



TALLER DE LECTURA

Este trabajo pretende comentar contigo aspectos destacados de LUCES DE BOHEMIA (el momento histórico en que se escribió, lo que ha dicho el autor de su teatro, opiniones de la crítica...), pero debe insistir en que es tu interpretación y tu lectura de la obra lo realmente importante. Hay muchas cuestiones que dilucidar y muchos puntos de vista para hacerlo; lógicamente, estas páginas no pueden ofrecerte todos, pero sí tratarán de darte sugerencias, abrir nuevos enfoques y ayudarte a que desarrolles tu propio criterio. Como ves, de ninguna manera pretende, ni puede, suplantarte en tu papel. Tendrás que enfrentarte al texto y juzgar por ti mismo. No hay resumen del argumento ni esquemas; todo parte de tu lectura de la obra.

1. «¡ESTÁ BUENA ESPAÑA!» SITUACIÓN POLÍTICA Y SOCIAL

El régimen político que en España se llamó la Restauración comenzó con un golpe militar y terminó con otro. Su inicio fue el «pronunciamiento» (así se les denominaba en el siglo XIX) del general Martínez Campos el 29 de diciembre de 1874; su final, el golpe de Estado (ya es-

amos en el siglo XX y el progreso tenía que notarse) del general Primo de Rivera el 13 de septiembre de 1923. La intervención de los militares en la política en los siglos XIX y XX no era extraña en absoluto, pero la Restauración duró, entre ambas intervenciones del ejército, casi cincuenta años, lo que hace de este régimen uno de los más duraderos de la historia reciente —y eso sí es más extraño.

LUCES DE BOHEMIA se sitúa en este período, ya en su parte final, hacia 1920, aunque tiene referencias a otros momentos políticos de la historia de España.

Hablamos de Restauración, ¿pero qué es lo que se restauraba? Sencillamente, la dinastía borbónica. Los Borbones se habían caído del carro del trono de España con la reina Isabel II en 1868, en la revolución que se llamó «la Gloriosa» (en la pág. 113 aparece una referencia, cuando Don Latino dice: «Yo fui a París con la Reina Doña Isabel»). La monarquía se restauraba no en la reina, sino en su hijo Alfonso XII. El gran artífice de esta política fue Cánovas del Castillo. Su idea básica era que la monarquía era consustancial a España, mientras que la democracia era algo «doctrinal», es decir, teórico, pero no práctico. No debe extrañarte que la Constitución de 1876, fundadora del régimen, valorase por encima de todo la institución monárquica y el papel del rey, prestando poca atención a la democracia. El rey podía nombrar o despedir ministros, podía disolver las Cortes. Alfonso XIII (el «primer humorista», pág. 112) hará uso de estas facilidades e intervendrá en política muy a menudo. Pero sobre la democracia la Constitución nacía coja, o casi paralítica: establecía un sistema bicameral —Cortes y Senado—, pero el sufragio, el voto, era censitario. Es decir, votaban solamente aquellos que cumplían el requisito de ser propietarios. De esta manera el cuerpo electoral en 1886 lo formaban nada más que el 2,1% de la población.

Aun así, este régimen funcionó durante casi cincuenta años. ¿Por qué? (pregunta que puedes extender a otros regímenes políticos). En principio podemos hablar de la pasividad o, si prefieres, de la bajísima conciencia política del pueblo español. Nadie, excepto los que vivían de ella, tenía interés en la política. Por supuesto que hubo oposición al sistema, pero los republicanos y el movimiento obrero (la Internacional) eran una minoría. Los carlistas, también adversarios de Cánovas, tampoco lograron acabar con el régimen.

El sistema de Cánovas empleaba la «alternancia» basándose en dos partidos mayoritarios: el conservador, que dirigía él mismo, y el liberal, encabezado por Sagasta. La regla de oro de la «alternancia» era respetar el turno en el poder, como en el juego de la oca: yo gobierno ahora, después tú, luego yo... Fíjate que, en el reinado de Alfonso XIII, a partir de 1902 van a gobernar, primero, los conservadores; en 1905, los liberales; en 1907, los conservadores de nuevo; en 1910, los liberales; en 1913, los conservadores y en 1915 (a ver si aciertas), los liberales, claro que sí.

Como ves, el electorado no fallaba nunca. Más justo sería decir que fallaba siempre, puesto que las elecciones se «fabricaban». Tal y como suena. Los resultados estaban pactados entre las fuerzas políticas antes de que se celebrasen las elecciones. Existía el «encasillado», que era el reparto de los escaños entre ellas. Para evitar sorpresas en el voto estaba «el pucherazo», sistema por el cual llegaban a votar no sólo los muertos, ¡sino también los no nacidos! El control del electorado se realizaba a través de la figura de los caciques, pertenecientes a la elite local, provincial y regional, que actuaban como intermediarios del Estado. Su máxima era: a los amigos hacerles favores; a los enemigos aplicarles la ley. Lleván-

dote bien con el cacique podías conseguir un empleo, un ascenso, una recomendación. La clase política que los usaba en su beneficio vivía en Madrid y se reunía en el Senado y el Congreso. Algunos de estos personajes aparecen en LUCES DE BOHEMIA. Maura, el más citado, pertenecía a la clase media mallorquina; tras estudiar Derecho en Madrid entró en el bufete de Gamazo —un cacique— y terminó casándose con su hermana. A partir de ahí comienza su carrera política. Otra figura es García Prieto, que tenía importantes intereses en compañías como la Unión y el Fénix, Tabacos de Filipinas, Banco Hipotecario... El conde de Romanones, gobernante, terrateniente, financiero y hombre de negocios, obtuvo grandes beneficios con las minas de hierro en Marruecos, cuyo control exigió la guerra con los marroquíes. Como ves, el dinero y el parentesco tenían una gran importancia en la clase política de la época. Las Cortes aparecían como un entramado de cuñados, yernos, suegros... («un yerno más», que exclama Dorio de Gadex en la pág. 115).

Don Antonio Maura aparece varias veces en LUCES DE BOHEMIA y es ferozmente criticado: «charlatán» o «rey del camelo» son algunos epítetos que se le dedican. Pero responden a algo real, no a una antipatía personal del autor. Maura fue un personaje tremendamente impopular a partir de la llamada Semana Trágica, en julio de 1909. Fue un levantamiento espontáneo en Barcelona contra el embarque de tropas para la guerra de Marruecos. En aquellos años sólo iban a la guerra, o cumplían el servicio militar, quienes no podían pagar «la cuota». Con frase de los agitadores de la época: se derramaba la sangre de los obreros, y los burgueses se quedaban en casa («No quise dejar el telar por ir a la guerra y levanté un motín en la fábrica. Me denunció el patrón...», pág. 102). La

insurrección de la Semana Trágica se canalizó contra la Iglesia y contra la monarquía. De hecho, se declaró la República en el cinturón industrial de Barcelona, pero ni socialistas ni anarquistas fueron capaces de dirigir el movimiento. La represión fue tremenda y la impopularidad de Maura por ello también. El grito de «¡Muera Maura!» se extendió por toda España. Te puedes hacer una idea de la dureza de la oposición a Maura con la declaración del diputado socialista en el Congreso Pablo Iglesias, cuando le dijo a éste: «[...] hemos llegado a considerar que antes que su señoría suba al poder, debemos acudir al atentado personal».

Maura dimitiría el 21 de octubre de 1909, en lo que podemos llamar el comienzo de la crisis de la Restauración, el telón de fondo de LUCES DE BOHEMIA. La llamada «alternancia» de los partidos políticos en el gobierno se rompió: el partido conservador se había escindido en tres grupos principales y no se ponían de acuerdo para gobernar. El rey tenía que tomar decisiones políticas continuamente. En 1917 estalló una grave crisis que acabó con la salud del sistema instaurado por Cánovas.

Y ya que hemos hablado de la clase política, ¿qué le ocurría al trabajador? Pues el cuadro era bastante negativo. El sistema productivo español estaba atrasado, con una industria obsoleta, como por ejemplo la industria textil catalana. El estado de la agricultura era aún peor, con situaciones claramente feudales en lo que se refiere a las condiciones laborales, los derechos de los trabajadores del campo y la enorme concentración de la propiedad en unas pocas familias.

Desde el final de la Guerra Europea (1918), hubo en España un aumento de precios sustancial y continuado hasta 1921, lo que afectó gravemente a los económica-

mente más débiles. Algunos historiadores indican que el nivel de vida de los asalariados descendió en un 21% de 1914 a 1921. Esta situación explica las profundas convulsiones que van a recorrer España en los años 1919 y 1920. Los trabajadores habían comenzado un fuerte proceso de organización, fundamentalmente alrededor de dos polos: el movimiento anarquista de la CNT y las Casas del Pueblo del PSOE. Los tremendos capitales obtenidos por patronos y empresarios durante la Guerra europea, la disparidad entre los salarios y los beneficios, el aumento de la inflación y la carestía de precios llevó a los trabajadores a luchar por sus reivindicaciones, en algunos casos con el recurso a la violencia.

La situación era extremadamente tensa, sobre todo en Cataluña, donde, en 1919, a raíz de la huelga de la Canadiense —que suministraba energía eléctrica— se declaró el estado de guerra. Los militares ocuparon las calles, instalaron ametralladoras... Lo mismo sucedería en Madrid en febrero de 1919. Las tropas salieron a la calle para reprimir asaltos a tiendas de comestibles y comercios. En este mismo año, con la llegada de la cosecha llegaron las grandes movilizaciones de los trabajadores agrícolas andaluces. Las huelgas aumentaban de día en día (*El Imparcial* cifró en 130 las huelgas en el Ayuntamiento de Madrid en octubre de 1919). Hay que tener en cuenta, además, la gran influencia que tuvo la Revolución rusa de 1917, como un gran impulso moral a luchar por sus derechos.

Pero si había lucha y organización obrera, también la había empresarial. Cuando la patronal catalana decreta el *lock out* —cierre de las fábricas— en 1919, lo hizo dos veces para enfrentarse al movimiento sindical y, además, se negó a admitir a trabajadores afiliados a los sindicatos. Aliados con el ejército, que compartía las tesis de mano dura frente a los huelguistas, acusaron al gobierno de de-

bilidad y decidieron emplear la violencia. Es el llamado pistolerismo «blanco». Obreros destacados, dirigentes sindicales, fueron eliminados por asesinos contratados («Barcelona alimenta una hoguera de odio», como dice el preso en la pág. 98). El movimiento anarquista no dudó en responder, y los atentados, las bombas, se hicieron cada vez más frecuentes. La represión patronal adoptó diversas formas: asociaciones seudocívicas que colaboraban con la policía en la represión de los manifestantes; sindicatos libres que empleaban la violencia armada contra los obreros; finalmente, la ley de fugas, aprobada en 1921, que permitía a las fuerzas del orden fusilar a cualquier preso con la excusa del intento de fuga.

Como ejemplo, tomemos el verano de 1920 en Barcelona: había 32.000 obreros en huelga. Sólo en el mes de octubre, siguiendo las notas de prensa, 35 sindicalistas fueron acribillados a tiros en las calles barcelonesas. El general Martínez Anido, militar que había declarado públicamente su apoyo a la patronal, fue nombrado gobernador civil el 8 de noviembre. Tras su nombramiento, en el breve lapso de veintiún días, hubo 22 asesinatos por la violencia patronal y obrera.



— Si te acercas a una biblioteca o hemeroteca podrás hojear algún diario de aquella época. Te aconsejamos los de los años 1919 ó 1920. Con el material que hayas recogido, recrea o inventa una primera plana de un periódico con noticias —huelgas, manifestaciones, asaltos...— que se correspondan con el ambiente social de LUCES DE BOHEMIA.

— Y por aquello de la justicia histórica, en vez de silenciar la muerte del preso catalán (pág. 104), ¿cómo darías en tu periódico esa noticia?

2. «UN SIGLO A CUESTAS». HISTORIA Y TIEMPO

¿Y por qué todo este resumen histórico? Pues bien, en primer lugar, si tomas en consideración la situación social y política, verás que frases como «Todos los días un patrono muerto, algunas veces, dos» (pág. 100) o «Una buena cacería puede encarecer la piel de patrono catalán» (pág. 101) tienen un significado y una profundidad mucho mayor que la de unas palabras ingeniosas. Detrás de ellas late una enorme injusticia y una espeluznante violencia. En segundo lugar, ahora podemos hacer una pregunta: ¿Cuándo ocurre la acción de LUCES DE BOHEMIA?

Si analizas someramente los hechos referidos y los personajes históricos mencionados en la obra, verás que hay serias dificultades para definir el momento histórico en que se desarrolla. La referencia a don Jaime de Borbón (escena III) hay que situarla con anterioridad a 1910: las visitas a España del pretendiente carlista fueron frecuentes antes de esa fecha, pero no posteriormente. La figura de don Jaime llegó a hacerse muy popular, realizando incluso entrevistas en la prensa. En 1907 estuvo en Madrid de incógnito, paseándose por la calle, visitando a personalidades carlistas (entre ellas, muy probablemente, don Ramón), además de conceder entrevistas de prensa, como la realizada para la revista *Por Esos Mundos* (Madrid, 1907, págs. 473-475). Las referencias al Rey de Portugal, Manuel II (págs. 65-66), obligan también a retrotraer el tiempo con anterioridad a 1910, fecha en que fue destronado este monarca. Pero en la escena IV se menciona como un hecho la Revolución rusa, lo que nos sitúa con posterioridad a 1917. Poco más adelante se considera como escritor vivo y activo a don Mariano de Cavia (pág. 86), que falleció en 1919. Sin embargo, en la escena VI hay de nuevo un salto temporal, pues, al refe-

rirse a la ley de fugas, la acción ocurre forzosamente a partir de 1921. La referencia a García Prieto, que acaba de ser nombrado presidente del Consejo por Alfonso XIII (escena VII), vuelve a llevarnos a noviembre de 1917, cuando formó gobierno por segunda vez, pero la asociación patronal denominada Acción Ciudadana comienza su actividad en 1919. Pérez Galdós había muerto en 1920, y siguiendo la obra parece que acaba de fallecer (pág. 79). El sargento Basallo fue liberado en 1923, aunque el libro por el que sin duda lo nombrarían académico (pág. 79), *Mi cautiverio en el Rif*, apareció en 1924. El torero José Gómez falleció en 1920; Rubén Darío, en 1916. El preso catalán dice que «existen las Colonias Españolas de América» (pág. 100)...

Parece que no es tan fácil decidir el año en que estamos. (Por cierto, trata de calcular la edad de un personaje como Don Latino; resulta curioso.) Y ya que hemos empezado por algo evidente, sigamos por el mismo camino. Se citan personajes de la historia de España: Carlos II, Felipe II, Isabel II; se alude a políticos como Castelar, y además hay referencias al Dos de Mayo (pág. 71), a la Inquisición (pág. 95), la leyenda negra (pág. 103), la guerra carlista (pág. 187)... Y todo ello en el lapso temporal de la acción de LUCES DE BOHEMIA, es decir, apenas veinticuatro horas. ¿Por qué esa mezcla de referencias? ¿Es una casualidad o tienen una función?

La obra nos sitúa alrededor de 1920, eso es innegable, pero su trama temporal se teje con personajes y hechos históricos que no pudieron coincidir en el tiempo, con referencias al pasado y al presente; son hechos cronológicamente datables y situables, pero su combinación, su sabia mezcla, tiene una finalidad estética. En este aspecto podemos decir que el autor «condensa el tiempo». No trata de referirse a un hecho concreto; al contrario, a tra-

vés de ese hecho quiere explicar caracteres de todo un período. Los hechos históricos, por lo tanto, no están escogidos al azar: el autor sopesó y modificó aquellos que consideraba no podrían ir más allá de la inmediatez del momento. Veamos algunos.

En la primera versión de *LUCES DE BOHEMIA*, aparecida en 1920, se lee: «—Precisamente ahora está vacante el sillón de don Benito el Garbancero. / —Se lo darán a don Torcuato el Aceitero.» En la versión en libro editada en 1924, que es la que tú lees ahora, esa referencia a don Torcuato se cambió por «Nombrarán al Sargento Basallo» (pág. 79). ¿Por qué? Por los motivos que fuesen, el autor prefirió, como un elemento que iría más allá de su época, al sargento Basallo, figura asociada a la guerra marroquí, que alcanzó enorme popularidad a su regreso, con el éxito de su libro. Se perfila así una crítica implícita a la carencia de gusto estético, a la aceptación de cualquier clase de literatura con tal que sea de éxito masivo, frente a don Torcuato Luca de Tena, al que apuntaba en 1920.

Es una característica en el quehacer de Valle-Inclán el gusto por la perfección, de ahí que revisase su obra casi podemos decir que continuamente. En el caso de *LUCES DE BOHEMIA*, cada hecho o mención histórica trata de plasmar una de las concepciones del autor: la representación de una época histórica a través de unos momentos escogidos; limitados, sí, pero que llevan en su interior la explicación del proceso general. Presenta un momento histórico terrible, pero al mismo tiempo intenta sugerir los motivos que lo han causado. Y lo hace con las referencias a la historia de España, tanto actual como pasada.

Parafraseando *La Lámpara Maravillosa* —el libro en el cual don Ramón explicó su estética—, se trata de crear

un momento que contenga todos los momentos, que resume en su brevedad lo que fue y lo que va a ser. Ese momento en que, con sus propias palabras, «todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis, y en el cual late el recuerdo de lo que fueron y el embrión de lo que han de ser».

LUCES DE BOHEMIA, a través de su «tiempo condensado», no pretende exponer sólo la apariencia, sino develar la esencia de la sociedad en que vivió el autor. (¿Sabías que, durante la dictadura franquista, la censura consideraba LUCES DE BOHEMIA una obra dirigida contra el régimen y trató de suprimir no sólo frases sino escenas enteras? Prueba a cambiar términos como «fondos de reptiles» por «fondos reservados», juega con eso de «el señor ministro no es un golfo»..., verás que, lamentablemente, hay mucho de actualidad todavía.)

3. «UNA MATEMÁTICA PERFECTA».

ESTRUCTURA DE «LUCES DE BOHEMIA»

La obra vio la luz en la revista *España*, en los números de julio a octubre de 1920. Para su edición en libro (editorial Renacimiento, 1924) el autor, además de cambios estilísticos, añadió tres escenas (II, VI y XI). Con esto, además de aumentar la profundidad temática de la obra, dejaba una estructura precisa y clara en quince escenas.

Lo primero que salta a la vista es la estructura circular de la obra. Si en la primera escena nos hallamos en la buhardilla de Max Estrella, con la invitación al suicidio colectivo que hace a su familia («Con cuatro perras de carbón, podíamos hacer el viaje eterno», pág. 40), la obra se cierra con una referencia a este ambiente, la muerte misteriosa de dos señoras —la mujer y la hija del poeta—

con el tufo de un brasero y la duda del titular de prensa «¿Crimen o suicidio?» (pág. 203).

Simetría y simbolismo estructural

Si tomas como base la acción, verás que puedes dividir el conjunto de las escenas en dos grupos: las doce primeras —con todo el simbolismo de este número—, en las que tiene lugar el recorrido madrileño del poeta y su muerte, y las tres últimas, que relatan los hechos inmediatos al fallecimiento del poeta. Si atiendes a la función que cumplen, sucede lo mismo: las doce primeras plantean la obra, las tres finales son un anticlímax. Ambos grupos de escenas tienen el mismo lapso temporal: doce horas. Max sale de su casa al anochecer y regresa para morir de madrugada en la escena XII; las tres escenas restantes ocupan el mismo tiempo, el velatorio acaba sobre las cuatro de la tarde, seguidamente se desarrolla el entierro, y finaliza la obra ya de noche en la taberna de Pica Lagartos. Otro elemento que contribuye a la simetría de la obra son las apariciones del preso catalán: primero, como prisionero sin identificar (escena II); posteriormente, en el calabozo, junto con Max Estrella (escena VI), y, al final, la referencia a un preso que pretendía fugarse (escena XI). Puedes encontrar otros ejemplos de este tipo de referencias, como la capa empeñada por Max Estrella (escena III), que se menciona de nuevo en la escena XII; las invitaciones al suicidio (escenas I y XI)...

El tiempo

Hemos dicho que la obra se desarrolla en un espacio temporal muy breve. ¿Es por mantener la norma clásica de «unidad de tiempo»? ¿Responde a otras concepciones

del autor? En varias cartas, entrevistas y conferencias, don Ramón habla de los efectos de reducir el tiempo:

En mis obras he procurado reducir los conceptos de espacio y tiempo de tal modo, que desde que empieza la acción hasta que termina, a lo sumo transcurren veinticuatro horas, y a todo lo más, día y medio [...] Si nos cuentan de un hombre de noventa años que ha perdido a sus padres, a su esposa y a sus hijos, la emoción no puede apoderarse de nosotros. A esa edad todos somos huérfanos y hemos podido perder hijos de sesenta años. Pero si esto mismo nos lo dicen de un hombre de veinte años, ya apunta el drama, cuya intensidad aumentará de una manera considerable si reducimos los conceptos de espacio y tiempo haciendo coincidir estas muertes en un día, en una hora, en un mismo sitio (*Entrevistas*, pág. 323).

Está claro que *LUCES DE BOHEMIA* es un buen ejemplo de esa «reducción temporal», tanto históricamente (como ya hemos visto) como en el sentido trágico que el autor espera provocar en el público.

El espacio

Veamos qué ocurre con el espacio. La obra se desarrolla en Madrid, pero en múltiples escenarios, lo que podríamos llamar la diversidad escénica. Mejor que lo diga el autor:

—¿Pues cómo ha de ser el teatro, don Ramón?

—El nuestro, como ha sido siempre: un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. Porque se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor

autor teatral será siempre el mejor arquitecto. Ahí está nuestro teatro clásico, teatro nacional, donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios (*Entrevistas*, pág. 584).

En un espacio de tiempo sincopado, la obra discurre en multitud de ambientes —taberna, café, la calle, comisaría, redacción de un periódico, etc.— y con una gran cantidad de personajes (cincuenta y cuatro, según la lista del *Dramatis personae*: es la obra teatral de don Ramón con mayor número de caracterizaciones). Fíjate en que las escenas y los personajes funcionan como múltiples segmentos que sólo tienen sentido vistos en conjunto, por así decirlo, como piezas de un rompecabezas que únicamente al verlas ordenadas y en su totalidad nos ofrecen la figura completa. Por ejemplo, un personaje sin función alguna aparentemente, como el borracho de la escena III, revela toda su importancia al cerrar la obra con su sentencia de «¡Cráneo *privilegiado!*».

Acotaciones

Para terminar este apartado sin aburrirte mucho, vamos a echar una ojeada a las acotaciones, o sea, las indicaciones que da el autor referidas a la acción, los personajes y a lo que conviene al desarrollo de la escena. Ya te habrás dado cuenta de que son muy literarias, pero tal vez no te has fijado en la importancia de la luz. Desde la primera escena, «penumbra rayada de sol poniente», las indicaciones sobre la luz aparecen en casi todas las acotaciones: «Media cara en reflejo y media en sombra» (pág. 53), «Luz de acetileno» (pág. 60), «parpadeo azul del acetileno» (pág. 62), «En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento» (pág. 73), «La luz de

una candileja» (pág. 90)... Y hay muchas más que puedes buscar tú solo.

Otras indicaciones son muy plásticas, como si nos describiesen un cuadro, por ejemplo, «Sobre las campanas negras, la luna clara» (pág. 159), «sombras negras de los sepultureros, al hombro las azadas lucientes» (pág. 188). Esta es una constante —acotaciones literarias, importancia de la luz, descripciones plásticas— del teatro de don Ramón: la concepción de la obra como un gran espectáculo visual.

Dos años después de la publicación definitiva de LUCES DE BOHEMIA, en 1926, comentando a José Santa Cruz un proyecto de representar *El gran teatro del mundo*, Valle-Inclán le escribía diciéndole que la plasticidad de los personajes, los trajes y colores, las formas y los contrastes, «son en el teatro moderno, milagros que hace la luz».



— Veamos un pequeño problema. En la acotación primera de la escena X (pág. 143) reza: «El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche.» De ahí que esperemos estar en primavera; sin embargo, en la escena XIV, la acotación sugiere otra estación del año: «La tarde fría. El viento adusto» (pág. 183), y, además, los dos sepultureros indican claramente que la acción transcurre en otoño: «—No falta faena. Niños y viejos. / —La caída de la hoja siempre trae lo suyo» (pág. 190). Dado que la acción de LUCES DE BOHEMIA transcurre en veinticuatro horas, esto parece una contradicción. ¿Tú qué opinas? ¿Fue una distracción del autor? (De hecho, la frase «el perfume primaveral...» se añadió en 1924.) ¿Es deliberado y lo que preocupa al autor es dar la ambientación adecuada —tarde fría, otoño— para la escena del cementerio?

— Don Ramón era un gran admirador del Duque de Rivas. Hablando sobre teatro decía que *Don Álvaro*, el final sobre todo, es un ejemplo admirable de obra construida con esa técnica de «unidad de acción y variedad de lugar» (*Entrevistas*, pág. 497). ¿Crees que puede decirse eso de LUCES DE BOHEMIA, «unidad de acción y variedad de lugar»? Analiza un poco ese final de *Don Álvaro o La fuerza del sino*, que a Valle-Inclán tanto le gustaba.

4. «LOS ENIGMAS DE LA VIDA Y DE LA MUERTE».
TEMA Y TEMAS DE LA OBRA

¿De qué trata LUCES DE BOHEMIA? Evidentemente basa su acción dramática en el recorrido nocturno de un poeta olvidado y su muerte. Pero eso es la anécdota, la excusa para un mensaje de mayor alcance.

Denuncia de la situación histórico-social: el hambre y la corrupción política

Un tema evidente es la problemática histórica y social, como ya hemos visto en las primeras páginas de este trabajo. Las referencias son muy numerosas, por ejemplo, al hambre. Las manifestaciones tumultuarias, con asalto y saqueo de tiendas, se relatan con frecuencia en la prensa de 1919; en la obra se dice «Corren por la calle tropes de obreros. Resuena el golpe de muchos cierres metálicos» (pág. 71), o «El pueblo que roba en los establecimientos públicos...» (pág. 155). Frente a las organizaciones obreras y a las manifestaciones —a veces espontáneas— para saquear abastecimientos, aparecen

organizaciones patronales amparadas por la policía y el Gobierno. Una de ellas es la Acción Ciudadana, también llamada Asociación o Unión Ciudadana. Según una nota aparecida en *El Imparcial* (21-XII-1919), se definía como sigue: «Se nos interesa hagamos constar que *Unión Ciudadana* no tiene color político alguno; es una agrupación de hombres de bien que sólo aspira a mantener el orden social y la tranquilidad pública, dispuestos a proceder enérgicamente contra la actuación bastarda de los explotadores de la revuelta callejera.» (Compara con lo que dice Pica Lagartos en la pág. 70.) Esta organización participaba protegiendo a los esquiroleros, como en la huelga de tranvías de Madrid en diciembre de 1919, o cargando con la policía contra los manifestantes. De ahí que en LUCES DE BOHEMIA se hable del «cate» que le alcanzó a Crispín (pág. 70), o del enfrentamiento entre manifestantes y «polis honorarios» con el resultado de la muerte de uno de ellos (págs. 76 y 116).

A veces el lenguaje político de la época puede resultar un poco desconcertante, sobre todo si mezcla términos religiosos y políticos (pág. 55), hecho muy frecuente en los primeros veinte o treinta años del siglo. Denominar «apóstoles» a los miembros destacados de un partido no sorprendía a nadie; y términos como «redención», «La revolución es la gran *caridad*»..., aparecen empleados en muchos escritos y periódicos obreristas. En algún caso, esta terminología puede ser un poco confusa, como la frase de Max Estrella: «Barcelona semita sea destruida» (pág. 101). El término *semita*, por extraño que suene, fue empleado para referirse a la Barcelona comercial, y trazas de ello aparecen en algunos catalanistas como Pompeyo Gener, que atribuye a la influencia semítica el peso que tienen los «intereses materiales»: «He ahí lo sagrado y lo que prima todas las manifestaciones de la actividad

humana en Cataluña.» Y en la actividad mercantil y comercial, crítica a esos «neojudíos» que se dedican a «burlar las leyes del Estado con el contrabando, o mezclar algodón a la lana y a la seda, dar poco peso, hacer corta la medida, vender con muestras falsas [...] atrasarle —al obrero— el reloj a la salida de la fábrica para que trabaje más tiempo» (*Cosas de España*, 1903). Es ese mundo de explotación y estafa la referencia de «Barcelona semita».

La corrupción se manifiesta en los «fondos reservados», popularmente llamados de «reptiles» (escena VIII), que los Ministerios de Gobernación y Estado distribuían sin ningún control. Curiosamente se empleaban para sobornar periodistas, y no para pagar confidentes policiales. Así los periódicos ocultaban un suceso o lo suavizaban y si no recibían dinero emprendían una campaña de descrédito. Otra forma de usar el presupuesto público era con la concesión de empleos o cargos públicos a los periodistas a quien se quería recompensar o controlar políticamente. Los beneficiarios con semejantes trabajos —generalmente ficticios— no tenían que asistir y se limitaban a cobrar el sueldo. Es conocida la anécdota sobre el periodista y escritor Manuel Bueno, que cobraba como «ama de cría» del Ayuntamiento de Madrid, eso sí, rebajada de servicio. Bonafoux habla de un bohemio que llegó a ser «mulo del ejército» y cobraba unas pesetas al mes para paja y cebada. Sean o no ciertas esas anécdotas, muestran que el uso de dineros y cargos públicos con fines privados no era ni desconocido ni inusual. Y, por supuesto, los «fondos de reptiles» apuntan directamente a la prensa, a la que don Ramón suele criticar en su obra. No hay más que leer la escena en la redacción de *El Popular* (pág. 105) o la afirmación «¿Qué dirá mañana esa Prensa canalla?» (pág. 104) para comprobar lo dicho.

La muerte

Pero además hay un tema, raramente señalado, que resulta evidente nada más leer la obra: la muerte. Desde el mismo comienzo de la obra (pág. 40) aparece el suicidio; vuelve a repetirse cuando Max le dice a Don Latino: «Te invito a regenerarte con un vuelo» (pág. 158); el preso catalán y Max Estrella (escena VI) hablan de la muerte; con Rubén Darío en el café (escena IX) aparece de nuevo en la conversación. Es innecesario mencionar la escena del velatorio, pero ya en la siguiente, la decimacuarta, otra vez Rubén Darío y el Marqués de Bradomín vuelven a referirse a «Ella». Fallecen Max Estrella, su mujer y su hija; son asesinados el obrero catalán y el niño de la escena XI... Parece que no es una cuestión de apreciación subjetiva, sino que el autor conscientemente insistió en este asunto. ¿Por qué?

Ante todo recuerda que Valle-Inclán era una persona religiosa en el sentido profundo del término. Además, la muerte de los inocentes, las víctimas inocentes, como las ha estudiado Ildefonso Manuel Gil, es un tema frecuente en su obra (los cuentos «Beatriz» y «Rosarito», el final de la *Sonata de Primavera*, el chamaco devorado por los cerdos en *Tirano Banderas*, por poner algunos ejemplos), y en LUCES DE BOHEMIA aparece con el niño de la escena XI. ¿Qué función cumple esta víctima inocente? Mostrarnos la falta de valores éticos, la «chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte» (pág. 56) de la sociedad española: ante el asesinato del niño, el tabernero comenta que «Son desgracias inevitables para el restablecimiento del orden» (pág. 154); el Retirado afirma que «El Principio de Autoridad es inexorable» (pág. 156), y para Don Latino «Hay mucho de teatro» en el dolor de la madre (pág. 157). El anarquista será asesinado por los mismos policías que deberían custodiarlo,

pero nadie protestará ante semejante desafuero. Y el cadáver de Max Estrella, desde su descubrimiento hasta el terrible y grotesco velatorio, sufrirá todo tipo de vejámenes.

Además, a través de los personajes, vemos diversas maneras de enfrentarse a la muerte. Max Estrella es partidario del suicidio, sin ninguna creencia («Para mí, no hay nada tras la última mueca», pág. 139); el preso catalán, resignado y conocedor de su fin, se yergue con una entereza casi fatídica («Bueno. Si no es más que eso», pág. 102). Para estos dos personajes sólo resta «la impotencia y la rabia». Rubén Darío, reacio a hablar de la Dama de Luto, se declara creyente («—¡Yo creo! / —¿En Dios? / —¡Y en el Cristo!», págs. 138-139), y el Marqués de Bradomín, con su humor cínico, también decide escoger, entre todas las muertes, la «muerte cristiana» (pág. 186). Hemos dicho humor cínico, pero Bradomín también habla con un hondo sentido cuando afirma: «No es más que un instante la vida» (pág. 186), repitiendo una idea que puedes encontrar en otras obras del autor, por ejemplo, el poema «Rosa de Job»: «¡La vida!... Polvo en el viento / volador.» La discusión de estos personajes (escena XIV) sobre las voces «cementerio», «necrópolis» y «camposanto» encierra mucho más que juegos de palabras. Es en el término «camposanto», o sea, cementerio de los católicos, donde ven una «lámpara», una luz, algo con lo que evitar el horror de «perecer sin esperanza en el cuarto de un Hotel» (pág. 185).

La religión

¿Podríamos encontrar otras escenas en la obra donde estén presentes alusiones religiosas? Probemos con el preso catalán (escena VI). Su nombre es Mateo, generalmente tomado como referencia al anarquista español

Mateo Morral (1880-1906), quien estuvo en la misma tertulia que Valle-Inclán la noche anterior a cometer el atentado contra los reyes de España. Sin negar este aspecto, ten en cuenta que Mateo es el nombre de un apóstol asesinado por la espalda. Este nombre, entre otras interpretaciones, se lee como «mano de Dios». ¿Es casualidad que el preso catalán, poco antes de salir de la celda para morir, diga: «¡Señor poeta, que tanto adivina, no ha visto usted una mano levantada?» (pág. 103). Se nos habla de «Iglesia» (pág. 99), de «la religión nueva» (pág. 101), y Max Estrella llama Saulo al anarquista, y le encomienda predicar la nueva religión. Creo que puede decirse que, sin contradecir la denuncia social o el humor negro sobre los patronos catalanes, hay un nivel de simbolismo religioso en esta escena.

Así pues, *LUCES DE BOHEMIA* no plantea un único tema —aunque al estudiar la obra se ha hecho generalmente mucho más hincapié en la denuncia social—, sino varios al mismo tiempo y sin contradicciones entre ellos, pues el gran problema de fondo es la carencia de valores de la sociedad española, ejemplificada en una serie de ambientes, discusiones y comportamientos individuales.



— La escena II fue añadida en 1924. En las páginas 54 a 56 tienes un importante debate sobre la religión. Sin duda verás relaciones con cosas ya mencionadas, pero trata de analizar lo que dice cada personaje más detalladamente. Frases como: «Si España alcanzase un más alto concepto religioso, se salvaba» (pág. 54), «Hacer la Revolución Cristiana» (pág. 55), ¿qué sentido tienen en la obra? ¿Por qué crees que el autor coloca esta discusión sobre la «gran miseria moral» de la sociedad española casi al comienzo de la obra?

— En un fragmento de una novela de Valle-Inclán, *Viva mi Dueño* (1928), se ofrece la respuesta de un periodista ante la queja de que un gitano ha sido apaleado brutalmente por la Guardia Civil. No tendrás problema en relacionarlo con una escena concreta de LUCES DE BOHEMIA. ¿Y con un tema?:

No soy el Director. Eso lo primero. La Dirección resuelve en estas cuestiones... Pero, dada la sensatez del periódico, no puede acoger en sus páginas una denuncia tan grave. En ese respecto, nuestra doctrina es no crear dificultades a los Órganos del Poder. No sé si ustedes me habrán comprendido. ¡Es indiferente! El Director viene a las cuatro [...] ¡Vayan con Dios! ¡Desalojen! ¡Tengo a mi cargo la confección del periódico (Espasa Calpe, 1992, págs. 257-258).

5. «¿CÓMO SE LLAMA USTED?» REALIDAD E INVENCIÓN DE LOS PERSONAJES

Querido Darío:

Vengo a verle después de haber estado en casa de nuestro pobre Alejandro Sawa. He llorado delante del muerto, por él, por mí y por todos los pobres poetas. Yo no puedo hacer nada; usted tampoco, pero si nos juntamos unos cuantos algo podríamos hacer. Alejandro deja un libro inédito. Lo mejor que ha escrito. Un diario de esperanzas y tribulaciones.

El fracaso de todos sus intentos para publicarlo y una carta donde le retiraban una colaboración de sesenta pesetas que tenía en *El Liberal* le volvieron loco en los últimos días. Quería matarse. Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso.

(La carta no lleva la firma de Valle-Inclán; únicamente una cruz trazada con esmero.)

Estas letras de don Ramón a Rubén Darío ante la muerte de Alejandro Sawa (1862-1909) muestran la honda impresión que le causó este hecho. Admitamos que esté aquí la génesis de LUCES DE BOHEMIA, en ese dolor ante el terrible final de Sawa y ante la situación de los escritores, «los pobres poetas». ¿Es Max Estrella un trasunto de Alejandro Sawa? ¿Tienen alguna base real los personajes de LUCES DE BOHEMIA?

Generalmente se acepta que el autor recreó una serie de literatos y bohemios de su época: Max Estrella es Alejandro Sawa; Zaratustra se identifica con el librero y editor Gregorio Pueyo; Soulinake vendría a ser Ernesto Bark; Ciro Bayo sería Don Gay Peregrino... El trabajo más destacado en esta línea es sin duda la obra de Zamora Vicente *La realidad esperpéntica*. Posiciones diferentes, o mucho más matizadas tocante a la posible identificación de los personajes, también tienen su lugar en la crítica, como en *Valle-Inclán, Azorín y Baroja*, de Ildelfonso Manuel Gil, quien afirma que «Max Estrella tiene del Sawa real mucho menos que del real Valle-Inclán».

Como no es posible discutir detenidamente todas las identificaciones, vamos a limitarnos a exponer los problemas que éstas plantean, centrándonos en la figura de Alejandro Sawa. El primer obstáculo estriba en los recuerdos o testimonios que se escogen para sustentar una identificación entre los personajes reales y sus contrafiguras en LUCES DE BOHEMIA. Los recuerdos de unos y otros sobre un mismo personaje son a veces contradictorios y, con frecuencia, se aducen testimonios muy posteriores en el tiempo a los acontecimientos reales. La identificación Max Estrella-Alejandro Sawa se basa, principalmente, en textos posteriores a su muerte, pero escasísimas veces se mencionan testimonios coe-

táneos. A modo de inventario, Ernesto Bark retrata así al bohemio:

Existe sólo su yo, ante el cual desaparece todo el resto [...] De Sawa se retiraron igualmente los amigos, cansados de servirle de pedestal de vanidad o eco de su amor propio. Solo y solitario se encuentra hoy el artista que hubiera podido fundar sólidamente la novela modernista [...] Como Delorme, Fraguas, Luis París y otros ha encontrado protectores valiosos y creo que un banquero inteligente y generoso sigue todavía protegiéndole (*Modernismo*, 1901, págs. 65-66).

¿Es Alejandro Sawa el Max Estrella de LUCES DE BOHEMIA?

Y dado que no hay dos sin tres, queda el problema de la fiabilidad de los recuerdos o confesiones. Don Nicasio Hernández Luquero afirmaba en un artículo publicado en 1967 que en el velatorio de Alejandro Sawa a «Valle-Inclán, siempre extraño y fantástico, se le antojó que Alejandro estaba vivo. Hubo que buscar un espejo...» (tomo la cita del trabajo de Ildefonso Manuel Gil). Pues bien, sabemos que ni Valle-Inclán pidió un espejo ni se empeñó en que Sawa estuviese vivo. Ese hecho, que ocurrió realmente, lo protagonizó Ernesto Bark, como veremos al analizar en detalle, y comparativamente, el velatorio de Sawa y el de Max Estrella.

En una entrevista realizada por el escritor y periodista Ernesto López Parra a Ernesto Bark (¿1925?) y publicada póstumamente en *La Libertad* (Madrid, 7-XI-1926), aparece esta visión de las causas de la muerte del escritor: «El gran Alejandro Sawa se suicidó con una inyección de morfina, preparada por él, que le aplicó su mujer sin saberlo.» Aunque la mayoría de los testimonios coinciden en que Sawa murió ciego y loco,

no puede descartarse por completo el suicidio. De entrada, Valle-Inclán afirma en su carta que «quería matarse». Por otra parte, ya hemos visto cuántas alusiones al suicidio hay en la obra. Es imposible saber si fue o no un suicidio, pero en cualquier caso la muerte de Max Estrella y la de Sawa no tendrían nada en común (tampoco la tienen ateniéndonos a los hechos conocidos). Las siguientes declaraciones de Bark son altamente reveladoras:

¡Pobre Sawa! ¡Yo le quería mucho! En París vivimos juntos. Por cierto que el día de su muerte sucedió un caso insólito. Yo no quería que se le enterrase hasta que el cuerpo diese señales de descomposición, porque me inquieta mucho pensar que alguien puede ser enterrado vivo. Tuve que librar una lucha tremenda con los sepulcros, que querían llevárselo a todo trance, en seguida. Luego me enteré que Valle-Inclán había publicado en la revista *España* un artículo contra mí, llamándome espía ruso y afirmando que me había opuesto al entierro de Sawa por no sé qué cosas urdidas por su fantasía. Claro que cuando me encontré a Valle-Inclán en la calle, nos pegamos.

Es cierto que Bark y don Ramón tuvieron un altercado en la calle tras la aparición de LUCES DE BOHEMIA en la revista *España* —lo que Bark denomina un artículo—, pero sabemos que don Ramón quedó muy sorprendido por el hecho. ¿Por qué? Porque no había intención de relacionar el personaje que protagoniza la escena del velatorio en LUCES DE BOHEMIA, Basilio Soulinake —nombre que empleó en otras obras—, con el bohemio Bark. ¿Qué hay en Soulinake que nos lleve a tal identificación? Exclusivamente dos detalles: «Ernesto Bark, con su gran barba roja», como lo describe Ernesto López Parra, com-

parable a las «grandes barbas rojas de judío anarquista» (pág. 177) que adornan a Soulinake en la obra, y la pelea de Bark con los enterradores debido a su temor a la catalepsia, trasmutada en esa terrible mezcla de ridículo y horror con que acaba la escena. Pero, junto a estos detalles, hay que señalar las diferencias: en la obra, el origen de Basilio Soulinake es contradictorio, pues en la acotación se le define como «periodista alemán» (pág. 177), pero en su segundo parlamento dice «donde comemos algunos emigrados eslavos» (pág. 178). Además, habla mal el castellano, y su profesión es el periodismo, mientras que Ernesto Bark hablaba y escribía perfectamente el castellano, era de origen letón (polaco ruso, según otros) y el volumen de su obra en librería no justifica el apelativo de periodista. Parecería entonces que el autor coge dos elementos casuales y, empleando las palabras de Bark, los convierte en «cosas urdidas por su fantasía».

Con esto queremos aclarar que hay en la obra algún hecho o comportamiento particular adjudicable a personas reales, pero nada más. Cuando el autor quiere representar a un personaje real —Dorio de Gadex, Rubén Darío—, los cita por su nombre, sin disfraces. Y eso lo hace en toda su obra, no solamente en LUCES DE BOHEMIA. Además, el plagio, préstamo literario o reelaboración —no vamos a discutir— que Valle-Inclán hace de *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja, indica que el autor no toma hechos reales, sino literarios. Acumula en sus personajes circunstancias y hechos que pueden adscribirse al comportamiento de muchos bohemios, mezcla elementos reales con invenciones literarias, creando personajes que van mucho más allá de cualquier identificación concreta.



— ¿Recuerdas que en la obra se dice «el esperpentismo lo ha inventado Goya»? Bien; lo que sigue son extractos del anuncio, en 1799, de la serie de grabados que han recibido el nombre de *Los caprichos*:

Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por don Francisco de Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura, ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, [...] aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice. [...] En ninguna de las composiciones que forman esta colección, se ha propuesto el autor, para ridiculizar los defectos particulares a uno u otro individuo; que sería en verdad, estrechar demasiado los límites al talento y equivocar los medios de que se valen las artes de imitación para producir obras perfectas.

La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines; reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil.

— ¿Qué relación ves con la discusión sobre la base real de los personajes de *LUCES DE BOHEMIA*?

— Siguiendo con la complicada relación de lo real y lo imaginario, de lo que ha sucedido y lo que el autor transforma en material artístico. En una entrevista decía Valle-Inclán:

Recuerdo que una de las cosas que más impresión me ha producido en mi vida es una escena que presencié una tarde yendo a casa del librero Pueyo: Bajaba por la calle una mujer seguida de unas vecinas. Esa mujer era una portera a la que le acababan de decir que a su hijo, jugando con unos muchachos del barrio, le habían matado. Aquella mujer no decía una palabra. Sólo gritaba. Sus gritos eran la única expresión de sus sentimientos.

— No tendrás problema para relacionar este fragmento con una escena de LUCES DE BOHEMIA. ¿Qué opinas? ¿El autor toma el hecho tal cual y lo traslada al escenario? ¿Toma solamente la esencia? ¿Inventa o imita?

6. «CHANELO EL SERMO VULGARIS».

EL LENGUAJE DE «LUCES DE BOHEMIA»

Toda la crítica está de acuerdo en alabar la enorme creación lingüística, la profunda renovación de la lengua literaria que plantea LUCES DE BOHEMIA. Tenemos muchos niveles de habla y de lenguaje, voces y citas literarias dándose la mano con madrileñismos y vulgarismos; términos gitanos y galleguismos; creaciones del autor y voces de la literatura clásica española... Así dicho parece un tanto complicado, pero trataremos de organizarlo un poco y relacionarlo con el conjunto de la obra de don Ramón.

Neologismos

Encontrarás en LUCES DE BOHEMIA neologismos, es decir, palabras o acepciones nuevas en la lengua; algunos

están creados empleando el prefijo «a» (como «abichado», pág. 49), algo común en el estilo del autor. Poco frecuente en su primera época, va adquiriendo un desarrollo progresivo hasta llegar a sus últimas novelas (*El Ruedo Ibérico*, 1927, 1928 y 1932), donde es ya abundante. También hay neologismos que podrían basarse en palabras gallegas («cañotas», «cepones»), en términos coloquiales («chispones»), en voces francesas («hacen escombros»). Otras creaciones, como «fripón» o «albando», plantean dificultades para clasificarlas correctamente.

Galleguismos

Los galleguismos («cachiza», «cuadrarse») aparecen desde la primera obra del autor, *Femeninas* (1895) —no en vano era gallego—, y aun cuando pueda argumentarse que en sus primeros años los empleaba sin darse cuenta, no cabe duda de que a lo largo de toda su obra aparecen persistentemente, lo que responde a una finalidad estética y estilística.

Americanismos

Junto a este nivel de creación tenemos voces americanas («briago»), que son otra constante del léxico de la obra de don Ramón, también desde su primer libro. Valle-Inclán había viajado a México dos veces (1892 y 1921), amén de una gira por Argentina, Paraguay y Chile en 1910 con la compañía de teatro García Ortega; estaba, pues, familiarizado con el castellano de América y desde *Femeninas* (1895) hasta su última novela, *Baza de Espaldas* (1932), luce en sus textos, sin olvidarnos, claro está, de *Tirano Banderas* (1927), su gran novela latinoameri-

cana (por cierto, Valle-Inclán corrigió la versión de LUCES DE BOHEMIA hacia 1923 ó 1924, época en que trabajaba en *Tirano Banderas*, lo que explica la presencia en este esperpento de algún americanismo).

Nivel culto

Habrás notado que hay un nivel culto en el lenguaje de la obra: voces griegas («eironeia»); latinas («salutem plurimam»); referencias históricas («Artemisa», «Belisario»); artísticas («Armida», «Hermes»); mitológicas («Minerva»), y una gran cantidad de citas y referencias literarias: Max Estrella saluda con *La vida es sueño* («¡Mal Polonia recibe...!», pág. 50); Don Latino parodia un verso de Espronceda («¡Que haya un cadáver más...!», pág. 116); Dorio de Gadex recita a Rubén Darío («¡Padre y Maestro...!», pág. 77), así como Don Filiberto («¡Juventud, divino tesoro!», pág. 107); el mismo Rubén Darío recita sus versos («¡¡¡La ruta tocaba a su fin...!!!», pág. 141); Max Estrella poetiza su ceguera con un verso de Víctor Hugo («Como Homero y como Belisario», pág. 122), que Rubén Darío empleó en el prólogo a *Iluminaciones en la sombra* (1910), como homenaje a Alejandro Sawa; Soulinake se hace eco de una zarzuela («como la guardia valona», pág. 178). Otras referencias literarias son más oscuras («como la corza herida», pág. 63), y restan frases cuyo origen no está localizado («¡Todo en tu boca es canción...!», pág. 48; «Venancio me llamo», pág. 67). Además se mencionan autores diversos (Verlaine, Villaespesa, los hermanos Quintero, Shakespeare...) y títulos de obras como el *Palmerín de Constantinopla*, el libro de Salvador Rueda *En tropel de ruiseñores* (pág. 80), la obra de Víctor Hugo *Los miserables*; sin olvidar la relación que tiene una es-

cena, la decimatercia, con *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja.

Puede pensarse que este acopio de citas es algo casual, exigido por el ambiente de la obra —un grupo de bohemios dedicados a la literatura—, donde serían frecuentes las alusiones literarias; pero hay que decir que don Ramón gustaba de introducir en sus obras no solamente citas, sino párrafos de otros autores, documentos históricos, coplas populares... Así es como lo explicaba:

Cuando el relato me da naturalmente ocasión de incrustar una frase, unos versos, una copla, un escrito de la época de la acción, me convenzo de que todo va bien. Pero si no existe esa oportunidad no hay duda de que va mal. Cuando escribía yo la *Sonata de Primavera*, cuya acción pasa en Italia, incrusté un episodio romano de Casanova para convencerme de que mi obra estaba ambientada e iba por buen camino... (*Entrevistas*, pág. 434).

Además, el gusto por citar autores, la inclusión de citas y las referencias artísticas es propio de la literatura modernista, y por supuesto de la de don Ramón desde sus primeros libros.

Lengua popular

Al lado del nivel de creación (neologismos, galleguismos...) y del nivel culto (referencias históricas, citas...) tenemos la lengua popular. Aparecen voces gitanas («gachó», «mulé»), escasísimas en obras de Valle-Inclán anteriores a 1910, pero que irá incorporando progresivamente; vulgarismos (como «dilustrado», «sus», «apegarse», «cuála») y, sobre todo, el habla de Madrid. Brevemente (tranquilo, lo digo en serio) vamos a señalar

algunas particularidades de ese habla presentes en LUCES DE BOHEMIA:

La apócope —o sea, la supresión de sílabas en una voz— es un proceso frecuente en el habla madrileña («poli», «propi», «pipi», «delega», «*La Corres*»); el empleo del cultismo como «introducir» por «meter» («No introduzcas tú la pata», pág. 69); el uso del sufijo «ito» para dar énfasis a la designación del propio yo («servidorcito», pág. 68), forma frecuente en Arniches; la deformación fonética de una voz culta («privilegiado» por «privilegiado»); la redundancia con valor intensificativo («finado difunto», págs. 61, 179), y sobre todo un vocabulario que recoge voces claramente madrileñas, tanto creaciones momentáneas como voces aún vivas: «beatas» (pesetas), «bola» (cabeza), «pápiros» (billetes), «chica» (botella pequeña), «cortinas» (residuo que se deja en el vaso)... o frases como «llevar a la calle de la Pasa» (casarse), «ir al Viaducto» (suicidarse).

Sin duda, el género chico, los sainetes o los escritores «casticistas» ya habían empleado este recurso; nada había de nuevo en ello, pero Valle-Inclán lo emplea rompiendo con cualquier asomo de costumbrismo o madrileñismo: el lenguaje de la calle, de la taberna, del chulo y del borracho están ahí, formando y conformando la obra, pero con la finalidad de proyectarse más allá, de sobrepasar el espacio de Madrid y de su tiempo.

¿Qué queremos decir con todo esto? Pues que no es ninguna casualidad que el autor emplee diversos niveles del lenguaje (neologismos, vulgarismos, habla madrileña, referencias literarias...), sino que responde a unos postulados estéticos. En *La Lámpara Maravillosa* don Ramón explica la necesidad de crear un nuevo lenguaje que responda a las exigencias de su tiempo: «Desde hace muchos años, día a día, en aquello que me atañe yo trabajo

cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza, que ya no puede ser la nuestra cuando escribamos.» Los artistas deben crear sus palabras, su lenguaje, quebrantando «todas las cadenas con que os aprisiona la tradición del Habla». Así el autor busca nuevos términos, diferentes acepciones, recupera del pasado o inventa lo que no halla, creando siempre esa nueva manera que es no sólo una creación lingüística, sino también de conciencia. «Toda mudanza substancial en los idiomas es una mudanza en las conciencias», escribe en *La Lámpara Maravillosa*. Como ves, no es un experimento casual el lenguaje de LUCES DE BOHEMIA, ni una cuestión exclusivamente de estilo: es una concepción de la lengua como generador de la conciencia, del alma colectiva de un pueblo. Cuando deseó expresar ese dolor sobre la situación española, esa crítica que lanza sobre una sociedad, escogió salir de los usos y maneras del lenguaje teatral de su época, fabricando, por así decirlo, un nuevo lenguaje que contuviese todos los niveles del habla, desde lo más bajo a lo más alto, desde el argot de arrabal al galicismo modernista.

Los idiomas nos hacen, y nosotros hemos de deshacerlos. Triste destino el de aquellas razas encerradas en el castillo hermético de sus viejas lenguas, como las momias de las remotas dinastías egipcias, en la hueca sonoridad de las Pirámides (*La Lámpara Maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 97).

7. «LA TRAGEDIA NUESTRA NO ES TRAGEDIA».
¿QUÉ ES EL ESPERPENTO?

¿De dónde procede el término «esperpento»? Varios autores consideran que es voz americana; por ejemplo,

Manrique Martínez informa que uno de los escritores mexicanos del círculo de Zorrilla «usa ya el término esperpento con valor de género literario», y cita una obra de José Tomás de Cuéllar, *Isolina. La Ex-figurante* (1871), donde se habla de una pieza de teatro a la que califican de esperpento, término que definen como «un culebrón, una comedia mala» (*Actas del Congreso sobre José Zorrilla*, Valladolid, 1993, págs. 398-399); Rubia Barcia cita el término en el *Vocabulario de mexicanismos* (México, 1905), de J. Aguilar (*Summa valleincliniana*, Barcelona, 1992, pág. 131). Sin embargo, aparecen en la prensa madrileña y en el género chico ejemplos de su uso bastante anteriores, con el sentido de «cosa o persona fea o extravagante»: «Llamar la atención de la autoridad sobre el esperpento del kiosco colocado enfrente del café Suizo, afeando la calle» (*Gil Blas*, Madrid, 11-VII-1867, pág. 4); «Yacen en este agujero / afuera del panteón / tres esperpentos que son: / Suñer, Robert y Quintero» (*El Gato*, Madrid, 10-VI-1869, pág. 2); «Pues se pasó el esperpento / todo el mes en el portal» (E. Sierra, *Madrid Cómico*, Madrid, 10-XI-1888, pág. 3); «El esperpento de su esposa» (J. Pérez Zúñiga, *ídem*, 14-II-1891, pág. 7); Unamuno, en su epistolario privado, dice: «esa preceptiva imbécil que ha hecho tener por hermosas a esperpentos hueros y fofos».

El sentido de «extravagante» está muy claro cuando se dice de la hermosísima —según los cánones de su tiempo— bailarina Carolina Otero «No pasa día sin que la bella esperpento» (*El Globo*, Madrid, 12-III-1900). También hay ejemplos de su uso como «mala obra teatral»: «El autor famoso / de esperpento tal» (J. Pérez Zúñiga, *Madrid Cómico*, Madrid, 12-XII-1891, pág. 3); «¡Pobre teatro español! ¡Cómo te pierdes con esperpentos como el de anoche!» (*ídem*, Madrid, 18-II-1893, pág. 6); «El esper-

pento. Sainete de *Gedeón*, con título de don Práxedes Mateo Sagasta...» (*Gedeón*, Madrid, 6-III-1901); Sinesio Delgado, en su obra teatral *Quo Vadis* (Madrid, 1902, pág. 19), hace exclamar a un personaje: «¿Qué esperpento es éste?»



— ¿Con qué sentido crees que se emplea la voz «esperpento» en LUCES DE BOHEMIA? ¿Extravagancia, fealdad, mala obra teatral? ¿Tiene alguna acepción añadida por el autor?

— Compara términos recogidos en el glosario con diccionarios de argot moderno, por ejemplo, *El tocho cheli*, de Ramoncín, o el *Diccionario de argot español*, de Víctor León; a lo mejor te llevas una sorpresa.

¿Pero qué es el esperpento para Valle-Inclán? Complicada pregunta que ha hecho correr ríos de tinta, y a la que vamos a acercarnos a través de algunas declaraciones del autor, obviando la tan citada definición que da Max Estrella en la escena XII. ¿Por qué? Primeramente, porque es un personaje quien habla —no el autor—, personaje que, además, está borracho, lo que explica que la definición sea breve, repetitiva y hasta un poco incoherente.

Recordemos que la voz «esperpento» era una voz popular, con acepciones de «extravagancia», «fealdad», «mala obra de teatro», recogida por don Ramón para designar su nuevo género teatral. Pero ¿qué valor le dio Valle-Inclán a este término, no en sentido concreto, sino como definición teatral? Dejemos que sea el propio autor quien nos lo diga:

Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo *género estrafalario*. Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género

también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos (*Entrevistas*, pág. 197).

Esta modalidad —se refiere al esperpento— consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma (*Entrevistas*, pág. 201).

En *Los cuernos de Don Friolera*, el dolor de éste es el mismo de Otelo, y sin embargo, no tiene su grandeza. La ceguera es bella y noble en Homero. Pero en *Luces de Bohemia* esa misma ceguera es triste y lamentable, porque se trata de un poeta bohemio, de Máximo Estrella (*Entrevistas*, pág. 297).

Tenemos, pues, una definición en la que el autor subraya el hecho de que los personajes no están a la altura de su tragedia. Su dolor es real, terrible, pero visto desde fuera se percibe como algo ridículo, grotesco. Hemos dicho desde fuera, y eso es importante para entender la perspectiva que don Ramón decidió adoptar en los esperpentos: el distanciamiento.

En muchas entrevistas, Valle-Inclán explicó su nueva manera de trabajar, manteniendo que había tres formas de ver a los personajes: de rodillas, en pie y en el aire. La primera perspectiva es la del autor que crea personajes superiores a él, como Homero, que da a sus héroes características de semidioses. La segunda forma es la de igualdad: el personaje y el autor están en el mismo plano (las dudas de Hamlet, los celos de Otelo son sentimientos que podría haber sentido Shakespeare). Y la tercera forma es la de superioridad: el autor se considera superior a sus personajes y los contempla desde la altura, sin identificarse con ellos, sin sentirse partícipe de sus padecimientos.

Vamos a resumir un poco: tenemos una voz popular, «esperpento», con la que el autor bautiza su nuevo género dramático, y el valor que le da a esta palabra viene definido fundamentalmente por la situación de los personajes, incapaces de estar a la altura de su tragedia, por lo ridículo —grotesco, si se prefiere— que hay en su situación. Esto lo expresa con la visión del autor como «un demiurgo, que mira a sus hijos, en el caso más benigno, con benevolencia de ser superior».

Veamos qué encontramos de todo esto en LUCES DE BOHEMIA, la primera obra que recibió el título de «esperpento». Es importante decir que la idea, el concepto de «esperpento» que tenía Valle-Inclán no fue estático, sino que evolucionó a medida que realizaba sus obras. Por eso podemos ver contradicciones entre lo que el autor define y su materialización en LUCES DE BOHEMIA. Incluso comparándola con otros esperpentos posteriores, podemos apreciar diferencias; pero ese es un tema que se sale de nuestro objetivo.

El afán de no hacer una tragedia, de construir una obra antitrágica, que dice la crítica, es evidente. Es notorio que el personaje principal muere tres escenas antes del fin de la obra y, sorprendentemente, se cierra con la frase pronunciada por un borracho. Tenemos una enorme tragedia, a nivel colectivo —la situación social— y a nivel individual —la muerte del poeta, y el suicidio de su mujer y su hija—, pero estos hechos los vemos ridículos debido a los personajes que les dan vida.

¿Cómo es la muerte de Max Estrella? Ridícula; nada hay de elevado en su fallecimiento, ni mucho menos en su velatorio. Max se muere en la calle convirtiendo sus últimos momentos en una parodia —sus postreras palabras son «¡Buenas noches!» (pág. 168)— y su cadáver se queda a «la vindicta pública». El hecho trágico muestra su

lado ridículo. El velatorio es ya una parodia grotesca y cruel.

Se nos habla de hambre, de injusticia, de corrupción, ¿pero quién está contra ella, quién la critica? Veamos algunos comportamientos de los personajes que censuran ese estado de cosas. El librero Zaratustra, que se queja de la situación («¡Está buena España!», pág. 54), no tiene inconveniente en estafar a Max Estrella y afirmar poco más adelante que «Sin religión no puede haber buena fe en el comercio» (pág. 55), lo que muestra el burdo concepto mercantilista que tiene de ella, amén de su hipocresía. Don Latino estafa y roba a su amigo (págs. 51 y 168), pero no tiene inconveniente en declararse «su perro fiel», «su hermano» (pág. 174). ¿Qué me dices de los manifestantes? En la obra se les denomina «obreros golfantes» (pág. 70), y a los únicos que nos presenta concretamente son Enriqueta La Pisa Bien y el Rey de Portugal (saca tú mismo las conclusiones). Es Enriqueta quien está orgullosa de haber participado en «dar mulé» a un miembro de la Acción Ciudadana (pág. 76).

Los personajes viven un momento trágico, terrible, pero no son capaces de verlo porque carecen de valores morales. La crítica del autor apunta contra todos —unos y otros— precisamente por esa falta de conciencia ética. Y lo dice bien claro Max Estrella cuando empieza a comprender: «Los ricos y los pobres, la barbarie ibérica es unánime» (pág. 103), «¡Canallas...! ¡Todos...! Y los primeros nosotros, los poetas!» (pág. 153). Lo trágico es la situación misma; lo ridículo, los personajes, que no sólo no están a la altura, sino que ni siquiera pueden comprender lo que ocurre a su alrededor...

Hay una tensión entre lo trágico y lo ridículo. Pero algunos personajes están tratados muy favorablemente: el preso catalán, la madre del niño muerto y, hasta un cierto

punto, la Lunares, aunque esto sea más subjetivo. La madre y el preso sufren su destino y se enfrentan a él con sus propios valores. El preso, con sus ideas y su lucha; la madre, reclamando justicia y dispuesta a morir como su hijo. ¿Es una ironía que de la Lunares se diga «¡Te ganas honradamente la vida!» (pág. 148), o, en realidad, Max Estrella reconoce que aun siendo prostituta es mejor que los «farsantes» del mundo que le rodea?

Hay un rudo contraste entre esos dos grupos de personajes: una mayoría carente de conceptos éticos, que viven la tragedia sin saberlo, sin darse cuenta de que están en «una trágica mojiganga»; y la minoría que comprende y sufre, como el preso y la madre.

La obra no es una propuesta de solución para ese estado de cosas —nada más lejos de don Ramón que el teatro de tesis—; es más bien un grito de protesta y de denuncia contra una sociedad cuyos valores han desaparecido y que ha convertido el mundo en «un esperpento», merecedor de un único epitafio: el absurdo comentario de un borracho.



— ¿Qué opinas del comportamiento de Max Estrella? Cuando llega ante el Ministro protesta del atropello que ha sufrido en su persona, pero ni menciona al preso catalán (pág. 124); reconoce que es un canalla porque acepta dinero de los «fondos de los reptiles» (pág. 128), pero ese dinero, que agradece en nombre de dos pobres mujeres, se lo gasta en irse a cenar. ¿Son contradicciones propias del ser humano? ¿Quizá vive una tragedia con gestos ridículos?

— Sería una locura no recomendarte una lectura en voz alta de la obra. Don Ramón opinaba que la gran obra de «la literatura española es el tea-

tro», ya que «nuestra lengua es una lengua teatral; hecha para el grito y para el apóstrofe. Una lengua que cuando es bella y noble de veras es cuando suena» (*Entrevistas*, pág. 497). Prueba a leer alguna escena de LUCES DE BOHEMIA, por ejemplo la III, en voz alta dos veces seguidas. La segunda vez recuerda eso de «el grito y el apóstrofe».

Bien, si has llegado hasta aquí, no hay duda de que eres una persona paciente y considerada. Tal vez estas páginas te hayan servido de ayuda, o quizá tengas más preguntas que respuestas y más dudas que certezas. Para eso te recomiendo una bibliografía mínima —lo que hay escrito sobre LUCES DE BOHEMIA es ingente— con la cual lograrás una visión mucho mayor que la que este trabajo ha intentado ofrecerte. Espero, eso sí, que hayas disfrutado leyendo la obra —LUCES DE BOHEMIA, por supuesto— tanto como este autor.

BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

DOMÉNECH, Ricardo, ed.: *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, 1988, 451 págs.

Selecciona estudios y artículos de muy diversos autores —Azaña, Castelao, Buero Vallejo...— sobre la obra de don Ramón, dedicando abundante espacio al esperpento.

GIL, Ildelfonso Manuel: *Valle-Inclán, Azorín y Baroja*, Madrid, 1975, 178 págs.

Trata las relaciones entre un episodio de la novela de Baroja *El árbol de la ciencia* con el velatorio de Max Estrella; la identificación con Alejandro Sawa; el tema de las «víctimas inocentes» en la obra de Valle-Inclán y precedentes del esperpento en obras anteriores a LUCES DE BOHEMIA.

GREENFIELD, Summer M.: *Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, 1990, 296 págs.

Analiza la producción teatral de Valle-Inclán a lo largo de su vida, con particular atención a las constantes que se repiten de obra en obra.

RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, 1984, 584 págs.

Imprescindible para hacerse una idea del momento y los eventos teatrales que rodearon la producción dramática de Valle-Inclán, amén de un interesante análisis de su teatro.

VALLE-INCLÁN, J. y J. del: *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, 1994, 706 págs.

Recopilación de casi todas las entrevistas, conferencias y cartas publicadas en la prensa durante la vida de don Ramón. Se cita en este trabajo como *Entrevistas*.

ZAMORA VICENTE, Alonso: *La realidad esperpéntica*, Madrid, 1983, 218 págs.

Es un clásico de obligada lectura para analizar los esperpentos. Estudia las conexiones con la literatura paródica y el género chico, la literaturización en los esperpentos. Establece relaciones entre los personajes de LUCES DE BOHEMIA y escritores de la época, y estudia el lenguaje y las variantes entre las dos versiones de este esperpento.

Y a pesar de que no son bibliografía, no puedo dejar de agradecer a quienes, amablemente, ayudaron en este trabajo, particularmente a Celia Torroja y Rubén Losada, con su buen hacer y su paciencia, y a Roy Tomé Villot y Pablo Pérez Villot, por sus comentarios y su juvenil punto de vista.

J. V.-I.