

Valle-Inclán y la concepción esperpéntica de España como deformación de la civilización europea: Luces (de bohemia) proyectadas sobre espejos cóncavos

José Alberto Miranda Poza (UFPE)

Resumen. En este breve ensayo abordamos una de las principales contribuciones artísticas de Valle-Inclán a la dramaturgia: la creación del esperpento como forma de representación de una realidad (mímesis), España, que en los años 20 caminaba, tras el desastre del 98, hacia la Guerra Civil, fruto de una apariencia fatua, de un aislamiento ideológico con relación a Europa y sin más referencias que la corrupción administrativa y las fatuas e inanes diatribas de los intelectuales. La propuesta de Valle pasa por definir la realidad como la grotesca imagen que proyectan los espejos cóncavos del Callejón del Gato, imagen que no es la deformada, sino la real, calificando como deformada la apariencia habitual de las cosas, la tradición, el casticismo rancio. Esta deformación de la civilización europea que representa España se repasa a través del periplo que Max Estrella y Don Latino realizan por las calles y los ambientes del Madrid nocturno, con su bohemia, sus prostitutas, los tugurios en los que borrachos y poetas modernistas coinciden, la cárcel, y hasta el despacho de un ministro. Figuras y personajes que transitan en la marginalidad y a los que el autor mimetiza como peleles, muñecos de trapo, marionetas de los guiñoles. Ese mismo Madrid al que aludía Manuel Machado en su madurez modernista. Aspectos ideológicos, formales y lingüísticos caracterizan este esperpento, propuesta de género teatral al pairo de las vanguardias literarias de la época. Hemos tenido presentes para la elaboración de este ensayo las más destacadas aportaciones sobre el tema, entre ellas: Cepeda Adán (1966), Zamora Vicente (1967), Amate Blanco (1978), Tusón; Lázaro (1980) o Blanco Aquinaga et al (2000).

Palabras clave: Máscara, esperpento, espejos cóncavos, Luces de Bohemia.

Abstract. In this short essay we address one of the main artistic contributions of Valle-Inclán to dramaturgy: the creation of the grotesque as a form of representation of a reality (mimesis), Spain, which in the 1920s was headed, after the disaster of 98, towards a Civil War, the consequence of a fatuous appearance, of an ideological isolation in relation to Europe and without any more references other than the administrative corruption

and the fatuous and inane diatribes of the intellectuals. Valle's proposal is to define reality as the grotesque image projected by the concave mirrors of the Callejon del Gato, an image that is not the deformed, but the real one, qualifying as distorted the usual appearance of things, tradition, and the rancid casticism. This deformation of the European civilization that Spain represents is reviewed through the journey that Max Estrella and Don Latino make through the streets and environments of Madrid at night, with its bohemia, its prostitutes, the slums where modernist poets and drunkards meet, the prison, and even the office of a minister. Fellows and characters that travel in marginality and to which the author mimics as puppets, rag dolls, guiñoles puppets. That same Madrid to which Manuel Machado alluded in his modernist maturity. Ideological, formal and linguistic aspects characterize this grotesque, theatrical genre proposal as a match of the literary vanguards of the time. We have had in mind for the elaboration of this essay the most outstanding contributions on the subject, among them: Cepeda Adán (1966), Zamora Vicente (1967), Amate Blanco (1978), Tusón; Lazaro (1980) or Blanco Aquinaga et al (2000).

Key-words: Mask, *esperpento* "grotesque" (literary genre), concave mirrors, *Luces de bohemia*

1 Literatura, memoria e historia: España como problema

En el mundo actual, gracias a la imagen, la ilusión de estar en varios lugares simultáneamente pulveriza el tiempo y el espacio (WALTER, 2010, p. 1). Para Fuentes (2005, p. 29), el arte, las grandes novelas, restauran en nuestra vida lo que la historia ha despreciado en su precipitación. La literatura, en fin, hace real aquello que la historia olvidó. En este sentido, se habla del valor de la literatura y la memoria para reescribir la historia de las voces que fueron acalladas, pues la historia oficial escrita por el "otro" -aquí, por el "poderoso"-, no representaba sino una suerte de panfleto, cargada de la ideología que sustentaba el tradicionalismo -y, en gran parte, los retazos de un imperialismo tardío, trasnochado- que imperó en España, no solo a lo largo de gran parte del siglo XIX, tras la abolición de la Constitución de Cádiz de 1812 con la vuelta de Fernando VII, en buena parte de las dos primeras décadas del siglo XX -con el Directorio Militar de Primo de Rivera incluido-, sino, y sobre todo, a lo largo de la longeva dictadura franquista, que llegó a justificar en los libros de historia escolares la desgracia de una guerra civil y el propio régimen neofascista barnizado con tintes católicos, por los supuestos desmanes progresistas que -tras la proclamación de la II República, en 1931- nortearon ideológicamente la época convulsa que vivió la España de entreguerras, tras la debacle del 98, la cual, por su parte, ponía fin a un pretendido, pretérito y trasnochado imperialismo tradicionalista.

Baste aquí señalar a este propósito, la visión escolar que, para el nivel correspondiente a la Enseñanza Primaria, se ofrecía de la Guerra Civil en los libros escolares al uso:

LA GUERRA DE LIBERACIÓN. Después de la guerra de la Independencia, otra vez volvió España a estar mal gobernada. La religión era perseguida, los asesinatos y las huelgas eran diarios y nuestra Patria estaba a punto de caer en manos del comunismo. Para acabar con tantos males, Franco inició el día 18 de julio de 1936 la llamada guerra de Liberación Nacional. En ella, abundaron los episodios heroicos [...] Esta guerra terminó victoriosamente el 1º de abril de 1939. Hoy España vive en paz y es gobernada sabiamente por nuestro Caudillo. (ÁLVAREZ, 2000, p. 218)

Por todo lo anterior, es importante llamar la atención sobre hitos u oasis que hallamos en la literatura española, y que representan el testimonio de escritores e intelectuales que, a través de sus creaciones artísticas, nos proporcionan, desde su independencia y libertad el panorama real de ciudadanos que vivían una realidad muy diferente a la que oficialmente se predicaba. Este testimonio de autores insertados en su contemporaneidad espacial, temporal, conciudadana, nos conduce inevitablemente, desde la Crítica Literaria, a evocar el llamado tema de España, lo que, a su vez, justifica la aparición de referencias críticas a España por parte de personajes históricos institucionales o intelectuales contemporáneos de reconocido prestigio como las que siguen.

Así, Otto von Bismark, canciller alemán entre los años 1871 y 1890, llegó a afirmar: "Estoy firmemente convencido de que España es el país más fuerte del mundo. Lleva siglos queriendo destruirse a sí mismo y todavía no lo ha conseguido" (apud BOU BLANC, 2017, p. 14). Por su parte, el académico, escritor y periodista Arturo Pérez Reverte se refería a la historia de España en estos términos en una entrevista concedida al diario *La Razón*:

Nadie que lea la historia de España puede hacerse ilusiones respecto a nuestro país. Leer historia siendo español produce amargura. Esa falta de respeto hacia nosotros es histórica. Esa vileza inquisitorial, basada en la envidia y en la mala fe, nos sigue marcando. Los españoles somos especialistas en suicidarnos históricamente. Eso me hace ser profundamente pesimista. (PÉREZ REVERTE, 2012, s.p.)

España – su historia, sus hombres y mujeres, su paisaje- ha estado presente en la literatura desde los orígenes (FRANCO, 1960). Se habla del **tema de España** cuando se alude a una visión preocupada de sus problemas, a un preguntarse: ¿qué es España? (TUSÓN; LÁZARO, 1980). Esta pregunta revela una conciencia crítica de la nacionalidad: Vicens-Vives (2012) llegó a afirmar que, entre las grandes naciones que surgieron en el Renacimiento, solo España se preguntó si realmente existía.

En principio, dos visiones, intelectuales, literarias, ideológicas van a recoger genéricamente esta discusión, encerradamente enfrentada: el **tradicionalismo**, presidido por Menéndez Pelayo, y el **liberalismo reformista**, representado por la *Institución Libre de Enseñanza*. Esta absoluta dicotomía ideológica fue magistralmente plasmada por Machado como "las dos Españas" (MIRANDA POZA, 2007).

En literatura española se hablará de Generación del 98, del 14, del 27 y del 36. Es decir, se adopta en Crítica Literaria, un método que, en Historia, fue iniciado en España por Ortega y Gasset ([1933]/1994). Según él, una generación es el conjunto de hombres y mujeres que han nacido en una determinada "zona de fechas" (no superior a 15 años) y comparten un mismo "mundo de creencias colectivas". La concepción del mundo cambiará con cada generación, es decir, en lapsos de quince años. Más concretamente, en España invertebrada ([1921]/1999), Ortega toca el problema de la decadencia española para explicar la situación de su presente, caracterizada por una disgregación en tres órdenes: político (separatismos); social (falta de cooperación entre las clases, lo que le hace mostrarse contrario a las tesis de la tesis de la lucha de clases); e ideológico (la masa se niega a ser masa como tal, a ser conducida por una minoría de individuos selectos). El ideal de Castilla reaparece, si bien bajo un nuevo lema: "Castilla ha hecho España y Castilla la ha deshecho".

2 Luces de bohemia: la realidad a través de los espejos cóncavos

Luces de bohemia se publicó en la revista *España* por entregas semanales entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920. En libro, con algunas variantes, ya en su versión definitiva, apareció en 1924. La nueva versión de la obra suponía una insistencia en los rasgos exagerados y, solo a primera vista, caricaturescos, que ya habían hecho acto de presencia en obras anteriores del mismo autor: **La pipa de kif**

(1919), Farsa de la enamorada del Rey (1920), Farsa de la Reina castiza (1920). La voz esperpento que aparece como subtítulo de la obra es una palabra que encierra un concepto creado por Valle-Inclán a partir del vocablo homónimo, que comúnmente se usaba en el habla cotidiana y familiar.¹ Pasó a designar una actitud artística, "una nueva maquinaria en la aventura artística" (ZAMORA VICENTE, 1967, p. 13).

Para Blanco Aguinaga (2000), los **esperpentos** son piezas de teatro puramente dialogadas, pero con acotaciones que presentan un valor descriptivo y narrativo crítico, lo que les aproximan casi a un guión de cine. Algunas novelas podrían también haber sido encuadrados dentro de esta peculiar categoría de **esperpento**.

En este sentido, cabe señalar que, en **Luces de bohemia** deben ser referencia obligada la cita alusiva a los espejos cóncavos, situados en el Callejón del Gato,² en el conocido barrio del "Madrid de los Austrias"³:

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformadora [...] Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. (VALLE-INCLÁN, 1980, p. 106).

Los espejos cóncavos como fuente de toda deformación, y los espejos concretos del Callejón del Gato como recurso para explicar esa deformación, en los cuales, aún hoy es posible contemplar nuestro reflejo, objeto de broma y de chiste cuando pasamos frente a ellos. Hoy, también, es posible oír hablar de esos espejos de

Eutomia, Recife, 22(1): 88-108, Dez. 2018

_

¹ Vid. la primera y tercera acepciones del diccionario académico (2001, p. 662), de la entrada **esperpento:** "1. Hecho grotesco o desatinado [...]; 3. Persona o cosa notoria por su fealdad, atavío deficiente o mala presencia". Por su parte, la segunda acepción nos acerca al mismo Valle-Inclán: "Género literario creado por Ramón del Valle-Inclán, escritor español de la Generación del 98, en el cual se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo el lenguaje coloquial y desgarrado a una elaboración muy personal". Por su parte, María Moliner (2007, I, p. 1254) ofrece, en primer lugar, tres acepciones comunes de la voz, para, solo en la cuarta acepción, referir la creación de Valle-Inclán: "1. Persona fea o ridícula; 2. Disparate; 3. Cosa mal hecha; 4. Lit. Género teatral creado por Valle-Inclán en el que se deforma la realidad, exagerando sus rasgos grotescos y absurdos".

² La denominación "Gato", que da nombre al Callejón está tomada del apellido de Juan Álvarez Gato (Madrid, 1440?-1509), poeta castellano del Pre-Renacimiento, cuya obra se encuadra dentro de la llamada lírica de cancionero. Algunos de sus poemas figuran en el famoso *Cancionero general*, de Hernando del Castillo.

³ La expresión "Madrid de los Austrias" hace referencia a una amplia zona del centro histórico de la capital, correspondiente al primitivo trazado medieval de la ciudad de Madrid y a la expansión urbanística que comenzaron los monarcas de la Casa de Austria, a partir del reinado de Carlos I, más tarde Felipe II –que trasladó la Corte a Madrid-, continuando con Felipe III, Felipe IV, y que concluyó con Carlos II, último monarca español de la dinastía.

93

muchos lugares de la Tierra, donde esa calle de Madrid es completamente ignota, es

decir, los espejos dejaron de pertenecer a un lugar específico: se universalizaron.

No es, sin embargo, el único pasaje del texto en el que aparece la referencia a

la deformación de las imágenes que los espejos reflejan. En la escena IX, cuando se

describe una cafetería, se hace mención de la visión que los espejos proyectan:

Un café que prolongan empañados espejos... Las sombras y la música flotan en el vaho de humo, y en el lívido temblor de los arcos

voltaicos. Los espejos multiplicadores están llenos de un interés

folletinesco. (VALLE-INCLÁN, 1980, p. 83).

Estos últimos espejos se coordinan al compás de la música canalla, con las

luces tenues, con el vaho trémulo del humo: "La imagen es, por lo tanto, deformada,

inestable, de desasosiego, propia del espejo cóncavo" (ZAMORA VICENTE, 1967,

p.16):

El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...] Deformemos la expresión

en el mismo espejo que nos deformamos las caras y toda la vida

miserable de España. (VALLE-INCLÁN, 1980, p. 106-107).

Es importante destacar que se trata de un grito a favor de la ética, y que ese

imperativo "deformemos" no es otra cosa que una voluntad de estilo que consiste en

pasar toda la vida por un sistema deformador. Para ello, ya no será preciso el espejo,

sino solo el esfuerzo y la constancia intelectuales. Llegamos de esta forma a la

"deformación grotesca del esperpento, conseguida a través de una constante

degradación, de un rebajamiento de valores" (ZAMORA VICENTE, 1967, p. 25).

Personajes, situaciones, lenguajes, correspondencias de los hechos narrados con la

realidad contemporánea en ellos representada, mímesis, el género o subgénero

literario que alberga o sostiene el conjunto, todo es esperpento, lo cual se hace aún

más evidente cuando intentamos esbozar en breves líneas el argumento de la obra.

3 Argumento y esperpento: la última noche de Max Estrella

Max Estrella es un poeta pobre, viejo y ciego. En el mísero piso en el que vive con su familia, le pide a su esposa –la francesa Madama Collet- que le vuelva a leer la carta a él dirigida por el "Buey Apis"⁴ –director del periódico en el que colabora- en la que se le comunica el despido. Max propone, entonces, un suicidio colectivo de la familia, incluida Claudinita, su hija. Llega su "amigo", Don Latino, viejo, borracho y miserable, trayendo "tres sucias pesetas" obtenidas por la venta de algunos libros propiedad de Max en la librería de Zaratustra, y que él le había confiado para conseguir unas monedas para cenar. Madre e hija reclaman que con ese dinero no es posible comprar nada y Latino le aconseja a Max que vaya a la librería y exija más dinero.

Comienza así el paseo de Max y Don Latino por la noche de Madrid: la primera parada será en la librería de Zaratustra, donde Max exige deshacer el trato. En este momento descubrimos, por el intercambio de señas entre ellos, que el librero pagó una cantidad mayor a Don Latino, y que este se quedó con la mayor parte, engañando, así, a su "amigo" Max. Continuando el paseo, toda vez que el negocio de la librería no salió bien, llegan a la taberna de Pica-Lagartos. Beben. Retrato del ambiente más popular de Madrid: personajes, lenguajes. Max compra un billete de lotería con dinero que obtiene del empeño de su capa –a pesar del frío invierno-. De vuelta a las calles, aparecen como telón de fondo los enfrentamientos y las revueltas populares de la época, de carácter reivindicativo, político. En un puesto de la calle, conversa con personas de la burguesía, muchos de ellos poetas modernistas. Max afirma en esas conversaciones que se identifica con el pueblo, y critica al mundo de la cultura por su falta de compromiso. Acaba siendo preso finalmente por haberse burlado de un Capitán de la Policía Municipal, por lo que es transferido al Ministerio de la Gobernación, donde, por la insistencia de Max en sus ironías al rellenar el boletín de denuncia, se queda preso. En los calabozos es compañero de celda de un obrero catalán acusado de rebelión por haberse negado a participar de la guerra de África y por haber armado una protesta sindical en la fábrica donde trabajaba. Hablan de la necesidad de una revolución, de una bomba que acabase con todo. Pero, Mateo, el

-

⁴ Tal apodo simboliza o evoca un poder sobrenatural, de resonancias clásicas, y remite a la mitología del antiguo Egipto: el hijo de Isis fecundado por un rayo de sol. Para Cepeda Adán (1966), probablemente el apodo encubría una broma sobre alguna personalidad.

obrero, sabe que va a ser ejecutado por intento de fuga, que será lo que, de hecho, ocurrirá poco después. Max se queda llorando de impotencia.

Los modernistas intentan liberar a Max presionando al director de un periódico. Finalmente, este llama al ministro pidiendo la liberación de Max. Incluso siendo liberado, Max insiste en pedir explicaciones al ministro, antiguo compañero de bohemia y poesía. El ministro le concede la entrevista y acaba por conceder a Max una pensión del llamado "fondo de reptiles (reservado)" —de libre disposición de quien gobierna-. Max termina por aceptar, no sin antes expresar algunas dudas éticas. Cuando Max sale por la puerta, ministro y secretaria ironizan sobre la promesa. Queda la duda de si dijo la verdad o si fue una forma de librarse de él.

Nuevo paso por una cafetería de Madrid, donde aparecen otros modernistas, como Rubén Darío, que cenan con Max, beben y acaban declamando poemas en francés. Don Latino y Max salen de la cafetería, conversan brevemente con dos prostitutas de calle, continúan su paseo y asisten a una escena desgarradora: una mujer, vendedora de fruta y verdura, llora desconsoladamente llevando a su hijo muerto entre sus brazos, víctima de una bala perdida en un tiroteo entre la policía y un grupo de trabajadores sublevados. Algunas personas consideran la muerte del niño inevitable en ese contexto. Max se desespera y pide a Don Latino que le lleve a otro lugar. En ese preciso instante, llegan voces de los titulares de los periódicos en la madrugada: un trabajador catalán preso fue ejecutado por intento de fuga. Max no aguanta más e insta a Latino al suicidio: "Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo" (VALLE-INCLÁN, 1980, p. 103).

Max e Latino vuelven a casa de Max. Sentado en la acera, en el quicio de la puerta, Max siente que el frío lo invade. Es en esta escena cuando Max define como **esperpento** todo lo les ha acontecido en aquella oscura noche, reflejo –distorsionadode la España de entonces, de la España de siempre. Max muere ebrio, helado de frío y rígido:

DON LATINO.—No tuerzas la boca.

MAX.—¡Ni me entero!

DON LATINO.—¡Te traes una guasa!

MAX.—Préstame tu carrik.

DON LATINO.—¡Mira cómo me he quedado de un aire!

En ese momento, Latino le coge la cartera a Max: "Max, estás completamente borracho y sería un crimen dejarte la cartera para que te la roben. Max, me llevo tu cartera y te la devolveré mañana" (VALLE-INCLÁN, 1980, p. 110).

Velatorio del cadáver de Max, esposa, hija, poetas. Disputa absurda y estéril levantada por un modernista de origen alemán, sobre si Max estaría o no muerto y habría sufrido en realidad un ataque de catalepsia, lo que aumenta, aún si cabe, ante la inseguridad que provoca, el dolor de la viuda y la huérfana. Llega hipócritamente Don Latino: elogios a Max. Finalmente, Max es sepultado. El **esperpento** aún no concluyó.

En la última escena, descubrimos que el billete de lotería que Max compró empeñando su capa, y que estaba en la cartera que le fue hurtada por su amigo Latino, fue premiado. Latino no socorre a la familia de Max, al contrario, gasta el dinero en la taberna, bebiendo y haciendo ostentación de lo ganado. De repente, alguien anuncia una noticia de última hora: dos mujeres se han suicidado en la Calle de Bastardillos –son la viuda y la hija de Max-. El dueño de la cafetería le dice a Don Latino que él podría haberlas ayudado con el premio de la lotería. Latino no quiere saber del asunto:

DON LATINO.—¡Naturalmente! ¡Y con el corazón que yo tengo, Venancio!
PICA-LAGARTOS.—¡El mundo es una controversia!
DON LATINO.—¡Un esperpento!
EL BORRACHO.—¡Cráneo privilegiado!

Tusón; Lázaro (1980, p. 197) coinciden en interpretar el argumento de la obra como una bajada a los infiernos de Max Estrella, parodia de la **Divina Comedia**. En esa peregrinación infernal, Max va acompañado por Don Latino, como Dante iba acompañado por el poeta latino Virgilio. De hecho, en la escena XI, exclama: "Latino, sácame de este círculo infernal" (VALLE-INCLÁN, 1980, p. 101). E, más tarde, afirma: "Nuestra vida es un círculo dantesco" (VALLE-INCLÁN, 1980, p. 102).

4 Los personajes en/de Luces de bohemia

Los personajes secundarios de Luces de bohemia no admiten ni precisan una identificación concreta: son una mezcla de marginalidad que tiene como origen la bohemia. Es ella la que nos conduce al ambiente del Madrid, absurdo, hambriento y brillante al mismo tiempo. El mundo de los artistas pobres, desarrapados, que formaban parte del género lírico denominado zarzuela —o género chico, es decir, 'pequeño, menor', la opereta española, escaparate de tipos populares, frente al género lírico por excelencia, la ópera-, que mostraba escenas cuyos protagonistas secundarios pertenecían a las capas sociales menos favorecidas.

La crítica de Valle-Inclán coincide en que Max Estrella, el protagonista, es la contrafigura de Alejandro Sawa, escritor muerto, ciego y loco, en 1909. Lo que fue su biografía, una sombra en loca carrera hasta el olvido, lo que él mismo no consiguió con su esfuerzo, lo logró su transmutación a través de los rasgos dibujados por el magistral pincel de Valle en el personaje de Max Estrella, protagonista de esta obra nocturna que transcurre por las calles del antiguo Madrid, por sus más recónditas tabernas. Alejandro Sawa solo será para la posteridad Max Estrella: el ciego que atraviesa la madrugada madrileña rumbo a la muerte. Sawa-Estrella aparece en *Luces de bohemia* acompañado por esposa e hija. La esposa en la vida real, Jeane Porrier, una francesa "santa del cielo, que escribe un español con una ortografía del infierno" (apud ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, 1963, p. 72), aparece transmutada en la obra como Madama Collet. La historia, esta vez sin degradación, sino sirviendo de fondo a la miseria circundante, surge de forma angustiante en las primeras líneas del libro:

Conversación lánguida de un hombre ciego y una mujer pelirrubia, triste y fatigada. El hombre ciego es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales, Máximo Estrella. A la pelirrubia, por ser francesa, le dicen en la vecindad Madama Collet.

MAX.—Vuelve a leerme la carta...

M.COLLET.—Ten paciencia, Max.

MAX.—Puedo esperar a que me enterrasen.

M.COLLET.—Le toca ir delante.

MAX.—¡Collet, mal vamos a vernos sin esas cuatro crónicas! ¿Dónde gano yo veinte duros, Collet?

M.COLLET.—Otra puerta se abrirá.

MAX.—La de la muerte. Podemos suicidarnos colectivamente.

(VALLE-INCLÁN, 1980, p. 9-10)

Aparentemente, en la carrera de juicios sobre la constante deformación del libro, esto sería más una contrafigura. Sin embargo, la entrada inaugural de *Luces de bohemia* es descarnadamente realista, casi fotográfica. Asistimos a un diálogo de una pareja que recibe la noticia de que, dentro de su pobreza precaria, van a llegar aún a la pobreza rotunda, sin orillas. Una carta de Ramón del Valle-Inclán a Rubén Darío, comunicándole la muerte de Alejandro Sawa, así lo revela:

El fracaso de todos sus intentos de publicación [del último libro de Sawa, *Iluminaciones en la sombra*, que fue publicado póstumamente en 1910] y una carta en la que le retiraban una colaboración de sesenta pesetas que tenía en el diario *El Liberal* le hicieron enloquecer en los últimos días de su vida. (*apud* ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, 1963, p. 70)

En términos generales, vamos reconociendo a personas de la vida real, disimuladas, insinuadas a lo largo del texto. Exactamente como puede ocurrir con los espectadores o lectores de las parodias. La vida se desliza, al margen de lo cotidiano, pero sin perder nunca el contacto. Una mutua vigilancia que nos conduce de vaivén en vaivén, entre la vigilia y el sueño.

Se suele destacar cómo Valle-Inclán utiliza el recurso de las marionetas, de los muñecos, para diseñar a sus personajes: marionetas, fantoches, peleles, guiñol. Un aire insuflado por los muñecos lanza a esos personajes a escena. Una de las expresiones más representativas y certeras del sistema estético del **esperpento** es comparar a los personajes, en los momentos decisivos, con un fantoche. En este sentido, *Luces de bohemia* posee un amplio repertorio de muñecos: "Don Latino guiña el ojo, tuerce la jeta y desmaya los brazos haciendo el pelele" (VALLE-INCLÁN, 1980, p. 140-141); "Claudinita, con un grito estridente, tuerce los ojos y comienza a batir la cabeza contra el suelo: —¡Mi padre! ¡Mi padre! ¡Mi padre querido!" (VALLE-INCLÁN, 1980, p. 124).

La palabra **pelele** no tuvo un largo recorrido en la historia de la lengua literaria española. Es voz tardía de origen incierto y probable creación expresiva a partir de **lelo** -'simple, pasmado, bobo, tonto- (DRAE, 2001, p.922). En Leandro Fernández de Moratín, aproximadamente en 1800, aparece junto a su significado más común 'persona simple e inútil', usada con el sentido de 'muñeco de paño y paja que

representaba una figura humana y que es apedreado en los carnavales". Por su parte, Corominas; Pascual, añaden que la dialectología portuguesa conoce la voz **pelém**, en el habla de Beira y Trás-os-Montes, con los significados de: 'hombre encogido [entanguido], delgaducho [magrizela]' e 'imbécil [chocinha, inhenho]' (COROMINAS; PASCUAL, 1981, iv, p. 462-463). Es fácil explicar, a través de estas informaciones etimológicas, el paso, en la lengua literaria del siglo XIX —en autores como Galdós, Tomás Bretón o el Duque de Rivas- al significado de 'hombre simple, de paja' en sentido figurado.

5 Una nota de intertextualidad

Hay intertextualidad intencional en **Luces de bohemia**, es decir, se busca una función específica: la desproporción. Se produce un conflicto mental entre lo realmente evocado por la cita y la realidad de la situación que lo provoca, lo que constituye la raíz de toda expresividad cómica, paródica, pero llena de amargura y desencanto: de nuevo, hablamos de **esperpento**: "¡Mal Polonia recibes a un extranjero!" (VALLE-INCLÁN, 1980, p. 17) es declamado por Max ante una cueva sucia, repugnante, donde un coro de animales ridiculariza el sentimiento de patria y donde incluso él mismo será engañado. No hay nada que se asemeje o que nos haga recordar el pasaje del drama de Calderón de la Barca, en el que Rosaura, ya en la primera estrofa, utiliza esas mismas palabras⁵ (MIRANDA POZA, 2014). De ahí la afirmación proferida por Max: "España es una deformación grotesca de la civilización europea" (VALLE-INCLÁN, 1980, p. 106). Más adelante, volveremos sobre esta afirmación.

A pesar de la parodia y del **esperpento**, **Luces de bohemia** entronca con las preocupaciones por el destino de España que caracterizaron a la llamada Generación del 98. Para Blanco Aguinaga (2000), Valle fue el único miembro de dicha generación

_

⁵ "Hipogrifo violento, / que corriste parejas con el viento, / ¿donde, rayo sin llama, / pájaro sin matiz, pez sin escama, / y bruto sin instinto / natural, al confuso laberinto / desas desnudas peñas / te desbocas, te arrastras y despeñas? / Quédate en este monte, / donde tengan los brutos su Faetonte; / que yo, sin más camino / que el que me dan las leyes del destino, / ciega y desesperada, / bajaré la cabeza enmarañada / deste monte eminente / que arruga al sol el ceño de la frente. / Mal, Polonia, recibes / a un extranjero, pues con sangre escribes / su entrada en tus arenas; / y a penas llegas, cuando llega apenas. / Bien mi suerte lo dice; / mas, ¿dónde halló piedad un infeliz?" (CALDERÓN DE LA BARCA, 1984, p. 64-66).

de escritores que no solo rechazó las conflictivas tendencias estéticas de la década de los años 20, sino que participó activamente en ellas. Es ilustrativa, para destacar el proceso que conduce a la devastación de las jerarquías, la imagen del ministro, de un ministro de la España de 1920, tradicionalista y palatina, cuidadosa centinela de las apariencias. Inauguraciones, tomas de posesión, bautizos de los familiares del Rey... Ese ministro aparece, en universal estrago, captado en un momento de descuido, de relax, en aquel momento en el que no asume una "fachada":

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. (VALLE-INCLÁN, 1980, p. 74)

¿Podemos hablar solo en términos de deformación? ¿Acaso nunca fuimos a pasear por las calles de Madrid con Max Estrella, de un lado a otro de la calle San Cosme, donde él dice que vive, hasta la librería del Horno de la Mata, e desde allí, pasando por el Ministerio de la Gobernación, llegar hasta la entrada del Jardín Botánico, el frío en aumento, y tener que entrar en una cafetería para, después, ir a una taberna y en ella confraternizar con la vendedora de lotería, para terminar, finalmente, contemplando la luz del amanecer y llegar a aquel aniquilamiento de quien ha trasnochado? En resumen, no es esa la bohemia que el poeta contemporáneo de Valle-Inclán, Manuel Machado, evoca con añoranza, una vez alcanzada su madurez, lejos de aquella juventud, "divino tesoro", a la que cantaba el inmortal Darío (MIRANDA POZA, 2013):

Yo, poeta decadente, español del siglo veinte que los toros he elogiado, y cantado las golfas y el aguardiente... y la noche de Madrid, y los rincones impuros, y los vicios más oscuros de estos biznietos del Cid..., de tanta canallería harto de estar un poco debo, ya estoy malo, y ya no bebo lo que han dicho que bebía.

Porque ya

una cosa es la Poesía y otra cosa lo que está grabado en el alma mía...

Grabado, lugar común. Alma, palabra gastada. Mía... No sabemos nada. Todo es conforme y según.

(MACHADO, apud MAYORAL, 1982, p. 104)

De este modo, según Zamora Vicente (1967, p. 83), "queda claro que Valle-Inclán, lejos de la simple burla, somete a una revisión todo el paisaje de la vida nacional de la época". Y esa es la gran y fundamental diferencia que Luces de bohemia presenta si se compara con las fútiles críticas que se realizaban hasta entonces escondidas por detrás de la carcajada caracterizadora de los sainetes y parodias y, en general, del llamado género chico. Ahora, todo queda depurado, cohesionado, súbitamente revestido de una desencantada tristeza: trascendido. No es solo la política lo que se pone en evidencia, sino también otras muchas manifestaciones de la convivencia.

En este sentido, podemos afirmar con Blanco Aguinaga (2000) que Luces de bohemia coincide plenamente con la producción y publicación del Ulysses de Joyce, y la de otros esperpentos dramáticos contemporáneos de la obra de Brecht. Para Amate Blanco (1978), aún en la época actual mantiene su vigencia ese auténtico género dramático creado por Valle-Inclán y, en su visión, a pesar de presentar puntos de contacto con el teatro del absurdo, este último no tiene ya vigencia hoy.

6 El "teatro del mundo" de Valle en Luces de bohemia: lo grotesco

Van desfilando por el **teatro del mundo** diseñado por Valle-Inclán gentes de las calles, que viven y mueren en las calles, y que hablan el español de la calle. Es un periódico: un periódico ideal, que cuenta lo que no dicen los otros periódicos, todo aquello que se escapa entre líneas. La **deformación idiomática** es el gran brillo, el prodigio permanente del **esperpento**. Los personajes hablan desde ángulos que no son habituales en el pulcro arte modernista, esa lengua del joven Valle-Inclán, de Rubén Darío, por otro lado, protagonista secundario de la obra, de Manuel Machado y

también del primer Machado, su hermano. Por eso, tampoco puede huir de ese lenguaje refinado, en el texto, el habla de algunos personajes:

MAX.—¡Señores guardias, ustedes me perdonarán que yo sea ciego!

(VALLE-INCLÁN, 1980, p.46)

DON LATINO.—¡El Genio brilla con luz propia!

(VALLE-INCLÁN, 1980, p.135)

Por lo tanto, podemos afirmar que ese modernismo que aparece en algunos pasajes da la impresión de que algunos personajes son personas que viven alienadas, esclavas de su propia cultura, de su erudición en versos y en desgracias. Es un hablar como un libro. Sin embargo, como ya dijimos, cabe destacar el papel de la lengua de las personas del Madrid nocturno de la marginación, por el cual camina en eterno peregrinar el pelele, el muñeco de paño, el **esperpento** Max Estrella, esperando que su muerte se produzca en el primer portal mal cerrado que aparezca por casualidad.

Este es un nuevo idioma, un hallazgo literario, que ha de ser entendido como reacción contra esa lengua modernista, ya vieja, la mayoría de las veces, antes mismo de nacer. El habla esperpéntica supone para Valle-Inclán una inmersión en el pueblo. El pueblo está ahí, el pueblo –y no solo la plebe-, que habla un idioma fluctuante en virtud de todas las situaciones imaginables: el ministro, el poeta excelso (Rubén Darío) y el mediocre (Dorio de Gadex), el aristócrata y el camarero del bar, la vendedora de lotería –que pregona al viento por las aceras bajo la intensa lluvia del gélido invierno-, el escribano, el obrero preso y sus preocupaciones políticas.

Para explicar el sentido final de todo, recurramos a Matoré (1953), cuando habla de la necesidad de establecer, para una adecuada interpretación textual, una identificación de la palabra-testigo, a partir de la cual se van desmembrando los restantes sentidos.⁶ Así, para Zamora Vicente (1967), la palabra más importante en Luces de bohemia es grotesco, y eso se demuestra por el hecho de que el propio Valle-Inclán (1980, p. 106), en la escena XII, pone en boca de Max Estrella la siguiente afirmación, ya mencionada más arriba: "España es una deformación grotesca de la

-

⁶ Según la terminología adoptada por Rebollo Torío (1978, p. 24-25), que, a su vez, remite a los estudios lingüísticos del ya citado Matoré (1953), existen palabras clave y palabras-testigo: "[...] la palabra-testigo se convierte en un fenómeno fundamental de una época determinada. Sin embargo, en un mismo período de tiempo determinado, puede haber más de una palabra-testigo; se necesita, por tanto, llegar hasta un término que exprese el ideal de una sociedad, esto es, una palabra clave".

civilización europea". La etimología de la palabra nos lleva a Italia, pues se deriva de **gruta** –del napolitano antiguo **grutta** (COROMINAS; PASCUAL, 1981, III, p, 229-230). En las excavaciones practicadas a mediados del siglo XV en Roma, aparecieron unas cuevas o grutas, en las que había una decoración que recibió el nombre de **grotesco**.

El valor plástico que a partir del mundo artístico fue abarcando el término grotesco es representación de algo que está mezclado: vegetales que se transforman en animales, seres humanos que se metamorfosean en animales o en formas vegetales, pequeños monstruos que cubren los espacios arquitectónicos renacentistas (fachadas, bóvedas) con composiciones en las que se han perdido las fronteras entre los esquemas o las clasificaciones de la naturaleza: de una flor puede salir un hombre o un ave; de un hombre puede salir otro animal: una decoración de un centauro, por ejemplo. Evocamos con nuestras palabras el paso al significado de monstruoso, y, a partir de este último, al de ridículo. De hecho, ya en Bécquer, grotesco es aquello que causa risa. Con todo, cabe señalar que, en Gautier (Matoré, 1946), la voz parece querer volver a la significación primitiva de grotesco: seres sin límites precisos, mezcla de calabaza y animales, con narices poliédricas. Para Víctor Hugo, "lo grotesco encierra en sí, de un lado, lo monstruoso y lo horrible; de otro, lo cómico y lo burlesco" (apud ZAMORA VICENTE, 1967, p. 102).

Aquella primera palabra-testigo vendrá acompañada por otras palabras clave, verdaderos neologismos: pelele, fantoche, y la principal, esperpento. En este sentido, esperpento pasa a ser un concepto retórico, cargado de un nuevo valor, inesperado, posterior al tradicional sentido de 'cosa fea, desagradable, que provoca la risa'. Representa una mirada artística sobre la confusa realidad. Tenemos aquí un ángulo de la incipiente postmodernidad del esperpento. Todo el arte del siglo XIX tenía como referencia elementos mucho más tranquilizadores: se hablaba de progreso, de evolución, de fluidez. El siglo XX mostró un mundo en el cual no tienen cabida actitudes tan ciertas, sino que resulta ser el dominio total del absurdo, una complicada máquina cuyos nexos y concatenaciones son imprevisibles e ilógicos: desde entonces, vivimos en el imperio del desconcierto, de lo revolucionario.

Para Valle-Inclán, lo **esperpéntico** resulta ser una visión del mundo. Se trataría, metafóricamente, de mirar el mundo de la forma en que se reflejaban las imágenes en

los espejos cóncavos del Callejón del Gato, en Madrid. Sin embargo, la deformación resultante no es tal deformación: ahí está la clave de la verdadera significación de la obra y del género, del esperpento. Porque, como dijimos más arriba, se corresponde exactamente con una realidad deformada grotescamente por sí misma "que solo los neoclásicos o fanáticos castizos perciben como si, en realidad, se tratasen de formas armónicas" (BLANCO AGUINAGA, 2000, II, p. 178).

La función del artista que se sitúa a sí mismo más allá de la modernidad –del viejo Modernismo-, ante la definición de España como "deformación de la civilización europea", consistirá en reflejar matemáticamente esa tan deformada y grotesca realidad, semejante a un pelele. Las caras son como son y la miseria es como es, sin deformación alguna, pero todo eso se revela como algo brutal, desequilibrado, injusto, radicalmente antagónico con relación a las perfecciones y purezas que el poder, la rancia tradición, predicaba y cuyos artistas más representativos insistían cuando se trataba de defender las virtudes clásicas del equilibrio y de la armonía. En este contexto, el deber del artista es reflejar fielmente, con objetividad, la deformación existente, la distancia que separa la realidad de la mentira que representan los modelos clásicos: "Paradójicamente, no debemos tener la mínima duda de que el Valle-Inclán de los esperpentos pretende ser realista, esto es, llevarnos hasta la realidad" (BLANCO AGUINAGA, 2000, II, p. 179). El mecanismo de deformación es, en verdad, un procedimiento de revelación. Es la imagen de la apariencia la que está deformada. La deformación de la apariencia nos ofrece la realidad, una realidad –en este caso, la historia, la vida de la España de la épocagrotesca y absurda (AMATE BLANCO, 1978). De ahí la significación que el esperpento encierra en la actualidad; de ahí, también, su extraordinaria vigencia.

7 Cerrando el círculo: consideraciones finales a modo de conclusión

Valle invita a pasear delante de los espejos cóncavos a los héroes clásicos, que instantáneamente se transforman en figuras que provocan risas, caricaturas de sí mismos. Max Estrella evoca al propio Homero. Todos ellos pierden su grandeza original porque Valle, el autor, cuando colocó el foco en ellos, **mudó la perspectiva**. En efecto, Valle-Inclán no contempla el mundo y sus personajes de rodillas (a la

manera de la tragedia clásica), ni siquiera los contempla de pie, a su misma altura, como Shakespeare. El autor se transforma en el actor que mueve las marionetas en un guiñol: "es así como los personajes pierden su grandeza y se convierten en peleles e, incluso, a través de un proceso deshumanizador, se transforman en objetos, en cosas, quedan reducidos a bultos, fardos, bocetos, en su descripción y esencia; también se animalizan situándose en la frontera de lo infrahumano" (TUSÓN; LÁZARO, 1980, p. 196).

Los personajes de la obra integran un panorama de héroes bufos y payasos trágicos, peleles, representantes de una ciudad de la época en su totalidad, entre los que se destaca —una vez más, como en el Quijote- una pareja complementaria: la figura del poeta ciego —idealista, pero a la vez consciente de la realidad, comprometido con ella, con intención de transformarla- y su compañero, su inseparable parásito Don Latino de Híspalis, "fantástica intensificación de vicios humanos que forman un personaje auténticamente grotesco, subversión de la humanidad" (AMATE BLANCO, 1978, s.p.).

Ese mismo principio de subversión de las normas clásicas se aplica al lenguaje: todos los registros del habla popular, vulgar y los de la culta, elegante, discreta, la blasfemia, las palabrotas, el insulto, los argots, tienen un espacio similar en los textos, mostrando un esfuerzo fascinante para captar la lengua viva.

Por detrás de lo bufo, de lo grotesco, de lo cómico, de lo absurdo, siempre se vislumbra una situación dramática. De esta forma, la tragedia de España se convierte en espectáculo inquietante, pero cómico al mismo tiempo. Así, todos los elementos del esperpento –personajes, ambientes, palabras, gestos- sirven para proyectar la vida miserable de España y casi nada puede escapar a ese **proceso de esperpentización**.

En conclusión, en Luces de bohemia, a lo largo de quince escenas, el lector/espectador acompaña a Max Estrella durante sus últimas horas en su recorrido por el Madrid nocturno hasta su muerte, acaecida en el portal de su casa, helado de frío. Este periplo permite el desfile de un amplio y rico abanico de personajes, ambientes y situaciones diversas, que abarca a la burguesía, a los pequeños comerciantes, a las prostitutas, a los policías, al ministro de la gobernación, a los modernistas, a los bohemios, la redacción de un periódico, la cárcel, bares, cafeterías,

tabernas, tascas, las mismas calles de la ciudad, la ley de fugas, la Semana Trágica de Barcelona, las huelgas de 1920, la Leyenda Negra de España, los fondos reservados del Estado, la Cruz Roja, e infinidad de otras alusiones históricas que caen bajo ese inmisericorde prisma distorsionador en un deseo de condensar una época, un mundo caduco, la superstición y la ignorancia, la degradación de lo humilde, la prepotencia de la policía, la inoperancia de la burocracia, la política estéril y personalista. Una España arruinada, pero brillante en apariencia, de donde la urgente necesidad de filtrar y contemplar la realidad a través de los espejos cóncavos que proyectan el esperpento.

8 Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ, Antonio. **Enciclopedia Álvarez.** Primer Grado. Madrid, México, Buenos Aires: Edaf, 2000.

ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Pictinio. Cartas de Rubén Darío. (Episodio inédito del poeta con sus amigos españoles). Madrid: Taurus, 1963.

AMATE BLANCO, Juan José et al. **Literatura Española**. Madrid: Alhambra, 1978. Disponible parcialmente en Internet con el título: El esperpento. Luces de bohemia: www.revistakatharsis.com/rev_nov_03_sm_dra_07.html Acceso en: 7 nov. 2018.

BLANCO AGUINAGA, Carlos; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; ZAVALA, Iris M. Historia social de la literatura española (en lengua castellana). 2 vols. Madrid: Akal, 2000.

BOU BLANC, José Manuel. **Crisis y Estafa**: Crisis Económica y Crisis Política en España. Málaga: Editorial Seleer, 2017.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. La vida es sueño. Con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio a cargo de José María García Martín. Madrid: Castalia didáctica, 1984.

CEPEDA ADÁN, José. El fondo histórico-social de "Luces de Bohemia". **Cuadernos Hispanoamericanos**, n. 199-200, p. 227-247, jul.-ago. 1966.

COROMINAS, Joan; PASCUAL, José Antonio. Diccionario Crítico-Etimológico Castellano e Hispánico. 6 vols. Madrid: Gredos, 1981.

FRANCO, Dolores. España como preocupación. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1960.

FUENTES, Carlos. A la louange du roman. Le Monde Diplomatique, v. 52, n. 1, p. 28-29, décembre 2005.

MATORE, Georges. En marge de Théophile Gautier. Notes lexicologiques. In: Etudes romanes dediées à Mario Roques par ses amis, collègues et élèves de France. Paris: Droz, 1946, p. 217-229.
La méthode en lexicologie. Paris: Marcel Didier, 1953.
MAYORAL, Marina. Análisis de textos. Madrid: Gredos, 1982.
MIRANDA POZA, José Alberto. España y América. Tres ensayos de lengua y literatura. Recife: Bagaço, 2007.
O Modernismo nas letras hispânicas: Interfaces. Rubén Darío, Manuel Machado, Antonio Machado. Contexto (UFES), v. 23, n. 1, p. 179-221, 2013.
La recepción de la 'La vida es sueño' en el marco de la enseñanza de la literatura española en Brasil. In: Congreso Extraordinario de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 2014, Vitória do Espírito Santo. El Teatro Barroco: Textos y Contextos. Actas Selectas del Congreso Extraordinario de la AITENSO. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES / AITENSO, 2014, p. 235-254.
MOLINER, María. Diccionario de uso del español. 3ª ed. 2 vols. Madrid: Gredos, 2007.
ORTEGA Y GASSET, José. En torno a Galileo. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
España invertebrada. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
PÉREZ REVERTE, Arturo. Los españoles somos especialistas en suicidarnos históricamente. La Razón, 22/11/2012. Disponible en Internet: https://www.larazon.es/historicamente-PLLA_RAZON_503993 Acesso en: 5 nov. 2018.
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española. 22ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
REBOLLO TORÍO, Miguel Ángel. Vocabulario político, republicano y franquista (1931-1971). Valencia: Fernando Torres, 1978.
TUSÓN, Vicente; LÁZARO, Fernando. Literatura española. Madrid: Anaya, 1980.
VALLE-INCLÁN, Ramón. La pipa de kif. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1919.
Farsa de la enamorada del Rey. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1920.

Farsa de la Reina Castiza. Madrid: Artes de la Ilustración, 1922. Disponible en Internet: < https://archive.org/details/farsaylicenciadeoovall/page/n9> Acceso em: 7 nov. 2018.
Luces de bohemia. Esperpento. 12ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
VICENS-VIVES, Jaume. España contemporánea. Barcelona: El Acantilado, 2012.

WALTER, Roland. Literatura, História e Memória no Contexto Pós-Colonial. **Eutomia**, v.3, n.1, 2010, p. 1-11.

ZAMORA VICENTE, Alonso. **Asedio a "Luces de Bohemia". Primer esperpento de Ramón del Valle-Inclán.** Discurso leído el día 28 de mayo de 1967 en su recepción por el Excmo. Sr. Don Alonso Zamora Vicente. Madrid: Real Academia Española, 1967.

ⁱ Profesor del Programa de Posgrado en Letras de la UFPE, Recife (PE) ampoza@globo.com