del año 1924, aparecida en forma de libro como volumen XIX de la *Opera Omnia* del autor. Mientras que se suele admitir el carácter irónico predominante de la primera versión, se considera que los añadidos de 1924 –principalmente las tres nuevas escenas– aportan al texto una carga de patetismo y de compromiso sentimental por parte del autor que matizarían, o anularían en ocasiones, el distanciamiento irónico predominante en el conjunto del texto. Los añadidos a las doce escenas de que constaba la primera redacción de este esperpento no se limitan a las tres nuevas escenas que se incorporan (la 2ª, la 6ª y la 11ª en la versión definitiva, que pasará a tener quince) sino que a lo largo de todo el texto se llevan a cabo los necesarios ajustes o modificaciones, generalmente de escasa relevancia significativa.

### Compromiso

Hemos titulado esta reflexión “Ironía y compromiso en *Luces de bohemia*”, y por ello parece conveniente que hagamos también algunas consideraciones a propósito del término “compromiso”. Nos referimos al compromiso social y político del “autor” de *Luces de bohemia* y recalcamos lo de “autor” puesto que no es nuestra intención plantear aquí cuestiones relativas a la ideología de D. Ramón María del Valle-Inclán, sus preferencias políticas o sus preocupaciones sociales. Nos importa el escritor, el artista que elabora una serie de materiales desde la perspectiva estética y de cara a conseguir un producto literario. Contamos con documentación suficiente para saber que el propio Valle-Inclán tenía clara esta diferencia y, en consecuencia, su cometido como autor literario. Una mirada a la biografía del escritor nos lo muestra como alguien que conoce, vive y participa activa e intensamente en esa realidad española,

europaea y americana que le tocó o eligió vivir. Sin duda, ello repercutirá y se reflejará en su obra literaria. Ahora bien, el procedimiento estético utilizado por el escritor y que cristalizará en obra literaria trastocará lo que podemos llamar "lógica real" en "lógica artística". Aclaremos esto con palabras del propio Valle dichas a propósito del estreno de una obra de Benavente y que recoge su biógrafo Gómez de la Serna:

... a mí no me gusta un teatro de esta manera. Con los recursos de presencia que el teatro tiene nos echan a la cara trozos de realidad. El arte no existe sino cuando ha superado los modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos. La palabra en la creación literaria necesita siempre ser trasladada a ese plano en que el mundo y la vida humana se idealizan. No hay poesía sin esa elaboración. (1944, 107)

Estamos ante un escritor que demuestra vivir con intensidad su época, que conoce, padece o disfruta de los problemas o situaciones encontrados o buscados, al que casi nada de lo que ocurre en el país –y podríamos incluso decir que en el mundo- le es ajeno, y que escribe una abundante obra literaria. Una de sus obras es *Luces de bohemia* y con ella consigue Valle una obra artística de extraordinaria calidad (la mejor del siglo según Eduardo Haro Tecglen).

En relación con este espinoso asunto del compromiso de la obra artística, y para decirlo en pocas palabras, compartimos el sentido último de la expresión borgiana de que hablar de "literatura comprometida" es como hablar de "equitación protestante": se mezclan dos cosas que nada tienen que ver. En ningún momento olvidamos que estamos hablando de literatura y aunque no pretendemos reducir un texto literario a documento histórico utilizando como categoría artística la sinceridad o fidelidad a la realidad descrita, consideramos que no se debe negar la importancia que esa realidad tiene en la obra literaria.

Lo cierto es que en *Luces de bohemia*, tanto personajes como lugares, ambientes, sucesos o habla, son perfectamente identificables con la situación real española –y sobre todo madrileña- en torno al año 1920. Además, la teoría y la práctica del esperpento que Valle presenta en esta obra nos encaran con el problema de hacer conciliables la ironía en el arte –que presupone distanciamiento y desinterés- y el compromiso con la sociedad y el momento histórico –que implica acercamiento e interés (R. Cardona y A. Zahareas, p. 45). Se presentan realidades históricas y personajes con una considerable densidad humana que no desaparece ni se invalida por la abundante presencia de ingredientes irónicos y grotescos. Es más, podríamos incluso afirmar que la eficacia expresiva de lo grotesco y de los componentes irónicos en *Luces* se percibe en relación directa con lo arraigados que están en la experiencia cotidiana y en la consistencia psicológica de los personajes que los sustentan. Y por supuesto que no es nunca arbitraria esa conexión entre personajes o sucesos históricos y los ingredientes o artificios irónicos o grotescos.

Así pues, el espacio y el tiempo y las circunstancias en que se desarrollan los acontecimientos de la obra están bastante delimitados y precisados. A ello –y a otros aspectos que nos importa destacar en este momento- se refiere un privilegiado lector de Valle:

“Es Madrid, su odiado Madrid, la ciudad absurda, brillante y hambrienta, el gran club liberal de España, el pequeño o grande mundo que le enseña a entender a las clases artesanas como pueblo, a leer al pueblo como masa, a la masa como horda, a la horda como proletariado. En Madrid asiste Valle al nacimiento del primer proletariado industrial. En Madrid toma contacto, naturalmente, con los nombres y los libros de Marx, Lenin, Bakunin, más los socialistas y anarquistas españoles. Todo esto acaba acumulando una conciencia social en Valle, una lectura de las clases artesanas como protagonistas desvalidas de la historia.

Así, la dramaturgia, la novelística de lo singular pasa a lo plural y el salto cualitativo donde se da es en *Luces de bohemia*, que se tiene por la etopeya de un loco o un beodo ciego de gloria, pero, mucho más que eso, es el levantamiento de toda una cordillera social: obreros, anarquistas, poetas, intelectuales, prostitutas, pueblo en barricada o en huida, tensión pública, corrupción pública, etc., más el discurso de Max a lo largo de la obra. El discurso de Max es mucho más político y social que literario o modernista”. (Umbral 1998, 107)

Sabemos lo dado que era nuestro autor a revisar y corregir sus escritos. Pero las modificaciones que incluye en la versión definitiva de *Luces* parecen ir más allá de meras preocupaciones estilísticas. Aunque el esquema principal del primitivo esperpento se mantiene en las dos versiones (la última noche absurda de la vida de un escritor y poeta ciego en un Madrid ajetreado y el consiguiente entierro del protagonista), los cambios y los añadidos son de tal envergadura que tenemos la sensación de estar ante una obra nueva y diferente de la publicada por entregas cuatro años antes: con modificaciones significativas en el tema, la estructura, la caracterización de las figuras y el tono predominante de la obra. El análisis comparativo de las dos versiones da idea de la evolución del autor en los cuatro años transcurridos entre ambas versiones y entendemos que aporta información relevante para valorar esta obra desde la perspectiva de la “ironía” y del “compromiso” que nos hemos planteado en este trabajo.

Limitamos nuestra reflexión a las tres nuevas escenas incorporadas en 1924 y dejamos sin comentario las numerosas variantes que aparecen a lo largo del resto de las escenas y que no siempre se justifican por razones de ajuste y armonización de los añadidos.

Las tres nuevas escenas añadidas constituyen un conjunto fuertemente

cohesionado. Creemos que el elemento aglutinador por excelencia es la presencia del preso catalán en la Escena VI, o las alusiones que se hacen a este personaje en la Segunda y Undécima. En la primera de las escenas añadidas aparece la siguiente acotación escénica seguida del corolario cómico-patriótico:

*Un retén de polizontes pasa con un hombre maniatado. Sale alborotando el barrio un chico pelón montado en una caña, con una bandera.*

EL PELÓN.- ¡Vi-va-Es-pa-ña!

EL CAN.- ¡Guau! ¡Guau!

ZARATUSTRAS.- ¡Está buena España!

La segunda escena añadida (la sexta de la obra) transcurre en el calabozo. Se trata de un diálogo de carácter eminentemente político entre Max y el preso en el que los elementos irónicos han disminuido drásticamente. Incluimos, como muestra, las acotaciones que sitúan el nuevo marco y también el tono de la Escena:

*El calabozo. Sótano mal alumbrado por una candileja. En la sombra se mueve el bulto de un hombre. -Blusa, tapabocas y alpargatas-. Pasea hablando solo. Repentinamente se abre la puerta. Max Estrella, empujando y trompicando, rueda al fondo del calabozo. Se cierra de golpe la puerta....*

*Sale de la tiniebla el bulto del hombre morador del calabozo. Bajo la luz se le ve esposado, con la cara llena de sangre....*

*Se abre la puerta del calabozo, y el llavero, con jactancia de rufo ordena al preso maniatado que le acompañe....*

*El esposado, con resignada entereza, se acerca al ciego y le toca el hombro con la barba. Se despide hablando a media voz....*

*Se abrazan. El carcelero y el esposado salen. Vuelve a cerrarse la puerta. Max Estrella tantea buscando la pared, y se sienta con las piernas cruzadas, en una actitud religiosa, de meditación asiática. Exprime un gran dolor taciturno el bulto del poeta ciego. Llega de fuera tumulto de voces y galopar de caballos.*

Las referencias al preso catalán que aparecen en la última de las escenas añadidas en la versión de 1924 (la Undécima) cierran dramáticamente el motivo recurrente:

*El farol, el chuzo, la caperuza del sereno, bajan con un trote de madreñas por la acera.*



EL EMPEÑISTA.- ¿Qué ha sido, sereno?

EL SERENO.- Un preso que ha intentado fugarse.

MAX.- Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas. Ese muerto sabía su fin... No le asustaba, pero temía el tormento... La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco.. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga. ¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos. Peor que ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literatura, por entregas. Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo.

Hay, lo mencionamos hace un momento, un discurso rigurosamente político entre Max y el preso catalán. La dignidad del obrero (“Soy tachado de rebelde... No quise dejar el telar por ir a la guerra y levanté un motín en la fábrica”), el anarquismo (“Soy lo que me han hecho las leyes”, “Hay que establecer la guillotina eléctrica en la Puerta del Sol”), el habitual desprecio del trabajo y de la inteligencia en este país en detrimento del dinero (“En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados. Aquí todo lo manda el dinero”), el mal reparto de la riqueza y la existencia de patronos explotadores (“Hay que hacer imposible el orden anterior, y eso sólo se consigue destruyendo la riqueza... En Europa, el patrono de más negra entraña es el catalán...”), la tortura (“... Que se diviertan dándome tormento”), la caprichosa aplicación de la temida *Ley de Fugas* (“Conozco la suerte que me espera: cuatro tiros por intento de fuga”, “Por siete pesetas, al cruzar un lugar solitario, me sacarán la vida los que tienen a su cargo la defensa del pueblo. ¡Y a esto llaman justicia los ricos canallas!”), etc., son algunos de los motivos que hilvanan la curiosa conversación de los protagonistas de la escena. Es cierto que no están del todo ausentes los elementos irónicos y grotescos y sobre ello volveremos. Pero no es menos cierto que hay una carga de compromiso político por parte del autor y de las figuras que intervienen innegable y que contrasta con el tono cómico-libresco predominante en la redacción primitiva de la obra.

También en la Escena II hay referencias políticas y sociales aunque con un tono de mayor distensión. Se trataba de dar entrada armónica a esa retahíla de componentes que aportan a la versión definitiva del primer esperpento el nuevo tono que estamos comentando. Junto a las referencias culturales, librescas y literarias que contribuyen a crear la atmósfera característica de la obra, se perfilan otros componentes: los dos “¡Vi-va-Es-pa-ña!” están puestos en boca –o pico– del pelón y del loro, caricatura de un patriotismo que tiene su comentario en el “¡Guau! ¡Guau!” del perro. Constatamos también varias expresiones dichas por distintas figuras sobre problemas de tipo social, religioso y político: “España, en su concepción religiosa, es una tribu del Centro de África”, “La miseria del pueblo español, la gran

miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte... este pueblo miserable transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras...", "¿Qué sería de este corral nublado? ¿Qué seríamos los españoles? Acaso más tristes y menos coléricos...Quizá un poco más tontos... Aunque no lo creo" (Max). Todos los personajes manejan la zumba irónica. Así cuando don Latino pregunta al pobre emigrante de Londres cómo queda la Familia Real y éste, en la misma clave cómica le responde "No los he visto en el muelle".

No sólo constatamos este tipo de ingredientes de tipo social o político en las escenas añadidas de *Luces*. También encontramos compromiso sentimental y humano que contribuye de manera importante a mitigar y disminuir el distanciamiento cómico predominante en la primera versión del texto. La mujer "despechugada y ronca" de tanto llorar y gritar su dolor que tiene a su hijo muerto en los brazos es el momento de mayor dramatismo de la obra. Estamos en la Escena XI, la última de las añadidas. A Max le estremece la voz trágica de la madre dolorida y sin consuelo. El cuadro es patético y de una crudeza trágica sin igual. Cristales rotos, tableteo de fusiles, destrozos de las represiones de huelguistas... o sea problemas políticos y sociales. Pero nada comparable con el dolor de Romualda, que don Latino nombra como "verdulera" y que, ante el espectáculo que observan los curiosos, apostilla que "Hay mucho teatro". Max le corta con un "Imbécil" y no puede soportar la escena: "Latino, sácame de este círculo infernal". Cuando, un momento después, oyen al sereno comentar que han dado muerte a un preso que intentaba fugarse, realmente se cierra "el círculo infernal" para Max: "Latino, ya no puedo gritar...¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas..."

En este plano de compromiso sentimental y de solidaridad con sentimientos humanos radicales podemos aludir a otros momentos que Valle incluye en los añadidos de 1924. Del ya mencionado diálogo entre Max y Mateo, el preso catalán, en la Escena VI señalamos los siguientes parlamentos:

MAX.- ...Dame la mano.

EL PRESO.- Estoy esposado.

MAX.- ¿Eres joven? No puedo verte.

EL PRESO.- Soy joven. Treinta años.

MAX.- ¿De qué te acusan?

*El esposado con resignada entereza, se acerca al ciego y le toca el hombro con la barba. Se despide hablando a media voz.*

EL PRESO.- Llegó la mía... Creo que no volveremos a vernos...

MAX.- ¡Es horrible!

EL PRESO.- Van a matarme... ¿Qué dirá mañana esa prensa canalla?

MAX.- Lo que manden.

EL PRESO.- ¿Está usted llorando?

MAX.- De impotencia y de rabia. Abracémonos, hermano.

El final de la escena, con la referencia a la prensa dispone el engarce lógico con la siguiente que transcurre en la redacción del periódico *El Popular*. La comparación del abrazo de esta escena con el que Max se da con “su Excelencia, tripudo, repintado y mantecoso” de la Escena VIII resulta también esclarecedora de la diferencia de tono que estamos comentando.

En esta misma línea, en la escena segunda, también podemos mencionar la amistad traicionada de don Latino hacia Max ante la presencia del librero Zaratustra:

D. LATINO.- El maestro no está conforme con la tasa, y deshace el trato.

ZARATUSTRAS.- El trato no puede deshacerse. Un momento antes que hubiera llegado... Pero ahora es imposible: todo el atadajo, conforme estaba, acabo de venderlo ganando dos perras. Salir el comprador y entrar ustedes.

*El librero, al tiempo que habla, recoge el atadajo que aún está encima del mostrador, y penetra en la lóbrega trastienda, cambiando una seña con D. Latino...*

Es un eslabón más en la larga cadena de eliminación de asideros a la vida que caracteriza la historia de la última noche de la vida de Max Estrella que dramatiza *Luces de bohemia*.

Hay un rasgo que consideramos genuinamente valleinclanesco y que caracterizaría mejor que ningún otro la singular combinación que hace el autor de ironía y compromiso y que, según nuestro parecer, aportaría al texto de *Luces* una notable eficacia expresiva. Nos referimos a esa especie de quiebro grotesco que el autor introduce en alguno de los momentos de mayor dramatismo. Zamora Vicente en *La realidad esperpéntica* se refiere a la “fascinante frontera” entre la tragedia y la farsa que Valle-Inclán desarrolla magistralmente en esta obra. Hemos considerado como momentos dramáticos por excelencia del texto los que se sitúan en las Escenas VI y XI y que desarrollan el diálogo entre Max y Mateo en el calabozo en el primer caso, y el lamento trágico de Romualda que abraza a su pequeño muerto por

una bala perdida en la Escena XI. Pues bien, incluso en esos momentos de claros tintes dramáticos y trágicos asoman ciertas notas irónicas o grotescas que producen en el lector/espectador un cierto desasosiego y una sensación inquietante.

A Max no le va el papel trágico o sentimental mantenido. La escena del calabozo presenta, como hemos visto, una disonancia con el tono del resto de la obra. En un momento dado, Max “se pone estupendo” y considera que los muertos proletarios no importan porque “se reproducen populosamente, de un modo comparable a las moscas. En cambio, los patronos, como los elefantes, como todas las bestias poderosas y prehistóricas, procrean lentamente”.

La carga de patetismo que encierra la Escena XI es evidente. Esa “mujer, despechugada y ronca, tiene en los brazos a su niño muerto, la sien traspasada por el agujero de una bala”. Hay gritos, gemidos, ruidos, cristales rotos. Max no puede verlo. Lo oye y lo siente. No habría, en lógica, lugar para el distanciamiento irónico. D. Latino pone su granito de arena en la tarea de desdramatizar el asunto: se refiere a la figura central de la tragedia como “una verdulera”, apostilla las palabras de Max –“¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!”- con un “Hay mucho teatro”, y cierra la escena, echando un jarro de agua fría, al cálido y piadoso sentimiento que transmiten las palabras de su compañero de viaje con el “¡Max, no te pongas estupendo!”. Además, los testigos callejeros que se han arremolinado en torno a las figuras centrales de la escena no reaccionan, como cabría esperar, frente a la muerte de la criatura o frente al dolor insoportable de la madre: gesticulan absurdamente, discuten, se acusan, defienden o atacan al gobierno... Ni dolor, ni admiración, ni sentimiento, ni solidaridad. A todo esto nos referíamos cuando mencionábamos la sensación inquietante que producen algunas escenas de esta obra. Desasosiego e inquietud que avalan el compromiso de Valle con una nueva estética: la que representa al mundo y al hombre modernos. Es también la opinión de Thomas Mann sobre el avance sustancial que consigue el arte en el nuevo siglo: “yo creo, en general y esencialmente, que el gran logro del arte moderno es haber dejado de reconocer las categorías de lo trágico y lo cómico o las clasificaciones de tragedia y comedia, y ver la vida como *tragicomedia*.” (R. Cardona, 1991, 21).

Se ha emparentado, y con razón, este tratamiento literario desarrollado en *Luces* con corrientes estéticas del momento que, sin duda, Valle-Inclán conocía muy bien: el existencialismo, el llamado teatro del absurdo, algunas muestras cinematográficas coetáneas que sabemos interesaban mucho a nuestro autor ( Charles Chaplin: *El chico* de 1921, *La quimera del oro* de 1925, *Luces de la ciudad* de 1931). Es otro sentido de percibir la tragedia humana. Luigi Chiarelli hacía en Italia también un teatro grotesco similar al de Valle. Se trataba de poner de relieve cómo hasta en los más trágicos momentos de nuestras vidas nos persigue el ridículo. Es el hombre moderno, con importantes dosis de absurdo o ingredientes irracionales o ilógicos en su comportamiento. La vida, la historia que subyace a la tragedia clásica no se acomoda a la vida que arrastran las figuras de *Luces*. El dolor trágico no tiene sentido en un mundo así.

## ¡Qué tan fría, boca de nardo!

La literatización o literaturización de la literatura, o sea el trabajar con expresiones o personajes literarios, es un procedimiento que se da con alguna frecuencia en nuestra tradición: Borges sería el ejemplo de utilización eficaz del recurso. El precio que se paga por ello puede ser alto. En el caso de Borges, y utilizando las palabras de Umbral “que todo lo suyo lo leamos como malabar literario de un genio” (158). Valle-Inclán es uno de nuestros escritores que más utiliza la literaturización. *Luces de bohemia* es una obra plagada de literatura y, sin embargo, no tenemos la sensación de estar ante un texto libresco sino más bien lo contrario: por todas partes hay vida, hay palpito vital.

Las citas literarias de *Luces* “tienen una intención humorística, irrespetuosa, maligna, divertida o golfa. Valle no hace sólo el esperpento de la vida, sino el esperpento de ese comentario a la vida que es la literatura” (Umbral, 248). Aludíamos en el apartado anterior a la sensación inquietante que producen en el lector/espectador determinadas escenas o expresiones que por inesperadas e infrecuentes le sorprenden. Pues bien, una de esas expresiones que siempre nos causa sorpresa e incertidumbre es la que el autor pone en boca de Romualda cuando ésta, con el niño muerto en sus brazos, grita y llora desconsolada (Escena XI). El “círculo infernal” se ha cerrado aún más porque se acaba de oír el tableteo de fusilada que ha puesto fin a la vida del obrero catalán. Al oír las descargas, la mujer aprieta aún más a su niño muerto e inicia el siguiente diálogo:

LA MADRE DEL NIÑO.- ¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos!

MAX.- Esa voz me traspasa.

LA MADRE DEL NIÑO.- ¡Qué tan fría, boca de nardo!

MAX.- ¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!

DON LATINO.- Hay mucho de teatro.

MAX.- ¡Imbécil!

Como podemos observar, el momento no puede ser más trágico. Dejando a un lado el cruel sarcasmo de D. Latino con el que se corta o se aminora el sentimentalismo de la escena, las expresiones puestas en boca de la mujer sorprenden y desconciertan. Podíamos pensar que el estado anímico o la ofuscación que conlleva el inmenso dolor de la madre la llevan a proferir palabras o términos sin sentido lógico, especie de gritos de desahogo sin posible interpretación literal lógica. Sin embargo, la expresión “¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos!” y

sobre todo la de "¡Qué tan fría, boca de nardo!" se nos presentan como muestras lingüísticas poco transparentes significativamente –en el segundo caso-, y con rasgos de clara apariencia literaria en ambos: adjetivación, hipérbaton, lenguaje figurado, etc. Estaríamos, probablemente, ante el mismo procedimiento que comentábamos anteriormente: ese quiebro desconcertante que crea inquietud y desconcierto y que sintoniza con nuevas propuestas éticas y estéticas. Porque Valle sí sabe hacer hablar a la gente del pueblo con el registro correspondiente, al contrario, por ejemplo, de Baroja que, aunque incluye en sus obras personajes del hampa, siempre tenemos la sensación de que todos ellos hablan como el propio Baroja.

Se considera que las propuestas críticas hechas sobre la obra de Valle por Ortega y Gasset (1904) y por Pedro Salinas (1947) han contribuido a fraguar la imagen tópica –más útil para la contienda literaria que para la eficacia explicativa- de un escritor prototipo del "artista puro" que en un momento dado y como buen "hijo pródigo" vuelve al redil de un "arte responsable". Una propuesta crítica integradora que presente a un Valle-Inclán en evolución más que en contradicción consigo mismo y que valore las diversas pautas estéticas utilizadas por nuestro autor a lo largo de su vida como formas de reacción frente a la literatura y frente al ámbito social y político circundantes parece abrirse camino cada vez con más fuerza (*Ínsula*, 531, 1991: artículos de Margarita Santos Zas, D. Villanueva y R. Cardona).

Cuando A. Risco (1991, 2) comenta y critica el componente de denuncia con que se valoran los esperpentos por la especial situación sociopolítica y cultural que vive España y un sector de la crítica literaria a partir de la década de los 40, haciendo bandera de progresismo con ello, y considera ineficaces para explicar estas obras la diferenciación entre Modernismo y 98, o las épocas de Valle, está cayendo, probablemente, en el mismo pecado que está denunciando, fijándose en determinados desajustes o incongruencias de dichas denominaciones. Admite que aunque Valle "cambió de maneras a lo largo de su carrera literaria, éstas no eran incompatibles" y admite igualmente que los esperpentos critican duramente la burguesía y ciertos tipos de gobierno aunque ello "no quiera decir que su autor se hubiera convertido al socialismo". Claro. Eso no lo ha dicho –creo- nadie, o nadie ha visto en estas obras de Valle-Inclán ninguna praxis revolucionaria ortodoxa de lucha de clases para "lograr el control de los medios de producción". Valle es un escritor, y muy consciente de su oficio, según hemos manifestado ya. Y cuando se valora una obra literaria nadie debe olvidar que se trata sobre todo de una elaboración artística.

De todos modos, la interpretación de los esperpentos valleinclinianos como una literatura de compromiso –social, político o sentimental- y en ocasiones combativa ha sido bastante frecuente: Cita Ynduráin a D. Antonio Machado como uno de los primeros críticos que destaca el compromiso de Valle. Otros nombres que cita Francisco Ynduráin, sin ninguna pretensión exhaustiva por su parte y sin entrar en las importantes diferencias existentes entre ellos a la hora de valorar el grado de compromiso de nuestro autor: Salinas, Juan Bautista Avallé-Arce, María

Eugenia March, Gonzalo Torrente Ballester, Anthony Zahareas, Juan Antonio Hormigón... (p 595).

Con la contundencia que caracteriza muchas de sus sensaciones y argumentaciones de lector entusiasta, se refiere Umbral (1998, 249) a las frecuentes interpretaciones de la obra de Valle como puros juegos florales propios de un escritor situado en un refugio intemporal y sin relación concreta con nada de lo que acontece en su momento vital (en línea con las tesis de Ortega y Gasset, José Montesinos y otros):

Algunos tratadistas se han preguntado contra quién va Valle en *Luces*, e incluso sostienen que es difícil saberlo. La respuesta nos parece obvia, ya que se definen por su nombre situaciones políticas del momento, personajes –Maura-, instituciones –la Academia-, políticos, tendencias ideológicas, corrientes, revoluciones, revolucionarios –Lenin-, etc. El no querer entender esto me parece una manera hipócrita de minimizar *Luces* como el gran teatro de la agresión al vacío con resultados meramente estéticos.

Sin duda la propuesta crítica de Salinas sobre Valle-Inclán, junto a su innegable mérito, ha contribuido a perpetuar más allá de lo deseable el tópico de la separación entre un escritor modernista, desligado de la realidad, y otro esperpéntico, comprometido con ella, contribuyendo así a oscurecer la verdadera naturaleza de la propuesta estética del escritor (Anthony N. Zahareas, 1991, 32). Y contra ello arremete Umbral (169) sin contemplaciones:

Ni Montesinos tiene razón (Valle carente de contenidos) ni tampoco Pedro Salinas con su amena teoría de Valle como “hijo pródigo del 98”. Esto hay que decirlo en este libro y repetirlo donde haga falta. Valle no es 98 porque no le gusta Castilla y porque nunca predicó un regeneracionismo literario, intelectual, inane. Valle no es hijo pródigo porque no vuelve a un seno donde nunca estuvo...

Del simbolismo a la revolución. Valle quiere el degüello para la oligarquía mexicana y la guillotina eléctrica en la Puerta del Sol, para la española. Este itinerario, como se ve, poco tiene que ver con el regeneracionismo del 98, hijo de un arbitrio ingenuo, y mucho menos con la trayectoria evangélica, parabólica, que le asigna Salinas. Lo que quiere decir que Valle sólo ha sido aceptado por nuestra derecha como esteticista, como estilista, y por nuestra izquierda como noventaiochista tardío.

Nadie se ha atrevido a llegar hasta el anarquista revolucionario, porque eso les estropea la estampa, tan decorativa, de un señor que escribía muy bien, de un bohemio con buena pluma y basta. Y les estropea, sobre todo, su comfortable digestión literaria y política.

Volviendo a nuestro planteamiento central, tenemos que el texto de *Luces de bohemia, esperpento* presenta abundancia de ingredientes y mecanismos irónicos, parlamentos y reflexiones de tipo social y político referidos a un ámbito geográfico e histórico reconocibles, críticas -cruels y despiadadas a veces- a instituciones, políticos y personajes relevantes del momento, diálogos en los que los personajes se muestran emocionados y solidarios con los problemas radicales que aquejan a algunos maltratados de la sociedad, referencias abundantes a textos literarios y opiniones -habitualmente críticas- sobre movimientos estéticos, combinaciones y marcados contrastes de tono -"queiebros"- que sorprenden, inquietan y desasosiegan, etc. Y cada uno de estos componentes formando parte de un todo que es, en este caso, una magistral obra artística. Es fundamental no perder de vista esto. La permanente voluntad artística de Valle-Inclán, demostrada en toda su producción literaria, nos debe situar ante un autor que se propone la realización de una obra bella, de una obra poética, alejada siempre de cualquier asomo panfletario. Lo que no necesariamente se opone a la existencia de denuncia, compromiso o preocupaciones vitales de muy diverso signo.

Hemos destacado la originalidad y la novedad como rasgos característicos de la obra de Valle. La distorsión grotesca, un cierto realismo histórico, la presencia de lo absurdo, el distanciamiento irónico y una abundante dosis de teatralería suelen ser los mecanismos empleados por la crítica para definir el esperpento ( M. Bermejo Marcos, 1971. R. Cardona y A. Zahareas, 1982). Pero no debemos perder de vista que aunque "la teoría" del esperpento -Escena XII- no se modifica entre la versión de 1920 y la de 1924, sí se va a modificar "la práctica" (una muestra más de la evolución del autor), y precisamente en esa modificación del contenido del esperpento hemos creído encontrar indicios suficientes para justificar nuestra lectura. La valoración hecha de las tres escenas añadidas justificaría esta afirmación. Los componentes de denuncia de la ironía y de lo grotesco y lo esperpéntico como "modo de escarmiento" los destacaba Salinas en su trabajo varias veces citado:

Si las tachas de la vida son la ramplonería, la venalidad, la ignorancia, el soldadote entrometido...¿qué mejor castigo de esas plagas que deformar a sus autores, exponerlos en su fantochesca verdad, ante el espejo del esperpento? Y entonces resultará que el espejo deformador no es un ingenio para hacer reír y sí una máquina de moralidad, un artilugio de desenmascarar que, aplicado a los culpables, les arroje a la pública vergüenza, sentenciados al escarnio. (113)

La cuestión es que el "espejo deformador", además de aplicarse como artilugio desenmascarador a "los culpables", también se aplica, en ocasiones, a "los no culpables". Lo hemos visto en las Escenas VI y XI con la aparición de "queiebros" ridículos inesperados y que hemos valorado como uno de los resortes expresivos más originales del primer esperpento de Valle.



La obra literaria, al igual que cualquier muestra o representación artística del tipo que sea, se elabora con diversos ingredientes que dejan de tener autonomía al ser incorporados a través del filtro estético en la unidad que constituye siempre el producto artístico. La crítica y la didáctica de las materias suelen hacer, por razones obvias, especial hincapié en los componentes en detrimento de la unidad de la obra. Cuando nosotros planteamos la cuestión de “ironía” y “compromiso” en *Luces de bohemia* y detallamos y ejemplificamos cada uno de esos apartados, somos conscientes de su funcionamiento no autónomo en el texto. Quizás resultará más acorde con nuestro análisis y más ajustado a nuestro propósito hablar de “ironía comprometida”. En cualquier caso, lo que hemos querido poner de manifiesto en nuestra lectura de *Luces de bohemia* es la presencia de un autor realmente comprometido con el arte y también con la sociedad y con los individuos con los que convive. No es precisamente Valle ese autor “sordo al rumor de la vida próxima” que Ortega parece empeñarse en ver (1904, 76).

## Referencias bibliográficas

Bermejo Marcos, M. 1971. *Valle-Inclán: Introducción a su obra*. Salamanca. Anaya

Cardona, Rodolfo y Anthony Zahareas. 1982. *Visión del esperpento*. Madrid, Castalia (2ª edición corregida y aumentada).

— 1991. “El esperpento como género” en *Ínsula*, 531. Madrid, año XLVI, Marzo.

Fernández Montesinos, José. 1966. *Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones*. Madrid, Revista de Occidente.

Gómez de la Serna, Ramón. 1944. *D. Ramón María del Valle-Inclán*. Madrid, Espasa Calpe.

Monleón, José. 1998. “Valle, ahora” en *Primer Acto, Cuadernos de Investigación Teatral*. Nº274. III. Segunda Época. Madrid.

Ortega y Gasset, J. 1904. “Ramón del Valle-Inclán: Sonata de Estío”, en *La Lectura*, febrero. Recogido en *Ensayos sobre la Generación del 98*. 1980 (71-82). Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial.

Risco, A. 1966. *Las estéticas de Valle-Inclán en los esperpentos y en “El ruedo ibérico”*. Madrid, Gredos.

- 1991. "Leer a Valle-Inclán" en *Ínsula*, 531. Madrid, año XLVI, Marzo.
- Salinas, Pedro. 1970. "Significación del esperpento o Valle-Inclán hijo pródigo del 98" en *Literatura española siglo XX*. Madrid, Alianza.
- Santos Zas, Margarita. 1991. "Estéticas de Valle-Inclán: balance crítico", en *Ínsula*. Madrid, año XLVI, Marzo.
- Umbral, Francisco. 1998. *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*. Barcelona, Planeta.
- Ynduráin, Francisco. 1973. "Luces de bohemia. Variaciones: ironía y compromiso" en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 280.
- Zahareas, Anthony N. 1991. "El esperpento como proyecto estético", en *Ínsula*, 531.
- Zamora Vicente, Alonso. 1983. *La realidad esperpéntica (Aproximación a Luces de bohemia)*. 2ª ed. Ampliada. Madrid, Gredos.
- 1985. *Ramón del Valle-Inclán, Luces de bohemia* (ed.). Madrid, Espasa Calpe.