

*Luces de bohemia* : coros y máscaras

(sobre la construcción de personajes en Valle-Inclán)

Miguel A. OLMOS

El examen de la representación de la sociedad y sus individuos en la obra de Valle-Inclán pudiera tener un interés particular en el caso de *Luces de bohemia*, cumbre de su producción teatral. *Luces* es una de las raras piezas de Valle en que la acción se sitúa en un espacio y un tiempo determinados, a la vez que actuales : la ciudad de los tiempos modernos, simbolizada por su iluminación nocturna ; un Madrid « absurdo, brillante y hambriento », según indicación liminar de la obra. Esta localización contemporánea resulta imprecisa en sus referencias históricas, entre otros motivos por una serie de anacronismos ; pero en cualquier caso contrasta nítidamente con la ucronía reinante en las otras dos tragedias, *Divinas palabras* y *Cara de plata*, entre las que se inserta en la producción de Valle.

La inscripción de la fábula de *Luces de bohemia* en un marco reconocible como actual, aunque cronológicamente incierto, suele verse, acertadamente, como signo de una voluntad por parte de Valle de sátira o de crítica políticas, inherentes a la estética del « esperpento ». Lo mismo cabe decir de la irrupción en primer plano de la acción dramática de un conflicto social violento, el enfrentamiento entre las reivindicaciones de las masas y una autoridad brutalmente represora, tema emergente en la literatura de la época que se hace eco de la historia española reciente. Sin embargo, sería inexacto suponer que el mundo imaginativo de *Luces* esté dominado por la historia o acompasado a la modernidad. En buena medida, la extrema originalidad de las obras de Valle se sustenta en un regreso a modos literarios tradicionales, como muestra, precisamente, la técnica de construcción de sus personajes. Valle es en muchos sentidos un antimoderno, un escritor de talante arcaizante, a veces popular o populista, y por así decir preliterario –según se declara en *La lámpara maravillosa*– que escoge sus modelos mirando hacia atrás en la historia de la literatura.

Así, Francisco Ruiz Ramón ha señalado que los personajes de Valle son simultáneamente caracteres arquetípicos y figuras contemporáneas ; John Lyon indica por su parte que el escritor prescinde, para el retrato de sus personajes, del análisis psicológico desarrollado por la novela del XIX. Los caracteres no alcanzan pues a distinguirse de la clase genérica, por lo general bien definida, de la que son representantes. La consecuencia principal de este modo constructivo es que los personajes, prisioneros de su tipo, son incapaces de evolución, de cambio. Su trayectoria

a lo largo de la fábula está por ello fatalmente predeterminada, por lo que puede decirse que carecen de individualidad<sup>1</sup>.

No encontramos pues en *Luces* caracteres individuales, sino un *aggiornamento* a la castiza de bien definidos tipos tradicionales. Es por otra parte muy notable la complacencia del escritor en recurrir, para la actualización de sus tipos, al repertorio de los géneros ínfimos, a un registro imaginativo bajo : así, el inveterado *miles* del teatro cómico reaparece la escena IV como un funcionario medio, un capitán de « équités municipales », grotescamente alzado sobre los estribos de su cabalgadura ; en la escena XI, tras la mujer « despechugada y ronca » que insulta a las patrullas con su hijo en brazos, muerto por una bala perdida, se encuentra la figura artística de la Piedad ; y en el anarquista catalán de la escena VI, torturado por sus carceleros, con las manos atadas a la espalda, hay una reminiscencia crística, una alusión al arquetipo de la víctima. Como en la literatura antigua, cada personaje queda pues sintetizado por un rasgo emblemático, equivalente a un epíteto : sangre e impotencia en el obrero rebelde, pechos convulsos por el llanto en la madre, y un cuadrúpedo, aparentemente inútil, para el necio capitán.

Cabe esperar que esta mirada minorativa y degradante, con frecuencia animalizadora, tan característica de Valle, se aplique no sólo a personajes aislados, sino al conjunto que todos ellos forman. No hay pues una imagen de la sociedad en el teatro de Valle ; o mejor dicho, la suma de caracteres que evoluciona en escena apenas consiente descripción en que pueda incluirse la palabra « sociedad ». El problema se plantea en otros términos en las obras narrativas de los años veinte, *Tirano Banderas* o *El Ruedo ibérico*, en las que la disposición de los capítulos se vincula a la localización social de los personajes y a su esfera de acción ; lo que implica una tentativa de articulación o de análisis del conjunto, sobre la que no puedo detenerme ahora. En sus obras teatrales más completas (*Comedias bárbaras*, *Divinas palabras*, *Luces de bohemia*), el mundo dramático de Valle es un mundo íntegramente dominado por pasiones irracionales, amorosas o destructoras, que abarcan todo el abanico de las faltas morales sin ser jamás reconocidas como culpa ; un mundo a la vez ridículo y brutal, grotesco, que no conoce ningún orden, sin solución o salvación posibles, ante el cual no se preconiza otra actitud que la del desasimiento, una inacción contemplativa y ascética, más allá del llanto y de la risa<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, 2. Siglo XX, Madrid, Alianza, 1971, p. 98-150 ; John Lyon, *The Theater of Valle-Inclán*, Cambridge, University Press, 1983, p. 108. Véase también Dru Dougherty, « Esperpento y discurso urbano », en *Palimpsestos al cubo : práctica discursivas de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos, 2003, p. 159-180. Sobre la poética de Valle, *La lámpara maravillosa*, ed. F.-J. Blasco Pascual, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

<sup>2</sup> Véase Antonio Risco, *La estética del Valle-Inclán en los esperpentos y en « El ruedo ibérico »*, Madrid, Gredos, 1966, p. 17-25.

La sociedad como ámbito de la vida común está ausente de estas obras de Valle. Sin embargo, hay ocasiones en que la fábula se estructura en función de movimientos colectivos, que absorben a los caracteres singulares. Estas situaciones admiten análisis desde una perspectiva lingüística y comunicativa, pues Valle es maestro en el arte de vehicular la acción a través de la palabra. Los movimientos comunes pueden pues asociarse a una serie de géneros discursivos, con frecuencia de índole ritual. Forman un repertorio abierto, cuyas manifestaciones no se reproducen ni son idénticas de unas obras a otras. Para presentar algunas de las acciones verbales colectivas de *Luces de bohemia* me he acogido, de manera algo libre, a dos términos críticos de la tradición dramática, *coro* y *máscara*. La amplitud de ambas palabras, la variedad de sus usos en teatro, permite servirse de ellas para la ordenación de una serie de pasajes de la obra. Algún reparo podría hacerse en lo que concierne a la máscara, cuyo ámbito de aplicación corresponde, en principio, a lo individual. Sin embargo, es evidente que, en la obra de Valle, los caracteres individuales están desestabilizados, inmersos en un proceso de fragmentación no sin correlatos en el panorama dramático internacional de la época, como ha mostrado Dru Dougherty<sup>3</sup>. *Máscara* alude pues a la tendencia de algunas figuras de *Luces*, y en particular su protagonista, Máximo Estrella, a desdoblamientos irónicos, o histriónicos, que introducen en el seno de la persona una dimensión movediza, coral podría decirse.

### Círculos infernales

La fábula de *Luces de bohemia* presenta las evoluciones de Max Estrella, un poeta envejecido y pobre, ciego por « regalo de Venus » (VIII), que se piensa ignorado y maldito, en el escenario imprevisiblemente cambiante del Madrid de primeros de siglo, a lo largo de la última noche de su vida. Un caótico trasfondo de hambre, ignorancia y violencia, desplegado en el enfrentamiento cruento de las fuerzas de orden con una muchedumbre lanzada a la protesta, ocupa el primer plano de la trama a través de los comentarios y reacciones que suscita en el protagonista. El diseño de la obra se funda así en el oxímoron del ciego-vidente, ponderando la lucidez del poeta, su capacidad de ver más allá de lo que ven otros.

---

<sup>3</sup> Dru Dougherty, « La crisis del personaje en el teatro de Valle-Inclán : Montenegro y Máximo Estrella », *Anuario Valle-Inclán. Volume I (2001), Anales de la literatura española contemporánea*, 26, nº 3, 2001, p. 9/693-27/711 ; con remisión a Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Paris, Gallimard, 2006.

A pesar del protagonismo de Max Estrella, hay momentos de *Luces* en que los personajes se aúnan en grupo –más raramente en masa– y actúan, o contemplan, colectivamente. Así, en la escena III, situada en una taberna, la entrada de un muchacho herido en la protesta callejera conmueve por igual a los parroquianos que lo ven volver :

El chico de la taberna entra con azorado sofoco, atado a la frente un pañuelo con roeles de sangre. Una ráfaga de emoción mueve caras y actitudes, todas las figuras, en su diversidad, pautan una misma norma. [...] Grupos vocingleros corren por el centro de la calle, con banderas enarboladas<sup>4</sup>.

En otros lugares del texto, la acción colectiva queda simbolizada con más nitidez en virtud de su dimensión lingüística, de su perfil verbal. Tal es el caso de dos pasajes, bien distintos, que pueden calificarse de corales. El primero de ellos tiene un cariz humorístico. Se trata de la canción que entona un grupo de jóvenes bohemios en la escena IV. Tanto en ésta como en otras, en que interviene secundariamente, el coro de poetastrós, « epígonos del Parnaso modernista », es descrito como un solo personaje. En la escena IV, el grupo entra en escena de manera anónima, « uno a uno, en fila india », dividido en dos semicoros incipientemente cómicos : « Unos son largos, tristes y flacos, otros vivaces, chaparros y carillenos ». En la VII, se le designa mediante un sustantivo colectivo de connotación peyorativa, « el cotarro modernista », al que se añaden al desgaire cuatro notas degradantes, que lo reducen despectivamente a los signos más visibles de su indumentaria : « greñas, pipas, gabanes repelados y alguna capa ». En la V, aún más despersonalizado, aparece sólo como trasfondo, en un segundo plano, disuelto en una mera enumeración de los emblemas, algo pretenciosos, de su condición bohemia : « Y en el corredor se agrupan, bajo la luz de una candileja, pipas, chalinas y melenas del modernismo » (p. 92 ; recuérdese que Max Estrella también gasta chalina, como indica, distante, el anarquista catalán en la escena VI). Las réplicas atribuidas a estos personajes no contribuyen tampoco a su individualización, a pesar de algunos parlamentos de Dorio de Gádex, uno de los personajes históricos de *Luces*, que suele llevar la voz cantante ; o de frases sueltas de algunos otros (Pérez, « Clarinito »), que no han podido identificarse con claridad. Aunque la lista inicial de personajes los mencione por sus nombres,

---

<sup>4</sup> *Luces de bohemia*, ed. de Alonso Zamora, Madrid, Espasa-Calpe, 2006 (III, p. 71-72). Citaré siempre por esta edición.

los títulos de réplica lo hacen de manera indeterminada (« Una voz modernista », « Otra voz ») y sobre todo, colectiva : « El grupo modernista », « Coro de modernistas »<sup>5</sup>.

El grupo tiende pues a tener una sola voz, como otros personajes colectivos de Valle – piénsese en la « hueste de mendigos », con su sempiterno « murmullo de rezos », de las *Comedias bárbaras*<sup>6</sup>. Por este motivo, la mejor expresión del « coro modernista » tal vez sea una tirada cómica, una extraña canción titulada « Nuevos gozos del Enano de la venta », que los jóvenes vocean de madrugada por las calles de Madrid. Quieren recitársela a Max Estrella, con quien acaban de toparse, por manera de homenaje. Dorio de Gádex actúa de solista o corifeo, y a él responde colectivamente el grupo :

*Dorio de Gádex, feo, burlesco y chepudo, abre los brazos, que son como alones sin plumas en el claro lunero.*

*Dorio de Gádex.*– El enano de la venta

*Coro de modernistas.*– ¡ Cuenta ! ¡ Cuenta ! ¡ Cuenta !

*Dorio de Gádex.*– Con bravatas de valiente.

*Coro de modernistas.*– ¡ Miente ! ¡ Miente ! ¡ Miente !

*Dorio de Gádex.*– Quiere gobernar la Harca.

*Coro de modernistas.*– ¡ Charca ! ¡ Charca ! ¡ Charca !

*Dorio de Gádex.*– Y es un tartufo malsín.

*Coro de modernistas.*– ¡ Sin ! ¡ Sin ! ¡ Sin !

*Dorio de Gádex.*– Sin un adarme de seso.

*Coro de modernistas.*– ¡ Eso ! ¡ Eso ! ¡ Eso !

*Dorio de Gádex.*– Pues tiene hueca la bola.

*Coro de modernistas.*– ¡ Chola ! ¡ Chola ! ¡ Chola !

*Dorio de Gádex.*– Pues tiene la chola hueca.

*Coro de modernistas.*– ¡ Eureka ! ¡ Eureka ! ¡ Eureka !<sup>7</sup>

En la expresión « El enano de la venta », además de un sentido folclórico (‘bravucón engañosamente amenazante’), se ha querido ver una alusión satírica a uno de los militares de

<sup>5</sup> *Luces de bohemia, op. cit.*, p. 97-98. Sobre Dorio de Gádex y sus compañeros de bohemia, véase Alonso Zamora, *La realidad esperpéntica. (Aproximación a « Luces de bohemia »)*, Madrid, Gredos, 1969.

<sup>6</sup> Sobre este aspecto, véase Miguel A. Olmos, « Pobres y pobreza en las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán », *Dicenda*, n° 18, 2000, p. 277-293.

<sup>7</sup> *Luces de bohemia, op. cit.*, p. 83-84 (IV).

la época, relacionado con la guerra de Marruecos, militar al que se atribuiría ser idiota, o tener la cabeza hueca. Pero resulta evidente que la canción es, antes que cualquier otra cosa, un disparate, una sucesión de palabras cuajada de aliteraciones, paronimias, falsos sinónimos, ecos, y gobernada por el principio de repetición, en sus diversas variantes. Vemos pues aquí al poeta esperpentizado en la figura de un grotesco pájaro sin plumas, y al lenguaje, su instrumento, reducido a una mera función lúdica, a jitanjáfora, según término de Alfonso Reyes. En la banalidad de su marcada textura rítmica, la canción del coro de modernistas tiende pues a mostrar la insignificancia de la palabra, del principal medio de comunicación de la sociedad. Supone así una suerte de animalización del idioma, una traducción al plano de las prácticas verbales de la visión grotesca y descreída del mundo que caracteriza las obras « esperpénticas » de Valle, a la que acompaña, a lo largo de *Luces*, una variada casuística de palabras sin sentido, juegos de palabras, lapsus verbales, onomatopeyas, interjecciones y gritos, desde la voz « Viva España » proferida por el loro del librero Zaratustra en la escena II, hasta la recurrente exclamación « Cráneo *previlegiado* » con que, desde su rincón en la taberna, el borracho Zacarías invariablemente saluda, siempre a destiempo, toda mención a Max Estrella o a cualquier otro representante de lo que él supone inteligencia<sup>8</sup>.

A conclusión análoga se llega a partir de un segundo fragmento coral de *Luces*, de estructura muy diferente y textura mucho más profunda. Se trata de un pasaje capital, situado en la escena XI, al que ya me he referido : el planto de una mujer a su hijo, muerto de un disparo. Como en otras ocasiones, Valle confiere un valor significativo a la disposición de los personajes en escena : podemos suponer que la madre aparece en su centro, sosteniendo al niño, aislada en su dolor pero rodeada de una breve galería de personajes, de distinta extracción social, que comentan lo sucedido. Max Estrella y don Latino hacen un alto en su camino para acercarse al grupo :

*La madre del niño.*— ¡ Maricas, cobardes ! ¡ El fuego del infierno os abraza las negras entrañas ! ¡ Maricas, cobardes !

*Max.*— ¿ Qué sucede, Latino ? ¿ Quién grita con tal rabia ?

*Don Latino.*— Una verdulera, que tiene a su chico muerto en los brazos.

*Max.*— ¡ Me ha estremecido esa voz trágica !

*La madre del niño.*— ¡ Sicarios ! ¡ Asesinos de criaturas !

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 51, 55, 65, 69, 74, 213. Véase también Alfonso Reyes, « Las jitanjáforas » [1941], *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Barcelona, Bruguera, 1985, p. 212-264 ; Gonzalo Sobejano, « Cuminación dramática en Valle-Inclán : el diálogo a gritos », en Angel G. Loureiro (ed.), *Estelas, laberintos, nuevas sendas*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 111-136.

*El empeñista.*— Está con algún trastorno y no mide palabras.

*El guardia.*— La autoridad también se hace el cargo.

*El tabernero.*— Son desgracias inevitables para el restablecimiento del orden

*El empeñista.*— Las turbas anárquicas me han destrozado el escaparate.

*La portera.*— ¿Cómo no anduvo usted más vivo en echar los cierres ?

*El empeñista.*— Me tomó el tumulto fuera de casa. Supongo que se acordará el pago de daños a la propiedad privada.

*El tabernero.*— El pueblo que roba en los establecimientos públicos, donde se le abastece, es un pueblo sin ideales patrios.

*La madre del niño.*— ¡ Verdugos del hijo de mis entrañas !

*Un albañil.*— El pueblo tiene hambre.

*El empeñista.*— Y mucha soberbia.

*La madre del niño.*— ¡ Maricas, cobardes !

*Una vieja.*— ¡ Ten prudencia, Romualda !

*La madre del niño.*— ¡ Que me maten como a este rosal de mayo !

*La trapera.*— ¡ Un inocente sin culpa ! ¡ Hay que considerarlo !

*El tabernero.*— Siempre saldréis diciendo que no hubo los toques de ordenanza.

*Un retirado.*— Yo los he oído.

*La madre del niño.*— ¡ Mentira ! [...]

*El albañil.*— La vida del proletario no representa nada para el Gobierno.

*Max.*— Latino, sácame de este círculo infernal.

*Llega un tableteo de fusilada. El grupo se mueve en confusa y medrosa alerta.*

*Descuella el grito ronco de la mujer, que al ruido de las descargas, aprieta a su niño muerto en los brazos<sup>9</sup>.*

Era necesario citar este pasaje en casi toda su extensión. La escena es coral de manera más compleja que la canción de los modernistas, pues se construye mediante el contrapunto de las réplicas de la madre y los comentarios de los circunstantes. Significativamente, los dos protagonistas, espectadores de los espectadores, guardan silencio hasta el final. Los aspectos más poéticos del coro quedan a cargo de la madre, cuya voz alterna o combina dos géneros de

<sup>9</sup> *Luces de bohemia, op. cit.*, p. 160-163 (XI). Sobre la composición plástica en Valle, Serge Salatin, « Valle-Inclán y la pintura », en *Le tragique espagnol dans les années 20 et 30*, <<http://crec.univ-paris3.fr/tragique.pdf>> [2008], pp. 23-39.

discurso ritual, como es usual en los coros de la tragedia antigua : el treno, o canto fúnebre, y la imprecación, las maldiciones e insultos a los soldados. Oscilante entre el amor y el odio, el planto de la madre posee así una factura lírica, de intensa energía rítmica, tanto más cuanto que se intercala entre las muy prosaicas réplicas de quienes la rodean.

Aunque estos últimos cumplan otra función propia de los coros, el comentario distanciado de la acción principal, quedan muy lejos de conformar con sus opiniones ese « espectador ideal » al que se llega en la evolución de la tragedia<sup>10</sup>. Congregados por el triste espectáculo de la muerte de un inocente, parecen incapaces de adherirse al dolor de la madre, en realidad de escucharla siquiera (a diferencia del protagonista). Tampoco llegan a constituir un conjunto homogéneo. Los títulos de réplica los singularizan, siempre de manera estereotípica, por su profesión : empañista, guardia, tabernero, portera, albañil, trapera ; a los que se suman « un retirado » y « una vieja ». La categorización de los miembros del coro es relevante. Los personajes son designados en función de una perspectiva que implica un principio de análisis sociológico, paralelo al de algunas otras escenas de *Luces* (por ejemplo, la escena III en la taberna, o la escena XIII, el velatorio de Max), y algo recuerda de las peculiaridades de estructura de las novelas de los años 20, ya aludidas.

El acontecimiento deviene así objeto de una serie de observaciones digamos políticas, pues afectan a la vida ciudadana, que derivan muy rápidamente en una suerte de debate, en que se dibuja una oposición entre poseedores y desposeídos. Pero ¿ hasta qué punto era éste momento para hablar, y precisamente de cuestiones de « sociedad » ? Si la canción del coro modernista muestra la inanidad del lenguaje mediante un despliegue redundante e inútil de sus significantes, es ahora su dimensión de sentido lo que lo ridiculiza, en virtud de una grotesca impertinencia. Las primeras réplicas son intervenciones no del todo ajenas al tema principal, pues todavía se aplican, con desagradable condescendencia, a justificar el llanto y los insultos de la Madre (sólo don Latino, despiadado, la designa como « verdulera »). A ellas suceden otras en que se desplaza ya la atención a otros asuntos : el respeto a las autoridades en primer lugar (pretende así alguno insidiosamente transferir la responsabilidad de la muerte a las propias víctimas, culpables de sordera a los « toques de ordenanza ») ; a continuación, el perjuicio económico que supone la ruptura del orden para los « contribuyentes ». Se trata, es claro, de consideraciones fuera de lugar, grotescamente inconvenientes, que no es exagerado calificar de sacrílegas, pues los intervinientes violan un instante sagrado, como es el de la muerte, atendiendo primero a sus muy pequeños intereses, esperpénticamente materializados

---

<sup>10</sup> Francisco Rodríguez Adrados, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999, p. 36-47.

en cosa bien baja, en cuestiones de dinero. Sería fácil documentar otros lugares de la producción de Valle en que lo sagrado quede manchado por consideraciones secundarias ; la irreverencia es una constante de su dramaturgia, uno de sus temas favoritos. En la escena XI de *Luces*, muy poco en la reacción de los miembros del corro llega a mostrar pertenencia a algo que merezca la pena llamar « sociedad » ; insensibles a lo que cada uno de ellos no pueda ver o poseer, están ciegos. Se comprende que Max, silencioso desde su llegada, sólo hable al fin para pedir a su guía que le saque del infierno<sup>11</sup>.

Domingo Ynduráin puso este pasaje como ejemplo de una de las técnicas dramáticas de Valle : lanzar a escena un hecho bruto (en este caso, el sacrificio de una vida inocente) y dejar que se proyecten sobre él las voces de los personajes, marcadas por la inadecuación, por la mezquindad de un interés personal. Ynduráin concluye que lo que caracteriza a los caracteres de *Luces de bohemia* es la falsedad : « Aquí, quien habla, miente » ; y aun extiende esta interpretación a algunas de las réplicas de la madre, donde cree encontrar un exceso de retórica, es decir, una falta de verosimilitud, un comienzo de inautenticidad<sup>12</sup>. Lo que concordaría con otro de los principios técnicos del esperpento, no siempre tan atendido como se debiera : una irrefrenada tendencia al histrionismo, a la sobreactuación. Los personajes del teatro de Valle son incapaces de manifestarse sin tomarse por intérpretes de algún papel, que suele venirles demasiado grande. Se constituyen histriónicamente, en falso, representándose a sí mismos. Tienen por rostro una sucesión de máscaras inadecuadas, y ello incluso cuando su actuación se circunscribe al teatro de la propia intimidad.

#### La mueca en el fondo del vaso

Se introduce pues en el diseño del personaje singular una inconsistencia análoga a la observada a propósito de la sociedad. En el caso de caracteres secundarios, como el redactor de periódicos de la escena VII, o el ministro de la escena VIII, con su « arranque de cómico

---

<sup>11</sup> Frente a las de los poseedores, las voces de la portera y el albañil parecen marcadas por palabras o creencias de valor superior : « pueblo », « hambre », « vida », frente a « escaparate », « establecimiento » o « toques de ordenanza ». Como sugiere Antonio Risco, el humor de Valle es escéptico, pero no sistemáticamente, por lo que no siempre se sustrae a sus propias simpatías o antipatías, lo que da a veces a sus obras un viso ético (*La estética de Valle-Inclán...*, *op. cit.*, p. 20-21).

<sup>12</sup> « ¡ Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos ! [...] ¡ Que tan fría, boca de nardo ! » (Domingo Ynduráin, « *Luces* », *Dicenda*, nº 3, 1984, p. 163-187 ; en especial p. 178 y p. 186). No faltan otras parodias de planto en el teatro de Valle : véase Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, II, Madrid, Gredos, 2003, p. 2352.

viejo, en el buen melodrama francés » (p. 133), esta técnica, de sabor cervantino, tiene una clara finalidad cómica o satírica<sup>13</sup>.

Las cosas se complican en personajes más complejos. Tanto Max Estrella como don Latino acostumbran achacar falsedad a lo que otros personajes dicen o hacen. Pero si los protagonistas perciben el comportamiento ajeno como simulacro, es sin duda porque ellos mismos están habituados al fingimiento. Ya Bradomín, desconfiado de las historias de Max, apunta en la escena XIV el carácter fabulador del bohemio, en respuesta a Rubén Darío, que indaga cómo habrían llegado ambos a conocerse : « ¿ Él contaba otra cosa ? [...] ¡ Qué fantasía ! » (XIV, p. 195). Así, a la vehemente profesión de fe religiosa de Rubén Darío, verosímil por lo que se conoce del poeta, responde Max preguntándole si no está « posando », para acabar tachándole de « farsante » (IX, p. 143-144) ; ya en la escena II había desconfiado el poeta —experto, como Valle, en el género del viaje fabuloso —, del relato de Gay Peregrino de su estancia en Inglaterra : « ¿ Pero, ciertamente, viene usted de Londres ? » (p. 54). Don Latino, por su parte, percibe en el llanto y los desesperados gritos de la Madre de la escena XI un ingrediente ficticio : « Hay mucho de teatro » (p. 164).

No extraña pues demasiado que en la escena siguiente, célebre por incluir la definición de la nueva estética esperpéntica, Latino piense que la agonía de Max a la puerta de su casa es una ficción, un juego : « Deja esa farsa » ; « Me estás asustando. Debías dejar esa broma » ; « ¡ Te traes una guasa ! » ; « ¡ Deja la mueca ! » (XII, p. 168-172). Y a tenor de las respuestas de Max a las exhortaciones de don Latino a dejar de actuar, no puede descartarse que el protagonista, verdaderamente moribundo, se haya puesto a fingir de broma su propia muerte, para seguir el juego a su medroso compañero : « Latino, entona el gori-gori » ; « Estoy muerto » ; « Los muertos no hablan » (XII, p. 173-174). El diálogo final entre los dos personajes supone así la culminación de una larga cadena de alusiones por parte del poeta, más en lo cierto de lo que él se imagina, a la inminencia de su desaparición ; cadena iniciada ya en la escena primera de la obra, y en la que se ha visto un eco de la ironía trágica de Shakespeare, autor muy del gusto de Valle. Pero en este momento preciso de la obra, el histrionismo de los personajes está tensado hasta alcanzar un extremo sarcasmo, pues Max simula ahora precisamente lo que le sucede, y los lectores no pueden decidir si sabiéndolo él o no. La frase, simbólica pero banal —« ¡ Buenas noches ! »— que precede a la muerte efectiva

---

<sup>13</sup> Sigo el agudo planteamiento de Gonzalo Díaz Migoyo, *Guía de « Tirano Banderas »*, Madrid, Fundamentos, 1985, en especial p. 146-158.

del protagonista sella el pasaje con ambigüedad irresoluble, haciendo coincidir ficción y realidad en un gesto indescifrable, en una « última mueca »<sup>14</sup>.

Escenas como la de la muerte de Max muestran bien la fuerte inclinación de Valle a no distinguir demasiado las caras de las caretas. La cuestión plantea problemas de interpretación especialmente acuciantes en el caso de Máximo Estrella, propuesto de manera implícita a lectores y espectadores de *Luces de bohemia* como guía para la valoración del mundo desplegado en la obra. El personaje, denso, actualiza varias figuras tradicionales, solapadas unas en otras. Es ante todo poeta, poseedor del don de la palabra. Como tal, le corresponde también ser maniático, esto es, imprevisible y furioso, y dejarse llevar de raptos e inspiraciones. Su visión interior viene acompañada de una ceguera física, lo que resulta habitual en poetas y adivinos, como Homero o Tiresias. Todos estos tipos antiguos confluyen en las modernas figuras del « intelectual » y del « bohemio », espectadores lúcidos, a veces un tanto estafalarios, que han decidido vivir al margen de la sociedad, que a su vez les desprecia por este motivo, tal como sugiere al protagonista el obrero catalán en el curso de la escena VI. En literatura, sin embargo, el tipo del intelectual bohemio adquiere un enorme prestigio como analista social desde finales del XIX. Valle puede hacer así de su personaje un paradójico modelo de lucidez en un mundo sumido en las tinieblas<sup>15</sup>.

Pero debe notarse que este primer rasgo definitorio del carácter de Max viene contrarrestado por otros, que lo relativizan. Las acotaciones iniciales lo presentan ya como « hiperbólico andaluz » (I, p. 39), proclive pues a novelerías, a aspavientos, a dejarse llevar de imprevisibles inspiraciones. Una segunda acotación lo describe como « humorista y lunático » (V, p. 92) ; y en efecto, sufre varias alucinaciones en el curso de la obra (escenas I y XII)<sup>16</sup>. Sujeto a la influencia de su estrella, el personaje tiende al desvarío, o se abandona a la corriente, irresistible, de las impostaciones de su propia voz : como apunta certeramente don Latino, se deja arrastrar por el « delirio poético » ; se pone « fantástico » o « estupendo »<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Dice Max a Rubén Darío, en el curso de su discusión religiosa : « Para mí, no hay nada tras la última mueca. Si hay algo, vendré a decírtelo » (IX, p. 144). Esperpentización de la máscara mortuoria, la « mueca » juega un papel destacado en varias obras de Valle (por ejemplo en *La cabeza del bautista : Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 135-152).

<sup>15</sup> « En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados. Aquí todo lo manda el dinero » (VI, p. 101). Véase Manuel Aznar Soler, « Modernismo y bohemia », en Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes (ed.), *Bohemia y literatura (De Bécquer al modernismo)*, Sevilla, Universidad, 1993, p. 51-88.

<sup>16</sup> « ¡ Pobre cabeza ! » (I, p. 43), exclama Madame Collet, su mujer, tras la primera de ellas, en que Max se sueña transportado a París. Acotaciones posteriores acentúan su volatilidad mental : « Tosió cavernoso, con las barbas estremecidas, y en los ojos ciegos un vidriado triste, de alcohol y de fiebre » (III, p. 66). La propensión a la demencia abunda en el teatro experimental de 1900 : véase Carlos Jerez Farrán, *El expresionismo en Valle-Inclán*, Sada, Edición do Castro, 1984.

<sup>17</sup> *Luces de bohemia*, op. cit., p. 77 (III) ; p. 166 (XII) ; p. 139 (IX) ; p. 164 (XI).

Postergado, enfermo, alcoholizado, reducido a la miseria, enfurecido contra el mundo, no es de extrañar que el personaje se rija por el principio de reacción, oponiéndose sistemáticamente a sus interlocutores, y adoptando para ello la máscara que mejor les contraríe. Así, en la escena IV, responde a los saludos efusivos del grupo de poetas modernistas, que ha venido a rendir homenaje al maestro, con unos cuantos insultos ; pero acto seguido, cuando el capitán de los « équitos municipales », de pie siempre sobre los estribos de su caballo, viene a reprochar al « Coro » su escandalosa canción, que juzga impropia en boca de esos « intelectuales » a quienes no comprende, Max toma de inmediato el partido de los modernistas, repitiendo a gritos el estribillo –« ¡ Eureka ! ¡ Eureka ! ¡ Eureka ! »–, para después interrogar desafiante al capitán sobre los « cuatro dialectos » griegos, y jactarse también de lo contrario, de conocer el argot, de « chanelar el *sermo vulgaris* » (IV, p. 84-85). Esta postura de rotunda provocación al capitán contrasta con un delicado diálogo, también de materia lingüística, que Max mantendrá después, en la escena X, con « la Lunares », una adolescente prostituida que no comprende su manera de hablar, esmaltada de latinismos, a quien explica con sencillez que « Hispalis es Sevilla ». Un mismo tema genera pues actitudes diversas en función de circunstancias e interlocutores diversos, para acabar subrayando siempre la radical soledad del poeta-vidente<sup>18</sup>. Los ejemplos podrían multiplicarse. Baste ahora concluir que Max Estrella parece imitar al marqués de Bradomín, del que en muchos sentidos es una versión desencantada y nihilista, en cuanto al mantenimiento casi mecánico de una invariable distancia de todo, de todos y, muy especialmente, de sí mismo<sup>19</sup>.

La impostura rige el comportamiento del personaje también en su estructura subjetiva, cuando la actuación queda desplazada a un escenario interior. Se suele destacar, a este respecto, un pasaje de la escena VIII, punto de inflexión de la obra. Tras unas horas de encierro en los calabozos, queriendo protestar por el maltrato que ha sufrido, el poeta se hace recibir por un alto cargo, antiguo amigo de juventud bohemia, ahora responsable del orden público –y por tanto de la violenta represión ciudadana que el protagonista acaba de experimentar en carne propia. Está reciente en la memoria del lector el abrazo emocionado que se han dado Max y su compañero de celda, un preso catalán torturado por sus carceleros a quien se va a aplicar luego la temible « ley de fugas », una ejecución disimulada siniestramente legal. Pero para sorpresa de todos, el enfurecido Max sale tranquilamente del

<sup>18</sup> « Max.– Llévame a un banco para esperar a ese cerdo hispalense. *La Lunares*.– No chanelo. Max.– Hispalis es Sevilla. *La Lunares*.– Lo será en cañí. Yo soy chamberilera » (*Luces de bohemia*, op. cit., X, p. 153).

<sup>19</sup> Antonio Risco, *La estética...*, op. cit., p. 38-39 ; Domingo Ynduráin, « *Luces* », op. cit., p. 182-185.

despacho del ministro con dinero fresco en el bolsillo y la promesa de recibir más, en forma de asignación mensual a cargo del « fondo de reptiles » –la caja negra de la policía– para remedio de la miseria de su familia. Así se despide el protagonista del ministro :

*Max.*– Conste que he venido a pedir un desagravio para mi dignidad, y un castigo para unos canallas. Conste que no alcanzo ninguna de las dos cosas, y que me das dinero, y que lo acepto porque soy un canalla. No me estaba permitido irme del mundo sin haber tocado alguna vez el fondo de los Reptiles. ¡ Me he ganado los brazos de su Excelencia !

*Máximo Estrella, con los brazos abiertos en cruz, la cabeza erguida, los ojos parados, trágicos en su ciega quietud, avanza como un fantasma. Su Excelencia, tripudo, repintado, mantecoso, responde con un arranque de cómico viejo, en el buen melodrama francés. Se abrazan los dos. Su Excelencia, al separarse, tiene una lágrima detenida en los párpados. Estrecha la mano del bohemio, y deja en ella algunos billetes.*

*El ministro.*– ¡ Adiós ! ¡ Adiós ! Créeme que no olvidaré este momento.

*Max.*–¡ Adiós, Paco ! ¡ Gracias en nombre de dos pobres mujeres !<sup>20</sup>

Se ha hablado, a propósito de esta escena, de « suicidio moral » del personaje. Y en efecto, el personaje pierde estatura ética, absorbido él también por la implacable mecánica degradante del mundo esperpéntico<sup>21</sup>. Puede pensarse en cambio que gana en profundidad, por mantenerse perfectamente fiel a la máquina histriónica que lo define. Como en su diálogo último con don Latino, también aquí Max superpone a los hechos desnudos su palabra, esto es, una interpretación de los hechos que, con independencia de su mayor o menor veracidad, los desdobra, proyectándolos a un campo semántico abierto. El personaje, al hablar, se distingue de sí mismo, llega a ser otro sin dejar de ser quien es. Como el cretense de la paradoja, Max se condena, sin faltar a la verdad, al definirse como « canalla » ; pero

<sup>20</sup> *Luces de bohemia, op. cit.*, VIII, p. 132-133.

<sup>21</sup> Según Manuel Aznar Soler, sólo el anarquista catalán, el obrero de la escena XI y la familia de Max Estrella quedarían exentos de tratamiento grotesco, con lo que *Luces* sería un esperpento imperfecto : « *Luces de bohemia* : teoría y práctica del esperpento », en Margarita Santos Zas, Luis Iglesias Feijóo, Javier Serrano Alonso, Antonio de Juan Bolufer (ed.), *Valle-Inclán (1898-1998) : Escenarios Seminario internacional*, Santiago, Universidade de Santiago, 2000, p. 339-360.

precisamente por confesarse, el protagonista se redime, o como mínimo consigue escaparse de su propia definición.

Pero no todo ha sido aquí palabrería, porque Max también da muestra de un sufrimiento intenso. El personaje se ha mirado en un espejo que le devuelve una imagen de sí muy poco gratificante. La carga trágica de la escena radica posiblemente en un reconocimiento doloroso. El héroe descubre sorprendido el gesto de su cara, muy empequeñecida, no en la escena pública del famoso « callejón del Gato », sino en ese otro espejo subjetivo, íntimo, que la conclusión de la teoría dramática expuesta en la escena XII sitúa « en el fondo del vaso ». Pero hasta que llegue ese momento, el poeta continúa jugando a ponerse máscaras —o a dejar que ellas solas se le impongan. En el pasaje transcrito, puede por ejemplo atribuir, con gesto y retórica dignos del marqués de Bradomín, no a una voluntad propia, sino al acabamiento de su vida o a la fatalidad del mundo, la aceptación de un dinero que supone la salvación de su familia. Con lógica aplastante, podrá también, olvidando precauciones, dada de lado toda consideración sobre los suyos, que no han cenado (I, p. 45), gastárselo en la escena siguiente, como un marqués, llevado por la exigencia de adaptarse a una situación otra<sup>22</sup>.

\* \* \*

En conclusión, el uso de máscaras impulsa en los caracteres teatrales de Valle-Inclán una dinámica que plantea de nuevo, desde una perspectiva diferente a la de la ridiculización de su lenguaje colectivo, el problema de su responsabilidad. En *Luces*, la cuestión puede resultar especialmente delicada porque involucra nuestra comprensión del género trágico-novelesco de la obra, ambigüamente cifrado por su autor mediante un neologismo, « esperpento », que no parece posible definir de manera estricta, y que recubre una pluralidad de prácticas literarias. A la lucidez del personaje de Estrella se debe acaso la transformación del descubrimiento de la propia inconsistencia en la invención de una nueva manera dramática. Pero la consciencia de Max tiene también sus límites, y una grieta ha quedado abierta entre la persona y sus representaciones. ¿ Es el personaje dueño o juguete de las máscaras que porta ? El texto de *Luces de bohemia* parece alentar alternativamente estas dos posibilidades, o un movimiento incontrolable entre ambas, en el que quedan por igual disueltos individuo y sociedad.

---

<sup>22</sup> Como Max al recibir el dinero del « fondo de reptiles », Bradomín rehúye identificarse con la « buena fortuna » : « ¡ El destino tiene burlas crueles ! Cuando a mí me sonrío, lo hace siempre como entonces, con la mueca macabra de esos enanos patizambos que a la luz de la luna hacen cabriolas sobre las chimeneas de los viejos castillos » (*Sonata de otoño*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 81).

Poco o nada que aclare la cuestión agrega el testimonio del otro provocador de la catástrofe, don Latino, ambiguo hermano de Max Estrella, de quien es a la vez máscara y coro —pues como alter ego bufonesco del maestro le acompaña a lo largo de la obra, a veces repitiendo sus frases con torpeza insistente, para convertirse al fin en su « fideicomisario », heredero literario y portavoz, sin duda adecuado, del hallazgo de un nuevo estilo. Pero don Latino, « grotesco personaje » a quien Máximo Estrella ha prometido la inmortalidad (XII, p. 167), cierra la obra encerrado en un mutismo que las acotaciones califican de « enigmático »<sup>23</sup>.

Université de Rouen / ERIAC

## Bibliografía

- ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Paris, Gallimard, 2006.
- DIAZ MIGOYO Gonzalo, *Guía de «Tirano Banderas»*, Madrid, Fundamentos, 1985.
- DOUGHERTY Dru, « La crisis del personaje en el teatro de Valle-Inclán: Montenegro y Máximo Estrella », *Anuario Valle-Inclán. Volume I (2001), Anales de la literatura española contemporánea*, 26, n° 3, 2001, p. 9/693-27/711.
- , « Esperpento y discurso urbano », en *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos, 2003, p. 159-180.
- FRESSARD Jacques, « Stabilité et instabilité du personnage valle-inclanien », dans Jacques Maurice (ed.), *Le roman espagnol au XX<sup>e</sup> siècle*, Nanterre, Université Paris X, 1998, p. 55-63.
- GREENFIELD Sumner M., *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos, 1972.
- HUERTA CALVO Javier (dir.), *Historia del teatro español*, II, Madrid, Gredos, 2003.
- JEREZ FARRAN Carlos, *El expresionismo en Valle-Inclán*, Sada-La Coruña, Ediciós do Castro, 1984.
- LOUREIRO Angel (ed.), *Estelas, laberintos, nuevas sendas*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- LYON John, *The Theater of Valle-Inclán*, Cambridge, University Press, 1983.
- OLMOS Miguel A., « Pobres y pobreza en las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán », *Dicenda*, n° 18, 2000, p. 277-293.
- PIÑERO Pedro M.; REYES Rogelio (ed.), *Bohemia y literatura. (De Bécquer al modernismo)*, Sevilla, Universidad, 1993.

<sup>23</sup> « ¡ Yo he tomado sobre mis hombros publicar sus escritos ! ¡ La honrosa tarea ! ¡ Soy su fideicomisario ! Nos lega una novela social que está a la altura de *Los miserables*. ¡ Soy su fideicomisario ! Y el producto íntegro de todas las obras, para la familia. ¡ Y no me importa arruinarme publicándolas ! ¡ Son deberes de la amistad ! ¡ Semejante al nocturno peregrino, mi esperanza inmortal no mira al suelo ! ¡ Señores, ni una representación de la Docta Casa ! ¡ Eso sí, los cuatro amigos, cuatro personalidades ! ¡ El ministro de la Gobernación, Bradomín, Rubén y este ciudadano. ¿ Que no, Pollo ? » (XV, p. 203 ; la cita final del texto, en XV, p. 211). Sobre don Latino, Sumner M. Greenfield, *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos, 1972, p. 236-242 ; sobre la geminación de personajes en Valle, Jacques Fressard, « Stabilité et instabilité du personnage valle-inclanien », dans Jacques Maurice (ed.), *Le roman espagnol au XX<sup>e</sup> siècle*, Nanterre, Université Paris X, 1998, p. 55-63.

- REYES Alfonso, *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, exégesis y teoría de la literatura*, Barcelona, Bruguera, 1985.
- RISCO Antonio, *La estética del Valle-Inclán en los esperpentos y en « El ruedo Ibérico »*, Madrid, Gredos, 1966.
- RODRIGUEZ ADRADOS Francisco, *Del teatro griego al teatro de hoy*, Madrid, Alianza, 1999.
- RUIZ RAMÓN Francisco, *Historia del teatro español, 2. Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1971.
- SALAÜN Serge, « Valle-Inclán y la pintura », *Le tragique espagnol dans les années 20 et 30*, <<http://crec.univ-paris3.fr/tragique.pdf>> [2008], p. 23-39.
- SANTOS ZAS Margarita, IGLESIAS FEIJOO Luis, SERRANO ALONSO Javier, JUAN BOLUFER Antonio (ed.), *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios Seminario internacional*, Santiago, Universidade de Santiago, 2000.
- VALLE-INCLÁN Ramón del, *La lámpara maravillosa*, ed. Francisco J. Blasco, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.
- *Luces de bohemia*, ed. Alonso Zamora, Madrid, Espasa-Calpe, 2006.
- *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- *Sonata de otoño. Sonata de invierno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- YNDURÁIN Domingo, « Luces », *Dicenda*, nº 3, 1984, p. 163-187.
- ZAMORA VICENTE Alonso, *La realidad esperpéntica. (Aproximación a « Luces de bohemia »)*, Madrid, Gredos, 1969.