ESTRUCTURA Y SENTIDO DE *LUCES DE BOHEMIA* DE VALLE-INCLÁN

UNA PARADOJA de Máximo Estrella ("La tragedia nuestra no es tragedia") propone —creemos— el intento de cuestionar la capacidad de ciertos géneros literarios para configurar la realidad en que la vida de España consiste. Intento y relación quedan confirmados si recordamos el contexto en que la paradoja es enunciada: *tragedia* aparece opuesta a *novela* y *esperpento* a *tragedia,* y las tres posibilidades vinculadas con aquella cuestionada capacidad.

La crítica vacila ante las dos vertientes que el problema del "esperpento" propone. Se acepta sin más que se trata de un nuevo género literario o que las obras consideradas esperpénticas suponen una lúcida radiografía de la sociedad española, o se disminuye su originalidad o la referencia intencionada a una realidad concreta.

La obra misma de Valle-Inclán concede elementos para esta vacilación. Por un lado acontecen esperpentos narrativos, líricos o dramáticos: lo "esperpéntico" funcionaría, así, independientemente de los géneros o estructuras literarias, y aún podría funcionar —incorporado a la categoría estética de lo grotesco— trascendiendo toda creación literaria. Por otro lado, algunos elementos de contenido pueden ser manipulados para interpretar la obra de Valle-Inclán con una cómoda, tranquilizadora gratuidad.

No pensamos resolver aquí, es claro, esta abrumadora cantidad de problemas.

Nos ha parecido, no obstante, que un análisis de *Luces de Bohemia* podría establecer algunas constancias seguras.

1ro. La obra despliega su eje horizontal con una decisiva voluntad de amplitud épica, y lo organiza de una manera vacilante, insistiendo en esta inconexión estructural desde varias perspectivas.

2do. Conjugados con este movimiento horizontal —y posibilitados por las características señaladas—, funcionan dos movimientos verticales. Uno de ellos apunta a diversos planos de realidad; el otro, a las formas literarias en que esos planos de realidad aparecen configurados.

Suponemos, entonces, que un análisis del triple movimiento estructural, de los contenidos incorporados a los diversos planes de realidad, y de las formas literarias incorporadas a esta forma literaria que lla-

mamos *Luces de Bohemia,* pueden iluminar de alguna manera los problemas enumerados.

Los planos de realidad que nos han interesado son los siguientes:

A) La vida de Máximo Estrella.
B) La realidad política.
C) Los problemas sociales.
D) La literatura.
E) El problema de España.
F) El esperpento.
G) Las acotaciones.
I) La presencia de la muerte.
J) Alusiones a la realidad concreta.
K) Nombres propios con dimensión connotativa.
L) Consistencia de los personajes.

Aunque algunos de los planos quedarán en este trabajo sólo aludidos, pensamos que la simple alusión puede servir para concederle adecuada coherencia.

Estos planos de realidad quedan configurados en las siguientes formas literarias:

a) Escenas de comedia de costumbres.
b) Escenas de dimensión satírica.
c) Escenas de dimensión dramática.
d) Escenas de dimensión trágica.
e) Escenas de teatro de ideas.

La obra dedica toda la escena primera al plano *A,* a la situación económica de Máximo Estrella, presentada en su dimensión realista o naturalista, sin superar el nivel de una comedia de costumbres. Ni aun la presencia del plano *I* puede rescatarla, pues la idea del suicidio aparece por ese mundo dominada, y reducida a su mera condición económica.

De primera intención pareciera que la escena segunda continuara el plano *A:* transcurre en la "cueva de Zaratustra", donde Max y Don Latino llegan para reclamar por la venta del libro anunciada en la escena primera.

No obstante sólo las secuencias segunda, tercera y cuarta —apenas media de las cuatro páginas de que la escena consta—, tratan de la estafa, mientras en las otras secuencias la acción dramática se remansa.

disparándose en varias direcciones, interesando tanto al movimiento horizontal como al vertical.

Por de pronto la continuidad indicada queda enmarcada por la reiterada presencia de la deformación esperpéntica; la escena se abre con una de las acotaciones más deformadoras de la obra, y la primera secuencia introduce una situación desconcertante: el "Fu! Fu! Fu!" del gato, el "Guau!" del perro y el "Viva España!" del loro. La secuencia sexta insiste en el ladrido del perro, el loro es reemplazado por el "chico pelón montado en una caña", y el maullido del gato, por un comentario del viejo usurero: "Está buena España!".

Esta introducción del plano *E* queda doblemente subrayada, y trascendida: el grito del "chico pelón" es antecedido por la presencia del plano *C:* "Un retén de polizontes pasa con un hombre maniatado". Y sucedido por el plano *E:* Max y Gay Peregrino reflexionan sobre la situación española desde perspectivas de la mayor universalidad: la situación de Inglaterra, la Reforma, los inicios de la revolución comunista, la incitación a la "Revolución cristiana, con todas las exageraciones del Evangelio", que son "más que las del compañero Lenín".

Nos enfrenta aquí un grave problema: ¿Estamos en presencia de elementos de una secuencia costumbrista o de elementos de una secuencia ideológica?

Los inicios de la acotación séptima parecen inclinarse hacia la posibilidad primera:

> Ante el mostrador, los tres visitantes... divierten sus penas en un *coloquio de motivos literarios.*

Aunque la respuesta sólo puede ser encontrada con algún rigor en el desarrollo posterior de la obra, tal vez no sea arbitrario apuntalar desde ahora nuestra interpretación con estas dos constancias.

La presencia de la revuelta obrera es un acto que trasciende las meras reacciones emocionales, y aun las meras ideologías. Esta revuelta obrera, además, es decisiva en la estructura de la obra. Su presencia se mantiene marginal, pero reiteradamente, hasta la escena undécima, donde se constituye en el centro de la acción dramática. Por fin aparece configurada allí con la máxima dimensión literaria y humana.

En la escena sexta de la jornada primera de *Romance de Lobos* hay un texto cuyo valor probatorio sería abrumador para este problema. Sólo podemos citar aquí su oración final: "Pobres miserables, almas resignadas, hijos de esclavos, los señores os salvaremos cuando

nos hagamos cristianos!" —dice don Juan Manuel de Montenegro a los mendigos.

La entrada de "la chica de una portera" interrumpe el plano *e)* e inicia, desde un nivel degradado, el plano *d).* La entrega semanal de *El hijo de la difunta;* el valor de la literatura reducido al suspenso, especialmente "en punto de muertes y casamientos". La degradación directamente vinculada con el orden político existente: "Zaratustra, ándate con cuidado que te lo van a preguntar de Real Orden".

En busca del billete de lotería que Max juega habitualmente, Max y Don Latino "se orientan hacia la taberna de Pica Lagartos", donde la escena tercera transcurre.

De primera intención parecería que siguiéramos en el plano *a)* —Max se aferra al billete como única salida de su situación económica—, pero si observamos con atención, advertiremos que en esta escena todos los recursos de Max para conseguir el billete funcionan sólo como trabazón argumental, a lo sumo como una insistencia en su situación desesperada. Cuantitativa y cualitativamente el plano *a)* queda superado, pues la sustancia dramática de esta escena apunta a otros intereses. Se trata de retornar al plano *c):* "El Chico de la Taberna entra con azorado sofoco, atado a la frente un pañuelo con roeles de sangre"; y de presentar —con lenguaje y costumbres— una realidad social degradada. Llamaremos desde aquí plano *C2* a esta realidad degradada, reservando la nominación *C1* para los momentos en que la realidad social aparece como un conflicto, o es tratada intelectualmente.

Ambos aspectos del plano *C* quedan además vinculados, pues Enriqueta la Pisa-Bien, el Rey de Portugal y el Borracho se adhieren a la revuelta.

Como contraste, Max y Don Latino se desentienden del plano *C1* interesados sólo en el billete de lotería. No aparecen ajenos, sin embargo, al plano *C2:* son tratados como parroquianoc habituales; Claudinita, además, anunció en la escena primera; "¿Sabes dónde termina todo esto? En la Taberna de Pica Lagartos".

De la altura de un posible diálogo ideológico, la escena tercera ha retornado al nivel de una comedia de costumbres, o de un sainete, cuyos límites con una verdadera deformación esperpéntica no aparecen claramente delineados.

Siempre en busca del billete de lotería, Max y Don Latino se dirigen a la Buñolería Modernista. Frente a ella se desarrolla la escena cuarta.

Sin embargo, sólo parte de la secuencia segunda queda dedicada al plano *A.* El resto de esta secuencia segunda, y toda la primera, se

interesan en reiterar la presencia de la revuelta callejera, a través de sus consecuencias.

Pero lo decisivo aquí es la nueva actitud con que Max enfrenta el plano *C1*, nueva actitud que inicia un cambio radical en su conducta.

Cuando la revuelta es avizorada desde la "Cueva de Zaratustra", Max, Don Gay y Don Latino quedan "ajenos al tropel de polizontes, al viva del pelotón..." Lo mismo acontece —lo hemos señalado— cuando se avizora desde la Taberna de Pica Lagartos, donde se muestran indiferentes a la "emoción que mueve caras y actitudes".

Ahora, en cambio, frente a los Epígonos Modernistas que hablan del "rebuzno libertario del honrado pueblo", de que "los poetas somos aristocracia...", Max reacciona con una actitud comprometida: "Yo me siento pueblo. Yo había nacido para ser tribuno de la plebe, y me acanallé perpetrando traducciones y haciendo versos".

En las cuatro secuencias últimas la acción dramática se remansa, como en la escena segunda, pero ahora para configurar una serie de situaciones en que los planos se entremezclan sin alcanzar mayor vigencia, y cuya única unidad estilística consistiría en una serie de referencias a la vida política y a la vida literaria españolas. Estas referencias, que atraviesan toda la obra, apuntarían a señalar su voluntad expresa de insertarse en la realidad concreta.

Estas cuatro secuencias últimas insisten en el plano *J* y en el *D*. Con respecto a este último conviene señalar un doble juego. Mientras los Epígonos Modernistas insisten en presentar su actitud como revolucionaria, manteniendo los ataques que llevó a principios del siglo, la obra los presenta con una connotación satírica y Máximo Estrella los subvalora: "Eso sí [mis versos son], mejores que los que hacéis los modernistas!".

Desde el punto de vista de la acción exterior, está escena organiza un motivo —la detención de Max—, que determina las escenas quinta, sexta, séptima y octava.

Importa señalar aquí que este motivo es absolutamente arbitrario, pues arbitrario es pretender que el capitán Pitito hable los cuatro dialectos griegos. Sin embargo, desde uno de los puntos de vista que venimos persiguiendo, el motivo queda absolutamente justificado: a la obra le interesa llevar la acción dramática al Palacio de la Gobernación, a un calabozo, a la redacción de un periódico, presentar en escena al mismo Ministro: necesita abarcar en un amplio abanico elementos decisivos de la sociedad española.

La escena quinta consiste en una mera secuencia, como un medio de enlace entre la cuarta y las tres siguientes. Funcionaría absoluta-

mente dentro del plano *A* —se trata de una peripecia de la vida de Máximo Estrella— si las alusiones concretas a la realidad española no reiteraran el plano *J*. La arbitrariedad de estas alusiones —carecen de toda adecuación al hecho policial que les da pretexto— destacan la indicada voluntad expresiva de la reiteración.

La escena sexta alcanza por primera vez un nivel decididamente dramático. En primer lugar por la situación concreta. Máximo Estrella está en un calabozo. Allí se encuentra con un obrero anarquista. Para éste la cosa es más grave. Acusado de una serie de ataques al orden social, está amenazado de muerte por la siniestra "ley de fuga". No se trata, además, de meras aprensiones, pues la amenaza se cumple en la escena undécima.

En segundo lugar la transformación señalada en la actitud del poeta ante la realidad del plano *C1* se acelera rápidamente hacia un compromiso decisivo.

En tercer lugar, toda dispersión queda abandonada: la escena se concentra en el problema social incorporado a la totalidad del problema de España.

En cuarto lugar, estas reflexiones se organizan de un modo sistemático y alcanzan por momentos una clara profundidad: "Hay que hacer imposible el orden anterior"... "con otro concepto de la propiedad y del trabajo".

La escena séptima —configurada al nivel de una comedia de costumbres— transcurre en la redacción de *El Popular,* y tiene por objeto mostrar las connivencias del periodismo con el poder establecido.

La realidad política, el plano *B,* domina toda la escena octava. La crítica política, organizada en torno de la persona del primer ministro, alcanza niveles de sátira. Max viene a pedir enérgicamente justicia, pero su vieja amistad con el ministro, los recuerdos de la juventud, lo desvían del problema, y termina aceptando dinero y un puesto. Como su sueldo será tomado del presupuesto policial, la obra confirma la dimensión indicada: "¡Eironeia!".

Abandonando su interés por la política, la obra retoma los planos *D* e *I*. Quizá se insinúa aquí que la decadencia alcanza no sólo a los Epígonos sino también al creador del modernismo, y que la desesperanza de Max, y la religiosidad un tanto frívola de Darío, corresponden a la desesperanza y a la frivolidad de una sociedad sin caminos practicables.

La presencia de Rubén Darío subraya la vigencia del plano *L*. En efecto, Darío es una persona real, que se agrega a las innumerables

personas reales que en la obra aparecen presentadas o aludidas. La escena decimocuarta presentará, además, al Marqués de Bradomín.

En el intento de amplitud abarcadora, funcionan en esta obra, pues, personajes de consistencia diferente. Va por descontado que todos son personajes de esta obra que se llama *Luces de Bohemia.* Pero mientras unos aparecen con su total presencia de seres reales, y otros son personajes reales transformados por la creación literaria —apenas ocultos— y otros personajes inventados, el Marqués de Bradomín es ya un personaje-personaje.

Luego de este interregno literario-teológico, las escenas décima y undécima retornan al plano *C2.*

La escena décima lleva el plano *A,* y el *C2,* a su dimensión más degradada. De manera absolutamente azarosa, Máximo Estrella y Don Latino se enredan con unas prostitutas en un jardín público.

La decisiva, sin embargo, es la escena undécima. Por las siguientes circunstancias.

Por de pronto, como la sexta, y en cierta medida como la duodécima, mantiene una unidad dramática total. Esta unidad proviene de los siguientes elementos:

1) Queda íntegramente referida al plano *C1.*

2) Aquí se completa la acción paralela ocasionada por la revuelta callejera y logra su desenlace el *conflicto organizado* alrededor del obrero anarquista que Máximo Estrella encuentra en el calabozo.

3) Máximo Estrella, a pesar de que desde el punto de vista de la acción dramática es un personaje secundario, completa su camino hacia un compromiso con la realidad concreta en que la vida de España consiste.

4) La obra alcanza —por única vez— una dimensión trágica.

5) Unicidad y tragedia quedan acentuadas puesto que la acción dramática se construye sobre la imagen de la madre que lleva en brazos a su hijo, muerto en la refriega; en esta escena la protagonista se dirige a fuerzas que la sobrepasan, que no logra entender, y que siente injustificadas. Los otros personajes —incluso Máximo Estrella— funcionan como el coro que comenta sus palabras y su desesperación irremediable.

El coro aparece dividido en tres actitudes. Dos son arquetípicas, y manifiestan el propósito de presentar el problema social con una adecuada generalidad.

Por un lado, el tabernero, el empeñista, el guarda, el retirado y Don Latino, forman el grupo de los pusilánimes que disimulan la situación, o la justifican; por el otro, una vieja, la trapera, el albañil y la portera, que manifiestan su protesta y se solidarizan con La Madre del

Niño. Por fin Máximo Estrella, cuyas palabras confirman en dos sentidos nuestra interpretación.

En primer lugar destaca la dimensión de generalidad: "¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla?" "Tú eres como ellos". Y la intensifica: "¡Canallas!... ¡Todos!... ¡Y los primeros nosotros, los poetas!"

En segundo lugar el indicado nivel literario, y humano, de esta escena: "¡Me ha estremecido *esa voz trágica*!" "Jamás oí voz con esa *cólera trágica*." "Latino, sácame de este círculo *infernal*."

Todavía a la obra le interesa insistir en la tragedia, al unir en un mismo momento el desenlace de dos aspectos decisivos de la acción dramática, y al convertir al mismo Máximo Estrella en un personaje trágico.

Como un "tableteo de fusilada" anuncia que al anarquista le ha sido aplicada la "ley de fugas": "Latino, ya no puedo gritar..." "Estoy mascando ortigas." "Nuestra vida es un círculo dantesco."

Y otra vez la idea del suicidio, pero ahora no como una consecuencia de su biografía, sino como una desesperada salida ante un mundo objetivo: "Círculo Infernal, círculo dantesco."

Como es sobradamente conocido, en la primera secuencia de la escena duodécima, Máximo Estrella intenta la teoría del esperpento. Se trata, pues, otra vez, de una secuencia cuya acción dramática se desarrolla en el plano de las ideas.

Pero esta secuencia ideológica funciona en una situación privilegiada: cuando todos los planos de realidad y las formas literarias en que esos planos se configuran, han llegado a su punto culminante.

Si tenemos en cuenta esta circunstancia estructural, pensaremos esta escena como una visión conceptual, universalizadora del juego de los diversos planos, y este juego como la fundamentación concreta de esta teorización.

Situados en esta perspectiva, quizá queden iluminados de alguna manera los problemas propuestos.

Así la oposición *tragedia-novela-esperpento* quedaría relacionada con las búsquedas estructurales señaladas, búsquedas que concederían justificación, y autenticidad, al propósito de encontrar *"una nueva forma literaria"*.

Las afirmaciones que tratan de caracterizar al esperpento como forma artística, intentarían una respuesta positiva a todas las negaciones literarias que hemos incorporado al plano *d)*, y quedarían vinculadas a los planos *G* y *K*, de que trataremos en seguida.

Afirmaciones que se refieren a la realidad de la vida de España, serían una generalización de los planos *A, B, C, E* y *J;* la vida de Máximo Estrella, la realidad política, los problemas sociales, el problema de España, las alusiones a la realidad concreta.

Vinculación de estos planos y de aquellas afirmaciones quedan, además, expresamente subrayadas: "El sentido trágico de la vida española sólo puede darse en una estética sistemáticamente deformada".

La estructura misma de *Luces de Bohemia* —con su falta de conexión, sus cambios de niveles literarios, sus diferentes planos de realidad y de lengua, sus arbitrariedades— sería la forma literaria que respondería mejor a esta realidad deformada.

Todo parece indicar, pues, que estamos ante un objeto literario que configura unos contenidos en una determinada forma para que unos y otra funcionen intencionadamente como una iluminación de la sociedad española en un momento dado.

Creemos que los planos *K* y *G* confirmarán esta interpretación. Si bien la intención satírica de los nombres propios connotativos podría ser interpretada en una dimensión costumbrista y constituirse en significativos sólo si pensamos que han sido voluntariamente incorporados a la obra, la deformación esperpéntica de las acotaciones no pueden sino ser interpretadas como una actitud de la obra ante la realidad configurada.

HUGO W. COWES

Universidad de Illinois