

Luces

Domingo YNDURÁIN

La bibliografía sobre Valle Inclán, en general, y sobre *Luces de bohemia*, en particular, es inabarcable. Teniendo, pues, en cuenta la dificultad de hacer referencia pormenorizada a todos y cada uno de los estudios, hay una serie de aspectos en *Luces de bohemia* sobre los que la crítica ha centrado su atención y ha alcanzado un cierto acuerdo, aunque subsistan, como es normal, diferencias de matiz.

Sin entrar ahora a discutir qué sea el género denominado por Valle Inclán *esperpento*, término para el que se han propuesto cientos de definiciones¹, sí cabe aceptar el hecho, normalmente admitido, de que *Luces*

¹ Tiene mucha razón A. REYES cuando escribe que el Esperpento nace del «choque entre la realidad del dolor y la actitud de parodia de los personajes que lo padecen. El dolor es una gran verdad, pero los héroes son unos farsantes». (*Tertulia de Madrid* [Buenos Aires: 1949], p. 86). Menos convincentes resultan los intentos de MONTESINOS que, dejando a parte lo que directamente expone en «Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones» (*R. Occ.*, 44-45), opina: «Como todos los grandes libros españoles, *Pepita Jiménez* es un 'esperpento', y lo característico del esperpento es que nos ofrezca la personalidad de los personajes que acoge en reflejos múltiples que juntos componen un complejo haz de realidad». (*Valera o la ficción libre*, Madrid, pp. 111-12; cfr. *Costumbrismo y novela* [Valencia: Castalia, 1965], p. 38, 81 y 82). Otras definiciones pueden ser la de M.^a EUGENIA MARCH: «Aplicando las definiciones mencionadas de expresionismo, diremos que Valle-Inclán en los *Esperpentos* reproduce sensaciones provocadas en él por impresiones de la realidad española. Estas sensaciones contienen en síntesis datos de la realidad española pero transfigurados, resueltamente deformados en pro de un nuevo orden sistemático. En otras palabras, la realidad real matemáticamente deformada da origen a un nuevo plano o realidad sustituyente, ésta es la que encontramos en los esperpentos». (*Forma ideada de los esperpentos de Valle-Inclán* [Valencia: Castalia, 1969], p. 31), lo cual no es decir mucho. MANUEL BERMEJO encuentra que «Luces, espejos y sombras, combinados sabiamente, servirán de maravilla a los propósitos del autor para darnos esa mezcla extraordinaria de fantasía y realidad, de tragicómico ensueño o alucinada pesadilla que es lo que suelen ser las obras bautizadas por el autor con el mote

representa un cambio en la estética (o las estéticas) de D. Ramón, ya desde la versión del año 20². No cabe duda tampoco de que este cambio se expresa en las archicitadas palabras de Max Estrella en diálogo con Don Latino de Híspalis:

Max.—Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato (...). Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada (...). España es una deformación grotesca de la civilización europea (...). Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

D. Latino.—Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

Max.—Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

D. Latino.—¿Y dónde está el espejo?

Max.—En el fondo del vaso (...) Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España. (Escena duodécima).

Me parece que para captar el alcance y significado de esta nueva estética hay que enfrentarla con la norma a la que se opone, con la ahora vieja estética frente a la cual se propone la alternativa. Si no me equivo-

de esperpentos». (Valle-Inclán: *introducción a su obra* [Salamanca: Anaya, 1971], p. 28); etc., etc. Véase, además, lo que dice RUBIA BARCIA: «España y Valle-Inclán: Génesis, desarrollo y significado del esperpento», *UDLH*, XV, núms. 89-90 (1950), 286-323, y EMMA S. SPERATTI: *La elaboración artística de «Tirano Banderas»* (México: 1957), pp. 86-105, donde analiza los elementos que constituyen el esperpento; A. ZAMORA VICENTE: *La realidad esperpéntica* (Madrid: Gredos, 1969). A. N. ZAHAREAS: «The grotesque and the *esperpento*» (*R.V.-I.*, Nueva York, 1968, pp. 81-98) y con R. CARDONA: *Visión del esperpento* (Madrid, 1970).

² Utilizo la imprescindible edición de A. ZAMORA VICENTE: Madrid: Clásicos Castellanos, 1973; a ella remiten todas las citas, y me baso, salvo advertencia, en la versión de 1924. En cuanto al debatido problema de si en Valle hay una estética o varias estéticas (cf. A. RISCO: *La estética de Valle-Inclán* [Madrid: Gredos, 1966]; y G. DÍAZ PLAJA: *Las estéticas de Valle-Inclán* [Madrid: Gredos, 1965], o, lo que es lo mismo, si ya en las *Sonatas* hay elementos esperpénticos (cf. A. ZAMORA VICENTE: *Las sonatas* [Madrid: Gredos, 1966]), habría, para empezar a hablar del tema, que contar con ediciones fiables de la obra de Valle, lo que no es el caso hoy por hoy y gracias a las dificultades que acumulan los derechohabientes. En cualquier caso, se hace necesario recordar que las ediciones que hoy se manejan, por ejemplo, las *Sonatas* que utiliza A. Zamora, apenas reproducen las primeras ediciones, ya que acogen, sin darse cuenta de ello, las modificaciones que el autor va introduciendo en las sucesivas ediciones y aún en la misma tirada. Es el caso que supresiones, modificaciones y, sobre todo adiciones tienden, a partir más o menos del año 20, a esperpentizar, a destruir y parodiar o ridiculizar lo construido. No es de extrañar, entonces, que, efectivamente, aparezcan rasgos esperpénticos en obras de 1903.. pero esos rasgos han sido introducidos mucho más tarde. Véase, ahora, a este respecto, el excelente libro de ELIANE LAVOUD: *Valle-Inclán. Du journal au roman (1888-1915)* (Braga: Klincksieck, 1979), especialmente pp. 395-424.

co, el término polar es la definición que de la estética de Balzac da la Pardo Bazán en *La cuestión palpitante*:

Flaubert se diferencia de Balzac como un hombre de un gigante. El autor de la *Comedia humana* hizo épica la realidad; el autor de *Madama Bovary* nos la presenta cómica dramática. Hay escritores que ven el mundo como reflejado en un espejo convexo, y, por consiguiente, desfigurado. Balzac lo miró con ojos lenticulares, que sin alterar la forma, aumentan sus proporciones³.

Como corresponde, Valle también mira el mundo con ojos lenticulares —la lente del fondo del vaso—: sin alterar la forma, con una matemática perfecta, altera las proporciones. Pero si el espejo convexo, al aumentar las proporciones, hace épica la realidad, el cóncavo produce el efecto contrario. Y casi da vergüenza recordar que el eje —imposible e impasible— de esa simetría es el espejo (plano) que se pasea a lo largo del camino⁴.

Si esto es así, el esquema permite apuntar algunas consecuencias, cuyo valor, naturalmente, depende de su adecuación a la obra de Valle. En primer lugar, el «clasicismo» objetivo no es tomado siquiera en consideración por nuestro autor que, hace ya tiempo, había renunciado a él, aún sin dejar de admirarlo y evocarlo⁵. Segundo, esta estética no busca tam-

³ Capítulo X, p. 101 (Madrid: 1966). La influencia de Doña Emilia no se reduce a las coincidencias entre *Los pazos de Ulloa*, y la serie de Montenegro; véase, por ejemplo, en relación con *Divinas palabras*, este párrafo de *La Tribuna*: «En un cartoncillo, un fenómeno sin piernas, sin brazos, con enorme cabezón envuelto en trapos viejos, y gafas verdes, exhalaba un grito ronco y suplicante, mientras una mocetona, en pie, al lado del vehículo, recogía las limosnas» (Madrid: Cátedra, 1975, p. 186).

⁴ Como es bien sabido, la frase la utiliza Stendhal como lema del capítulo XIII del Libro I de *Le rouge et le noir*; y vuelve a repetir la idea en el capítulo XIX del Libro II.

⁵ La aspiración a la serenidad velazqueña es un motivo recurrente a lo largo de toda la obra de Valle-Inclán. El sosiego y la «objetividad» lograda por Velázquez es un ideal al que aspira Valle sin conseguirlo nunca y sin renunciar a él tampoco. A la estética velazqueña se opone —según Valle— la de Goya. En *La enamorada del rey* escribe: «En el arte hay dos caminos: uno es arquitectura / y alusión, logaritmos de la literatura: / El otro realidades como el mundo las muestra / dicen que así Velázquez pintó su obra maestra. / Sólo ama realidades esta gente española: / Sancho Panza medita tumbado a la bartola: / Aquí, si alguno sueña, consulta la baraja; / tienta la lotería, espera, y no trabaja. / Al indígena ibero, cada vez más irsuto / es mentarle la madre, mentarle lo absoluto» (Madrid: 1920, p. 71). De cualquier forma que se interprete este texto, a partir de 1920, el sintagma que domina es «azules lejos velazqueños», referido al Guadarrama o a cualquier otra realidad: Velázquez se identifica con el color azul, lo cual establece una serie de correspondencias y valores que asocian ese color a la melancolía serena, a una bella lejanía inaccesible y pura, etc. Esto es especialmente claro en *Viva* y *La Corte*, donde Valle juega también con los ojos de la reina. En el extremo opuesto están los «alaridos del rojo y el amarillo» que se asocian con Goya, con la bandera española y con la tensión, la violencia, la brutalidad, etc., como corresponde al contraste de colores a los que, a veces se añade el verde. En la última época, Valle, al describir la realidad existente echa mano de estos contrastes de color. Y explota, además,

poco la idea ni la idealización prescrita por los clásicos. Como Goya, el de los caprichos y desastres, el de las pinturas negras⁶, no pinta las cosas como debieran ser, ni como se ofrecen directamente a los sentidos. Tercero, la deformación del espejo cóncavo, no es como la de Balzac, una deformación «ingenua», o directa, sino la respuesta a la deformación con que se presenta toda la vida miserable de España: el resultado será presentar la realidad en sus verdaderas dimensiones. Y si el espejo en que se reflejan las caras y la vida de España implica una relación binaria (rea-

el contraste blanco-negro, o, mejor, luz y sombra como ámbitos perfectamente diferenciados, con límites nítidos y precisos; en *Luces*, por ejemplo, encontramos «partiendo la calle por medio» (p. 40), «parte la acera» (p. 41), «círculo luminoso» (p. 175). En obras de la misma época y posteriores no tiene ninguna dificultad multiplicar los ejemplos; no sé yo si estos contrastes establecen —como dice Guerrero Zamora— «no sólo una jerarquía estética, sino también una diferenciación ética». (I, p. 190) pero me parece que, entre otras cosas reproduce, como forma simbólica, la división personal y, sobre todo, social de la civilización española; no hay más que recordar las dos mitades —sol y sombra— en que se corta el ruedo ibérico, la plaza de toros, sin matices intermedios, sin zonas de coincidencia... Por otra parte, el círculo, el lugar de nítidos perfiles iluminados, sea círculo o no, coincide con el ruedo, el escenario, etc., en ser el ámbito acotado de la acción, el lugar privilegiado, aislado de cualquier otra realidad y autosuficiente donde se exhibe la tragedia: lo que queda fuera no interviene, y no importa. Las fronteras y límites marcan también el mundo cuyas reglas de actuación y cuyos valores son exclusivos... y, en determinados casos, simbólicos. A esto puede responder, quizá, el gusto de Valle-Inclán por las hablas jergales (gitanos, toros, teatro, etc.) en cuanto a la construcción de mundos esotéricos. Cf. en cualquier caso, entre otros muchos, estos casos de *Viva mi dueño*: «Resonaban las voces de una tasca: la luz de la puerta cortaba la calle» (p. 127); «La luz de la vela le bailaba en la cara: los rizos negros y la vislumbre roja en los planos de la mejilla» (p. 338); «Don Lino adelantó el busto, con el reflejo de la luna en media cara, el triángulo de la nariz aplastado sobre la opuesta mejilla» (p. 433), etc.

⁶ Se refiere al Goya de los caprichos, de las series negras, que Doña Emilia confunde sin duda con los cartones ya que de otra forma no compararía, en *La cuestión palpitante*, *El sombrero de tres picos* con ellos.

Habría que sistematizar y tener mucho cuidado con los paralelos entre las artes, concretamente con los paralelos que se realizan entre la obra de Valle y las artes plásticas. GUILLERMO DE TORRE acude al puntillismo para explicar *El ruedo ibérico*; coincidirían en que hay una desarticulación de motivos y una vibración cromática. Por su parte, DÍAZ PLAJA niega que la estética del esperpento sea de raíz nacional, y cita, en apoyo de sus tesis, precedentes que irían de Del Bosco a Brueghel, de Callot a Blake, de Durero a Hogarth y Dautier. No cabe ahora —todavía— analizar las relaciones de Valle con el cubismo pues las referencias son más tardías, se encuentran en *Los amenes* y en *Tirano Banderas*. Sobre esto y el expresionismo, vid., por ejemplo, M.^a EUGENIA MARCH, pp. 23-30.

De todas formas, las referencias a la pintura habría que completarlas con las que con frecuencia Valle hace de la música. Baste un ejemplo; en *La cabeza del dragón*: «Los ecos del castillo arrastran la canción, y en lo alto de las torres las cigüeñas escuchan con una pata en el aire. La actitud de las cigüeñas anuncia a los admiradores de Gustavo Mahler» (Madrid: 1914, p. 17; cf. p. 21; y cf. *Sonata de Esto*: «sólo dos cosas han permanecido siempre arcanas para mí: el amor de los efebos y la música de ese teutón que llaman Mahler» (Madrid: 1903, p. 146), lo que demuestra que nuestro autor poseía una exquisita sensibilidad musical; quizá, en sus obras, haya otros textos, equivalentes a los citados, que se refieran a otros autores, Wagner, etc.

lidad de base y reflejo deformado), la respuesta asumirá el mecanismo, para descubrir el engaño y señalar la imposibilidad de la síntesis. Hay que forzar la vida para reducirla a su verdadera dimensión; y para mostrar el sentido del primer reflejo es necesario mostrar el contraste entre lo uno y lo otro, y la tensión que supone porque, en definitiva, ningún enmascaramiento es inocente. Por ello —cuarto— la obra supone una doble dimensión, personal (las caras) y social (toda la vida miserable de España). Y eso no como realidades o ámbitos independientes: lo uno es resultado de lo otro, y viceversa.

En definitiva, Valle no describe una sola realidad (la que sea, positiva o negativa), definiendo directamente sus dimensiones como podría hacer el realismo crítico o el expresionismo. Lo que hace es dar las líneas que la constituyen, aceptando las convenciones que esa realidad ofrece —como realidad e interpretación— para dejar que la imagen se forme en la retina del observador. Ya veremos esto más adelante.

Según lo que hemos visto, Valle rechaza una estética y hace que Max formule otra, la adecuada al momento y a la realidad tal como —por fin— la ve. Pero el descubrimiento y la lucidez llega demasiado tarde; poco después de encontrarla, Max muere a la puerta de su casa. Sin duda, la recuperación (o acceso a) la cordura, momentos antes de la muerte, no deja de ser un recuerdo cervantino, recuerdo que yo no veo solo como un dato anecdótico más o menos circunstancial⁷. Entre otras cosas, porque supone una crítica implícita a la época anterior o, si se prefiere, la renuncia al mundo de fantasía y ensueño que, antes, sustituía y ocultaba la realidad.

Y esto se refiere tanto a la actitud vital como a la norma estilística o literaria.

Creo que el rechazo de la actitud heroica se manifiesta de manera directa en las dos alucinaciones de Max que, para mí, poseen un indudable sentido emblemático. La primera de ellas se produce en el arranque de la obra y marca la distancia con lo real e inmediato:

Max.—¡Espera, Collet! ¡He recobrado la vista! ¡Veo! ¡Oh, cómo veo! ¡Magníficamente! ¡Está hermosa la Moncloa! ¡El único rincón francés en este páramo madrileño! ¡Hay que volver a París, Collet! ¡Hay que renovar aquellos tiempos!

M. Collet.—Estás alucinado, Max.

Max.—¡Veo, y veo magníficamente!

M. Collet.—¿Pero qué ves?

Max.—¡El mundo!

M. Collet.—¿A mí me ves?

Max.—¡Las cosas que toco, para qué necesito verlas!

⁷ Es la ironía y la ambigüedad cervantina respecto a los personajes. Es también su juego de planos y la mezcla de realidad y ficción.

M. Collet.—Siéntate. Voy a cerrar la ventana. Procura adormecerte.

Max.—¡No puedo!

M. Collet.—¡Pobre cabeza!

Max.—¡Estoy muerto! Otra vez de noche (pp. 8-9).

El último crepúsculo madrileño ha desaparecido al cerrar la ventana, y, con él, la visión de Max. La fugacidad del momento de plenitud y belleza muestra cómo la capacidad de ensoñación idealizadora prácticamente ha desaparecido para Max, incapaz de mantener la tensión y el esfuerzo que requiere la creación de un mundo y de una vida⁸. *Otra vez de noche* no se refiere sólo al regreso a la ceguera, sino a la realidad de su vida y a la noche inmediata en la que Max, como una falena, agotará su vida quemándola en la luz de la bohemia.

Pero, por otra parte, el diálogo muestra la distancia, la falta de conexión entre las visiones alucinadas y la realidad tangible, según la fórmula: «las cosas que toco, para qué necesito verlas». Y, efectivamente, Max no ve a esas dos pobres mujeres, y no las verá nunca a lo largo de la noche en que muere, aunque no falten las referencias a ellas, ni siquiera la petición de ayuda al final.

La segunda alucinación ya no reproduce el esplendor de París, o no solo eso: repite la ilusión que ha tenido otras veces, como le señala D. Latino, ve, pero lo que ve es un entierro, la muerte:

Max.—Latino, me parece que recobro la vista. ¿Pero cómo hemos venido a este entierro? ¡Esa apoteosis es de París! ¡Estamos en el entierro de Victor Hugo! ¿Oye, Latino, pero cómo vamos nosotros presidiendo?

D. Latino.—No te alucines, Max.

Max.—Es incomprensible cómo veo.

D. Latino.—Ya sabes que has tenido esa misma ilusión otras veces.

Max.—¿A quién enterramos, Latino?

D. Latino.—Es un secreto que debemos ignorar.

Max.—¡Cómo brilla el sol en las carrozas!

D. Latino.—Max, si todo cuanto dices no fuese una broma, tendría una significación teosófica... En un entierro presidido por mí, yo debo ser el muerto... Pero por esas coronas, me inclino a pensar que el muerto eres tú.

Max.—Voy a complacerte. Para quitarte el miedo del augurio, me acuesto a la espera. ¡Yo soy el muerto! ¿Qué dirá mañana esa canalla de los periódicos, se preguntaba el paria catalán?

Máximo Estrella se tiende en el umbral de su puerta. Cruza la costanilla un perro golfo que corre en zig-zag. En el centro, encoge la pata y se orina. El ojo legañoso, como un poeta, levantado al azul de la última estrella (pp. 135-136).

⁸ Parece como si, en el plano simbólico, la ceguera de Max fuera interior. Me refiero a la incapacidad de crear, de ver la poesía.

Efectivamente, el muerto es Max, y es también Victor Hugo, y es el mundo y la literatura que uno y otro representan. En medio de todo, la situación es una variante del conocido y romántico tema en el que alguien contempla su propio entierro⁹; no en vano, D. Latino ha dicho de Max: «¡Se trata de una gloria nacional! ¡El Victor Hugo de España! (p. 63). Indudablemente, el descubrimiento y formulación de la nueva estética lleva consigo la muerte y desaparición de la antigua que no es tanto la realista como la romántica y sus derivaciones, incluido el modernismo. En ambos casos, se trata de una estética heroica, exquisita y de un aristocrático individualismo, desligada y enfrentada a las preocupaciones «burguesas». Y si el Romanticismo está ahí, muerto y enterrado, la creación modernista lleva el mismo camino; y esto no sólo por el fatuo y trivial coro de epígonos que encabeza Dorio de Gadex, sino, también, de manera fundamental, por la situación de sus dos máximos representantes:

Rubén.—¡Es pavorosamente significativo que al cabo de tantos años nos hayamos encontrado en un cementerio!

.....
El Marqués.—Rubén, ¿que le parece a usted quedarnos dentro?

Rubén.—¡Horrible!

.....
El Marqués.—Mis memorias se publicarán después de mi muerte. Voy a venderlas como si vendiese el esqueleto. Ayudémonos (pp. 155-63)¹⁰.

Son los amenes de un reinado literario que, de cualquier forma, ya ha acabo aunque siga físicamente vivo¹¹. La situación la plantea Valle en una acotación muy significativa: «Después de beber, los tres desterrados confunden sus voces hablando en francés. Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabarets! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila con su pata coja, *Papa Verlaine*» (p. 112). Los desterrados evocan, en el café madrileño, el mismo mundo que Max en sus alucinaciones, son los últimos naufragos de la bohemia dorada que ya no proyecta sus luces¹² en la noche manchega: «D. Latino.—(...) Estrella Resplandeciente. Rubén.—¡Admirable! ¡Max, es preciso huir de la bohemia!» (p. 105). El común denominador es París, la reconstrucción de ese espa-

⁹ Sobre el tema, vid., por ejemplo, *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, ed. Benito Varela Jácome (Madrid: Cátedra, 1983).

¹⁰ Como todo el mundo sabe, las memorias (amables, fragmentos) de Bradomín son las *Sonatas*.

¹¹ Las vidas de Max y Rubén se solapan. Aquél cede su cetro a alguien que, como él, está ya cerca del final.

¹² La utilización del vocablo *luces* tiene varios sentidos en la obra; el más llamativo es el que significa «dinero». En cualquier caso, vid. pp. 25, 66, 82, 102, 128, 130, 140, 152, 153, etc. Lo que falta es la luz natural, la luz del sol pues el ocaso y el amanecer encuadran la vida de Max. No sé si es este el momento de recordar que, ahí, Valle respeta las tres unidades dramáticas de Castelvetro.

cio y tiempo irrecuperables, evocados en la visión de la Moncloa, en el entierro de Victor Hugo o en el café, irrecuperables porque probablemente son fantasía literaria, como fantasía literaria es la propia vida de Max: es una ilusión tan frágil que es menester rehacerla cada día y disputarla por buena sin efectuar la prueba que la verifique porque, precisamente, ese mundo literario es una huida de las miserias de la cotidianidad, de las exigencias y servidumbres de la realidad material y tangible. La ilusión se mantiene mientras dura: unos personajes, como el ministro, añoran la capacidad de crear y vivir la fantasía, cuando, sin embargo, se ha refugiado en lo conveniente, en el buen sentido burgués; otros como Dieguito, el secretario, aspiran a recrearlo de manera distanciada, sin comprometerse con él; instalados en la seguridad convencional: se trata de hacer literatura en los papeles, desde fuera, no de vivirla. «Dieguito.—Hace tiempo acaricio la idea de una hoja volandera, un periódico ligero, festivo, espuma de champaña, fuego de virutas. Cuento con usted. Adiós maestro» (p. 91). Las dos frases finales marcan el despego por los valores que Max representa y a los que sólo se acude como adorno o pasatiempo ocasional: el prestigio de la bohemia es utilizado como objeto, alejándolo al mismo tiempo de la vida real porque no forma parte de los intereses efectivos de los dueños del dinero. Es un fenómeno que vuelve a manifestarse en el entierro de Max: los elogios de la prensa, el cortejo que le acompaña al cementerio no oculta —más bien magnífica— la marginación sufrida por el poeta hasta el momento en que ya no proyecta sombra, resalta el horror de esas vidas de la lumpen-cultura.

Del poder oficial, de los poderosos, Max sólo obtiene algunas pesetas, precisamente cuando sus secuaces (el Buey Apis, Zaratustra) le han negado los recursos necesarios para continuar. Sin embargo, la perspectiva de Max —que no la de D. Latino, ni, en parte, la de Rubén— es exactamente la contraria; el contraste está muy marcado en las palabras de Max: «¡Esta tarde tuve que empeñar la capa, y esta noche te convidó a cenar! ¡A cenar con el rubio Champaña, Rubén!» (p. 105), donde la aliteración sirve para resaltar el desequilibrio entre la bagatela del champaña (también evocado por el secretario Dieguito) y la venta de la capa¹³. La referencia a la capa no sólo es un rasgo o desplante pinturero de Max, también hace referencia a la dificultad y coste de un rumbo que desprecia las servidumbres materiales, el dinero que no servirá para rescatar la pañosa, sino para convidar a champaña, como *laudator temporis acti* frente a la vulgar preocupación por el mañana que exhibe D. Latino. El esfuerzo, el reconocimiento de las dimensiones se transluce en algunos momentos de especial tensión entre los dos principios:

¹³ Cf., sin embargo, el cambalacheo de Don Latino, que está a la que salta: «Querido Max, hagamos un trato. Yo me bebo modestamente una chica de cerveza, y tú me apoquinas en pasta lo que me había de costar la bebecua» (p. 106). El egoísmo crematístico es lo que define a este personaje.

El Ministro.—¡Cómo te envidio el humor!

Max.—El mundo es mío, todo me sonríe, soy un hombre sin penas.

El Ministro.—¡Te envidio!

Max.—¡Paco, no seas majadero! (p. 97).

La bohemia, que cifra sus luces en el juego chispeante de ingenio verbal, el fuego de virutas, cuyo lema es un «Viva la bagatela» desaparece acorralada y vencida por las necesidades materiales: el dinero es una luz mucho más potente y efectiva¹⁴. Y el poeta, aunque no quiera y se niegue a ver la noche, se encuentra arrojado fuera del ámbito o círculo que delimitan la luz artificial de lámparas, arcos voltaicos y espejos: el aislamiento se hace imposible y lo real invade el espacio de la vida literaria. Es de ello de lo que toma conciencia Max Estrella, «hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales», émulo de Victor Hugo, y epígono de Verlaine: ese mundo muere con él. En este sentido, Max Estrella no es un trunfo de Alejandro Sawa, aunque haya coincidencias circunstanciales, sino del mismo Valle-Inclán¹⁵. Máximo Estrella representa y cifra la vida o la estética de Valle hasta ese momento en que renuncia —muy a su pesar— a las viejas maneras para emprender nuevo camino, para someter a crítica y destruir los presupuestos de su obra anterior. Se salva, quizá, la figura de Bradomín que, viejo, caduco y arruinado, sobrevivirá como una sombra de sí mismo¹⁶.

Hay momentos en los que parece que toda la obra de Valle-Inclán, por lo menos hasta 1920 es un intento por huir de la realidad y por fabricarse un mundo a la medida de sus gustos estéticos y necesidades vitales. En esas obras, se manifiesta una decidida complacencia por la mitificación y un rechazo de todo lo utilitario, cotidiano, legislado, etc. Se podría decir que el mundo de las Sonatas, el de Montenegro y la Guerra Carlista, o el de las farsas, son cuatro diferentes intentos por construir un ámbito aislado y autosuficiente¹⁷. Sin embargo, por los motivos o causas que

¹⁴ Hasta Bradomín, tan señor siempre, se queja ahora de la falta de dinero. Por cierto, que de las palabras del Marqués se puede deducir la edad de Max Estrella; aproximadamente.

¹⁵ No cabe duda de que, para crear algunos de los personajes de esta obra, Valle se inspiró en seres reales, de carne y hueso. Esto, sin embargo, no justifica que se *identifiquen* con ellos en la obra, que sean esas personas. Cuando Valle quiere referirse a personajes históricos, lo hace directamente y conserva los nombres, o algún apellido por caso. Buena prueba es la obra que estamos comentando. Por ello me convencen muy poco los juegos cronológicos basados en entes de ficción y personas reales, a la vez. Max no es Valle-Inclán; tampoco es Alejandro Sawa, por supuesto, aunque tenga rasgos de uno y de otro.

¹⁶ Como se sabe, Bradomín seguirá apareciendo en obras posteriores situadas, sin embargo, en fechas históricamente anteriores. A pesar de todo, Bradomín mantendrá la edad y la ubicuidad; la política y la otra. Han desaparecido, o todavía no se han presentado, las dificultades económicas que aquí le aquejan.

¹⁷ Aunque haya vueltas atrás, adelantos y disonancias, en conjunto parece que hay tres grupos de obras, hasta 1920, más o menos homogéneas. El primero iría de *Femeninas* (1895)

sean, los intentos fracasan, resultado que se ve ya en la misma sucesión y cambio de los modos. La superioridad refinada de Bradomín, tan por encima y fuera de las preocupaciones que agobian a los seres normales, da paso a las fuerzas elementales, primarias de Montenegro y al salvajismo espontáneo e ingenuo de los mozos carlistas, frente a liberales, y frente a dogmáticos Santa Cruces. Esto da paso a la exquisita convencionalidad de la Princesa de Imboral, las muñecas, siluetas, farsas italianas, etc., como último intento para evitar —y convertir en literatura— la amenaza siniestra del Infante de Castilla a cuyo paso se deshojan las rosas y marchitan los rosaceos laureles. Quizá se podría ver en cada uno de estos bloques, incluido el de la magia gallega de, por ejemplo, *Flor de Santidad*, un desarrollo y un intento de objetivar cada uno de los mundos de las Sonatas vividos y vivenciados por Bradomín en su autobiografía subjetiva. Pero, sea esto como quiera, lo cierto es que en 1920, retoma esos motivos para hacer de ellos una sátira despiadada. *Cara de Plata* responde al tema de los Montenegro y al de la Guerra Carlista; la *Farsa y licencia de la Reina Castiza* a, por ejemplo, la *Farsa de la enamorada del rey* —y su grupo—; y *Divinas palabras* contrasta con *Adega* o *Flor de santidad* y, en general, con la Galicia mágica y primitiva¹⁸. Englobando, no los temas, sino la actitud hacia ellos, aparece *Luces de bohemia*, donde lo que se analiza y somete a crítica no es el objeto creado, es la propia creación, la relación que se establece entre el creador y su obra; lo que, en definitiva supone una autocrítica y una autocensura. Valle-Inclán, más que Max Estrella, ha comprendido y definido con tres adjetivos el carácter que su producción adquiere desde la nueva perspectiva: brillante, absurdo y hambriento.

En todos los casos, el procedimiento es el mismo, superponer la creación literaria convencional a la realidad inmediata. De aquí, surge la implicación entre esos dos planos que engranan entre sí para dar cuenta del mecanismo de la totalidad: no es, pues, la literatura una torre más o menos marfileña donde los nefelibatas eluden el contagio del grosero mate-

hasta *Sonata de invierno* o *Jardín novelesco* (ambas de 1905); en 1906 no publica ninguna obra pero en 1907, con *Aguila de blasón* inicia una serie, la de Montenegro y la Guerra Carlista que llega hasta 1909 (*Al resplandor de la hoguera*, *Gerifaltes de antaño*, y también *Cofre de sándalo*). La tercera etapa, caracterizada por los cuentos, farsas, etc., comenzaría con *Cuentos de Abril* (1910) y podría llegar hasta la *Farsa de la enamorada del rey* (1920).

La crítica y destrucción de sus ideales, del mundo que verdaderamente atrae y sugiere a Valle, le hace coincidir con la trayectoria de otros miembros de su generación, señaladamente A. Machado, P. Baroja y Azorín.

¹⁸ Se podría añadir que el México de la *Sonata de Estío* se transmutará en el de *Tirano Banderas* aunque esta Tierra Caliente siempre conserve elementos míticos y legendarios, quizá, en *Tirano*, arrastrados por la serie de elementos que entran en su construcción, como señaló con brillantez y saber Emma Susana Speratti Piñero; quizá, habría únicamente que añadir el estímulo que pudo suponer para Valle la obra de CIRO BAYO (*Don Peregrino Gay*): *Los marañones* (Madrid: 1913).

rialismo exterior. Por el contrario, la literatura, y más cuanto más exquisita o idealizada, sirve para mantener y apuntalar el orden que, precisamente, se pretende rechazar. En una palabra, cumple el papel de la ideología, como falsa conciencia. Y eso es así objetivamente, aunque el artista se considere (y le considere la sociedad) un marginado: su persona y, sobre todo, su obra está siendo utilizada de manera directa e inmediata. De esta forma, la supuesta inutilidad (e ingenuidad) de la bagatela no es más que una trampa (en la que han caído al tratar de evitar la colaboración). No obstante, Max afirma que muere sin haber llevado «una triste velilla en la trágica mojiganga» (p. 128), pero conviene desconfiar de las palabras que pronuncia cualquiera de los personajes de Valle, y cuidarse de identificarlas automáticamente con el pensamiento del autor: ni las *dramatis personae*, ni la obra refleja directamente la posición de Valle. En cualquier caso, si se buscan formulaciones concretas en las que se trasluzca el pensamiento del creador, donde mejor se puede acudir es a las acotaciones, no a lo que los personajes dicen. Y respecto a la función alienadora y consolatoria de la literatura, véase, por ejemplo: «Ante el mostrador, los tres visitantes, reunidos como tres pájaros en una rama, ilusionados y tristes, divierten sus penas en un coloquio de motivos literarios. Divagan ajenos al tropel de polizontes, al viva del pelón, al gañido del perro, y al comentario apesadumbrado del fante que los explota. Eran intelectuales sin dos pesetas» (p. 18).

La función alienadora no la cumple sólo este tipo de literatura o el ingenio oral, que por lo menos proporciona belleza a cambio; también los folletines sirven al mismo fin. Por ello, Max reprocha a D. Latino «Tú eres como ellos. Peor que ellos, porque no tienes una peseta, y propagas la mala literatura, por entregas» (pp. 128-29). A ese género, le tocará su turno en *Martes de carnaval*, concretamente en *Los cuernos de D. Friolera*, pero ahora sólo hay alguna crítica de pasada, como la hay a la novela social aunque no, según creo, a Galdós. Max, alguna vez antes de su muerte, tiene momentos de lucidez autocrítica, aunque quizá teñidos de retórica:

«Yo me siento pueblo. Yo había nacido para ser tribuno de la plebe, y me acanallé perpetrando traducciones y haciendo versos. ¡Eso sí, mejores que los hacéis los modernistas!» (p. 48).

Queda claro que Max no es un poeta modernista y que en último término, los desprecia; desprecio que se basa no tanto en la bondad populista —ni en considerar encanallamiento hacer versos—, como en la baja calidad poética de estos epígonos. Otra cosa es Rubén, que queda aislado, sin contacto con el tropel de ruiseñores que cantan a la luna, Villaespesa incluido. Estos forman un coro bastante deslucido y ridículo, y es uno de ellos quien dice lo de «Don Benito el garbancero», y, naturalmente, para ellos, ese es el epíteto que mejor le cuadra a Galdós pero no está

nada claro que esa sea la opinión de Max ni, sobre todo, que, a estas alturas, sea la de Valle-Inclán aun teniendo en cuenta todo lo que les separa en estilo y en valoración de la clase burguesa liberal¹⁹.

¹⁹ Los componentes de la generación del 98 pasan de una primera valoración negativa de la obra galdosiana a un posterior reconocimiento y admiración; un aspecto importante de ese cambio viene marcado por el cultivo de la novela histórica. Para el caso concreto de Valle-Inclán, F. YNDURÁIN HERNÁNDEZ señaló una serie de significativas coincidencias con Galdós (*Valle-Inclán. Tres estudios*, Santander: 1969); entresaco estos párrafos: «Véase un ejemplo, por tanto, en que la descripción de tipos semejantes está hecha con las técnicas respectivas: 'Detrás de esta máquina (...) iban unos grandes levitones que, en unión de dos enormes sombreros, servían para patentizar la presencia de dos graves lacayos' (*La Fontana de Oro*, cap. I). En contraste con: 'Encombrados palafraneros: plumas blancas, medias encarnadas' (*Viva mi dueño*). Evidentemente Valle ha aprendido bien la lección de que nombrar un objeto es suprimir las tres partes del gozo: sugerir, he ahí el secreto» (pp. 81-2); «Galdós (...) es un pasaje de especial tensión acelerada, ha acudido al sintagma nominal. Así en *La Revolución de Julio*, el tumulto ocasionado por el regicidio frustrado del cura Merino, lo presenta: 'Rápida visión que todo esto, atropellada procesión de carnes, terciopelos, gasas, mangas bordadas de oro, tricornos guarnecidos de plata'» (p. 83); «...en ambos casos es el mismo rasgo, variando la insistencia y el tono. Como sucede con Adelardo López de Ayala, que en Galdós: 'descolló la voz declamante y altísima de Adelardo Ayala gritando: —Esta Señora es imposible', y en Valle aparece como 'el gallo polainudo', desplegando la cola de su oratoria enfática» (p. 88). Y, tras señalar el fondo histórico común en las obras de los dos escritores, advierte Francisco Ynduráin: «No se me ocultan las dificultades que hay para aceptar mi tesis arriba apuntada de la posible sugestión galdosiana en Valle-Inclán, incluso enunciada con tanta cautela» (p. 86).

Una vez iniciado, no es difícil seguir el camino y señalar más casos que Galdós acude al procedimiento de sustituir a las personas por sus prendas o elementos exteriores, por la cáscara, deshumanizándolos, en enumeraciones de tres miembros como: «cruces, bandas y entorchados». (*Los duendes de la camarilla*, ed. Alianza-Hernando, p. 20; siempre cito por esta colección), o añadir a la descripción valleinclanesca de López de Ayala al paralelo galdosiano: «Como un pavo cuando endereza el moco y se hincha rastreando las alas, así salió Agustín hacia su habitación, y en postura semejante, inflado como un globo, le siguió Sofía» (*Las tormentas del 48*, p. 186). En cualquier caso, son frecuentes esas *sugestiones* de que habla mi padre; aunque cada autor las trate de manera diferente, como es lógico. Quizá haya también un punto de partida semejante a pesar de que, dicho así, parezca extraño pero Galdós escribe, por ejemplo, cosas como éstas: «Convendrás conmigo en que es más divertido escribir la historia imaginada que leer la escrita. Esta suele ser embustera, y pues en ella no se encuentra la verdad real, debemos procurarnos la verdad lógica y esencialmente estética» (*Prim*, p. 101), o bien: «La vida política tiene una condición sainetesca y un tanto arlequinada» (*Cádiz*, p. 27); «la historia de España —indicó M.^a Cristina, melancólica— es y será siempre un folletín» (*Narváez*, pp. 184 y 191). No es raro que Valle recuerde los momentos más expresionistas, caricaturescos, de Galdós. Por ejemplo: «Consta que el héroe, hallándose frente a la ventana de su habitación, ocupado en cosa tan vulgar como afeitarse, veía descender los hombres por la escala, y al oír el tiro y la algazara que se produjo, apresuró la operación barberil, en la que comúnmente perdía muy poco de su precioso tiempo, y todavía con algo de jabón pegado a las orejas, poniéndose la zamarra y abrochándose los cordones salió...» (*Zumalacárregui*, p. 28), situación que ha sugestionado a Valle-Inclán, incluso para recoger algún detalle concreto: «El Jefe de Cantón, media cara enjabonada, en manos de un asistente que le hacía la rasura, escuchó el parte, escupiendo la espuma de los labios (...). El Marqués de los Llanos, empuñando el bastón de mando echábase a la calle, con espumilla de jabón en las orejas» (*Fin de un revolucionario*, Los novelistas, Madrid, 15-III-1928, pp. 57 y 58); «esa reina (...), dama graciosa y bonita, cuya linda mano movía el

Pero dejando esto apuntado, lo que interesa subrayar ahora es la evolución de Valle-Max que concibe la nueva estética como una respuesta a la sociedad que, quizá me atrevería a llamar didáctica y de agitación: a

'timón de la nave' como si éste fuera el abanico» (*Montes de Oca*, p. 13) sugiere una visión esperpentizada a Valle: «mirándose las manos de herpéticas mantecas, tan bastas y grandotas, que podían manejar como un abanico el pesado cetro de Dos Mundos» (*Viva mi dueño*, p. 163).

Semejante relación encontramos en dos casos de Galdós que se ampliarán en Valle hasta constituir una de sus situaciones tópicas o formulars: «pero el periodista (...) apareció de nuevo como un duende, no sé si por secreta puertecilla o surgiendo de los pliegues de un cortinón» (*Narváez*, p. 96); «Tiró de la campanilla. El sonido lejano de ésta produjo la aparición de un portero que surgió de entre los pliegues de la cortina» (*Mendizábal*, p. 86); y Valle, entre muchos otros casos: «Como si aquella acción fuese un conjuro, salió, refitolero por detrás de un cortinaje...» (*Corte*, p. 346); «Acude rompiendo cortinas la rancia azafata» (*Viva*, p. 299). Y aun cuando es claro que, al describir las mismas realidades históricas, los dos autores pueden coincidir por derivar cada uno de ellos, independientemente, de unas fuentes comunes, no deja de ser significativo que acudan a destacar los mismos detalles, por ejemplo, el infantilismo de la reina; así lo ve Galdós: «Mira, Beramendi, de tu asunto me ocuparé con muchísimo interés. Hoy no puedo decirte nada concreto, no puedo..., vamos, que no puedo, pero cree que no habrá para mí mayor gusto que complacerte. Quisiera contestar a todos, y que nadie tuviese en España ningún..., vamos, ninguna pretensión que yo no pudiera satisfacer... ¡Pero hay tantos, tantos que a mí vienen, y yo...! ¡Pobre de mí! no puedo ser tan buena como quiero (...). En tu casa se conspira (...). Soy la reina que desea serlo, haciendo felices a todos los españoles (...). ¿Pero veinte mil duros son tantísimos duros? (...). Bruscamente, saltando de un asunto a otro, como el pájaro que aletea de rama en rama, me dijo: —Beramendi, ¿no tienes tú ninguna gran cruz?...» (*Narváez*, pp. 173, 179) que recuerda el arranque de «La rosa de oro» y las entrevistas con Torre-Mellada, o especialmente las preguntas sobre el dinero, la conspiración, el deseo de hacer felices a todos los españoles, etc. Y siguiendo el rastro —y la historia— Galdós reproduce una carta que «decía en substancia: 'Narváez y compinches son unos tales y unos cuales, y para que no acabe de perder a la nación, hay que sustituirles inmediatamente por estos caballeros muy dignos, cuyos nombres van en la adjunta lista'... La lista ha sido inspirada por personas que traen recados del Altísimo (...) habrán nombrado a un escolapio o a un demandadero de las monjas» (*Narváez*, pp. 190 y 195), y Valle: «Nombramientos para el buen servicio de la Iglesia y del Estado: Capitán General (...) cabo del Resguardo, Patricio Basoco, hermano de nuestra mandadera...» (*La Corte*, p. 364). Hay también nombres, como Ordax (*Luchana* y *Eulalia*, *Florilegio*, *Viva*, etc.) el *Quiquiriquí* (*Narváez*, *Corte* y *Viva*), disfraces de clérigos (*Vergara*, p. 144; *Viva*, p. 11), etc., que no son muy significativos.

Pero no sólo se producen las coincidencias en estas obras, véase este pasaje: «La noche estaba hermosa, limpia, serena, inundada de la claridad azul de la luna, y el horizonte ofrecía a lo lejos la falsa apariencia de un mar tranquilo» (*La familia de León Roch*, p. 389); «Se levantaba el sol alargando la línea uniforme de la carretera, entre los campos de mieses, por engañosas lontananzas de marinos horizontes» (*Viva*, p. 134). «Corría por los campos desiertos, que, a la luna copiaban el blanco de los osarios y tenían claros, lejos, azules de quiméricos mares. Bajo la luna muerta, el convoy perfilaba una línea de ataúdes negros: con su pupila roja y un fragor de chatarra, corría en la soledad de la noche, en la desolación de los campos, hacia las yertas lejanías de mentidos mares» (*Corte*, pp. 102-103); «El convoy perfilaba su línea negra por el petrificado mar del llano manchego» (*Corte*, p. 106). O las posibles conexiones entre D. Juan Manuel Montenegro y D. Beltrán de Urdaneta (*La campaña del Maestrazgo*, vid. pp. 15 y 26-27; *Luchana*, p. 76).

En cualquier caso, es indudable que Valle concentra lo que en Galdós estaba diluido.

A la vista de estos antecedentes, quizá se pudiera pensar que la descripción del conserje

la agresión que deforma las caras y toda la vida miserable de España, hay que responder con otra agresión superior y de sentido contrario, para quebrar su espejo. En esa doble intención —análisis y crítica—, Valle coincide con Galdós, y, al mismo tiempo se distancia de los poetas que, como el perro, tienen el ojo legañoso levantado al azul de la última estrella²⁰. Probablemente, la carga crítica de las obras posteriores venga promovida por la imposibilidad de levantar los ojos limpios hacia el azul²¹.

en Luces: «vejete renegado, bigotudo, tripón, parejo de aquellos bizarros coroneles que en las procesiones se caen del caballo. Un enorme parecido que extrava» puede evocar la figura de Zumalacárregui, teniente coronel, que en *Los apóstólicos* cae del caballo en un desfile.

²⁰ Don Latino, como buen cínico —perro— apenas finge ya; salvo cuando le interesa directamente el asunto. Otros personajes se encuentran a medio camino entre la realidad y la mera convención, falsa y como falsa aceptada. Es el caso del Ministro de la Gobernación: «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 (...) el gesto de Su Excelencia. Aquel gesto manido de actor de carácter en la gran escena del reconocimiento» (pp. 98 y 100). Cfr., por ejemplo: «Para mover y prestigiar la gran escena del reconocimiento, habían salido de su rincón las dos palomas, y acudido a encontrarlas en los medios Don Benjamín y Don Segis. Toda la escena, revestida de ademanes y gestos, ya no pasó de un cuchicheo, sin valores dramáticos, apagada, muerta por la salmodia del tuno...» (*Viva*, p. 78). Sin embargo, es significativa la aco-tación referida a un personaje que verdaderamente siente y padece: «Claudinita los ve salir encendidos de ira los ojos. Después se hinca a llorar con una crisis nerviosa y muerde el pañuelo que estruja entre las manos» (p. 145); me parece significativa porque no dice *con el llanto nervioso de las actrices* o cosa semejante.

La hipocresía —otro tipo de hipocresía, y de desinterés— es la que exhibe D. Filiberto cuando recibe la noticia de la detención de Max: «Max Estrella también es amigo nuestro. ¡Válgame un santo de palo! El Señor Director, cuando a esta hora falta, ya no viene... Ustedes conocen cómo se hace un periódico. ¡El Director es siempre un tirano!... Yo, sin consultarle, no me decidí a recoger en nuestras columnas la protesta de ustedes. Desconozco la política del periódico con la Dirección de Seguridad... Y el relato de ustedes, francamente, me parece un poco exagerado» (p. 74). Es sin duda, también, la ambigüedad de la prensa que se muere entre el dominio de la dirección, la política de la empresa, y la efectividad y fuerza de sus acciones: es, en definitiva, la intervención de D. Filiberto la que consigue la libertad de Max Estrella. Cfr. la misma situación, intensificada en *Viva mi dueño*: «¡No es nada el lío que ustedes me traen! Las Autoridades, reducidas a los trámites legales, carecen de medios para mantener el orden y tener fila sobre la delincuencia. 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 Organos del Poder. No sé si ustedes me habrán comprendido. ¡Es indiferente! El Director viene sobre las cuatro. Para verle antes, en el Café de la Perla. Tiene allí su reunión, a la mano del mostrador, entrando. Ustedes le presentan su queja, estudian la manera de llegarle al corazón. Es posible que le conmuevan. ¡Vaya con Dios! ¡Desalojen! ¡Tengo a mi cargo la confección del periódico! El Director está las cuatro. Antes en la Perla. Salgo con ustedes. Unos minutos que le robo, con gusto, al trabajo embrutecedor del periódico. Tomaremos un refresco. Yo convido» (pp. 315-16). Los redactores tienden hacia la solidaridad pero son unos pobres diablos sujetos a un poder que está *fuera* del periódico y aliado a una política.

²¹ Cf. notas 5 y 7; y este fragmento de *Viva*: «Madrid, polvoriento de sedes manchegas, tenía un último resplandor en los tejados. Sobre la Pradera de San Isidro, gladiaban ama-

Muerta y enterrada la posibilidad de crear y vivir mundos heroicos e ideales, la atención se vuelve hacia el aquí y ahora. El método, en *Luces de bohemia*, consiste en contar unos hechos, en exponerlos para dejar que los interpreten, juzguen y valoren los personajes, sin molestarse en ir marcando las manipulaciones deformadoras; interesadas, por supuesto. Un caso extremo: ante la madre que sostiene en brazos a su hijo muerto, la reacción de los circunstantes salta por encima del hecho en sí, del dolor elemental de la madre (de la injusticia, en segundo término) para traducir la tragedia a términos asimilables, convencionales y provechosos para cada uno de los que habla²². No es solamente que el Empeñista se ocupe de la rotura de su escaparate, el Retirado lo haga del principio de autoridad o el Tabernero considere que «son desgracias inevitables para el restablecimiento del orden», es que también el Albañil utiliza consignas aprendidas cuando explica el caso: «El pueblo tiene hambre». Lo grave es que esa muerte ha quedado reducida a un suceso del que nadie se ocupa directamente, convertido en objeto utilizado como prueba o apoyo de unas u otras posiciones, de unos u otros prejuicios. La maniobra de diversión triunfa desde el momento en que el problema se centra en cuestiones marginales y superfluas: si hubo o no hubo los toques de Ordenanza, si el comercio (honrado, que paga sus contribuciones) chupa o no chupa la sangre de los pobres. Con independencia de la respuesta que se dé a esas alternativas, lo que importa es ver cómo la realidad inmediata y vital es reflejada (*i.e.* distanciada) es un espejo deformante y se convierte en tema para la discusión de corrillos ociosos. Hay que visualizar la es-

rillos y rojos goyescos, en contraste con la límpida quietud velazqueña que depuraba los límites azulinos del Pardo y de la Moncloa. La luz de la tarde madrileña definía los dos ámbitos en que se combate eternamente el alma española. La Corte de Isabel Segunda, con sus frailes, sus togados, sus validos, sus héroes bufos, y sus payasos trágicos, obsesa por la engañosa unidad nacional, fanáticamente incomprensiva, era sorda y ciega para este antagonismo geomántico, que todas las tardes, con un mensaje, lleva el sol a los miradores del palacio real (...). Pero la realidad es siempre más cruel que la mala retórica. Los Ejércitos Nacionales, que con heroicas retiradas, al perder todas las guerras, hacían gloriosos todos los desastres, no lograban mantener la pureza del caduco vínculo nacional como la hoguera y el fraile.—Dos Españas acendran sus luces en el horizonte de herrenales y tejares, dos almas diversas dilataban hasta opuestas playas su vasto secreto, en el silencio de la tarde. Verdes fríos, pinares brumosos, adustos roquedos, mudables mares, lluvias y vientos, intuía la sierra, frente a la llanura encendida de ecos africanos, vozinglera de zambras y majezas, amarilla de espartos, reseca de sedes». (*Viva*, pp. 389-91 es muy interesante todo el capítulo ya que es una de las escasísimas ocasiones en que Valle teoriza directamente). Ni que decir tiene que Valle aspira al azul, a la sierra (cf. el mito de montaña como pureza, v.gr. Unamuno para quien, sin embargo, representa lo contrario que para Valle), pero se encuentra siempre —al menos a partir del año 20— con la llanura roja y amarilla.

²² Una constante en la obra de Valle —señalada por Ildefonso Manuel Gil— son los muertos inocentes que aparecen una y otra vez desde los primeros escritos. Pero, sin duda, es muy diferente el valor que Valle concede a la impasibilidad, magnífica y admirable de la niña Chole ante la muerte del negro, y el que da ahora a la hipócrita y formular compasión de los adláteres en *Luces de Bohemia*.

cena: la madre con el niño en brazos y, alrededor, un grupo de personas que discuten de otra cosa. Para medir el distanciamiento entre los curiosos y el objeto (que ya no centro) de la escena, basta fijarse en la frase con que el comprensivo Empeñista muestra su solidaridad con la madre: «Está con algún trastorno y no mide palabras». Ya es terrible que la madre entre en el juego: da su opinión sobre los toques de ordenanza y llega a formular frases absolutamente retóricas: «¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos! (...) ¡Que tan fría boca de nardo!»

Mientras el dolor se expresa con gritos, con exclamaciones, resulta convincente, cuando se construyen y articulan frases tan literarias como las transcritas, la cosa resulta mucho menos vivida. Así, Claudinita, en el colmo del horror —y del dolor— golpea la cabeza contra el suelo y sólo grita «Mi padre. Mi padre. Mi padre querido» (p. 152). Es por esto por lo que, a mi entender (independientemente de la intención de Valle-Inclán), Don Latino, el cínico, tiene razón cuando afirma «Hay mucho de teatro»; esto lo dice no solo porque, para él, es una forma de distanciarse del caso, sino también porque a partir de un momento determinado la madre (sin dudar que siga sufriendo) asume y recita el papel que según la convención social le corresponde. En definitiva, es lo mismo que han hecho los circunstantes, y que hacen todos los personajes de esta obra, salvo, quizá, Mme. Collet y Claudinita. No hace falta glosar lo que en ese aspecto representan figuras como Zaratustra, el librero, o Don Latino. Lo que unifica todos los comportamientos es esa capacidad para deformar los hechos mediante las palabras, acomodarlas a los intereses personales inmediatos y magnificar la realidad. Si no se consigue un provecho tangible al menos queda gratificado el *ego*, o se queda bien ante los demás. A lograr lo uno o lo otro se encamina el uso sistemático de la hipérbole, la retórica, los apelativos grandilocuentes, las frases ingeniosas y las respuestas agudas. Mientras tanto, los hechos siguen su camino, indiferentes a las deformaciones de la imagen que se forma en ese espejo convexo mediante palabras y gestos. En este sentido, cabe detenerse en la manera que Valle construye su obra, me refiero al final, anunciado durante toda la obra: los anuncios son constantes desde el primer momento:

M. Collet.—Otra puerta se abrirá.

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

Y en efecto, toda una serie de puertas se abren (y se cierran) salvo la física de su casa, lo que lleva al cumplimiento del vaticinio; la que se abre es la de la muerte... y no sólo para Max, de manera que el suicidio colectivo tendrá lugar. M. Collet reprocha a Max:

¡Oh, querido, con tus generosidades nos has dejado sin cena» y Claudinita anuncia: «¿Sabes cómo acaba todo esto? ¡En la taberna de Pica Lagartos!» (p. 13).

Ambas frases resultarán acertadas. Sin duda, las premoniciones más exactas son las que formula Max, que no en vano es ciego. Una y otra vez, expone el futuro sin que se le ocurra hacer lo más mínimo para remediarlo; quizá porque no es consciente de sus propios anuncios. Esto es lo que dota a la obra de una tensión trágica, sofoclea. Así, se suceden intervenciones como estas: «Mañana me muero, y mi mujer y mi hija se quedan haciendo cruces en la boca» (p. 29); «Pues viviremos muy poco» (p. 45); «El café es un lujo muy caro, y me dedico a la taberna mientras llega la muerte» (p. 104); «Vengo aquí para estrecharte por última vez la mano» (p. 105); «¡Yo soy el muerto!» (p. 136), etc. En otras ocasiones, se producen coincidencias que no dejarán de resonar en el ánimo del espectador al ser evocadas; por ejemplo, las peticiones de D. Latino, «No tuerzas la boca» (p. 131), «Deja la mueca» (p. 134), recordarán la afirmación de Max: «Para mí no hay nada tras la última mueca» (p. 109).

Algunos personajes parecen adensar con sus intervenciones la presencia de la muerte: de esta manera se dirige Dorio de Gadex a Max: «¡Padre y Maestro mágico, salud!» (p. 47), no hará falta advertir que se trata del *Responso a Verlaine* de Rubén quien, en otro momento, evoca con Max, la Última Cena: *Rubén*.—¡Admirable! Como Martin de Tours, partes conmigo la capa, transmutada en cena (...). *Max*.—Rubén, acuérdate de esta cena. Y ahora mezclemos el vino con las rosas de tus versos. Te escuchamos» (pp. 105 y 109). Rubén recita, un joven afirma (aunque refiriéndose a la poesía) «Es el final, maestro» y, en cualquier caso, los versos son significativos en la circunstancia en que se dicen: «La ruta tocaba a su fin, / en el rincón de un quicio oscuro, / nos repartimos un pan duro / con el Marqués de Bradomín», la identificación se intensifica cuando Rubén, refiriéndose al Marqués, propone: «Es la ocasión para beber por nuestro *estelar* amigo», a lo que Max replica «Ha desaparecido del mundo» (p. 111), etc.

Todos estos elementos, más otros que podrían señalarse, van configurando el destino de Max como algo anunciado e inevitable, van confiriendo a la obra ese tono de tragedia que la caracteriza. A ello, contribuyen de manera puntual las referencias culturales, me refiero a los nombres, como Don Latino de Hispalis, Dorio de Gadex o Zaratustra, la denominación de cínico que Max aplica sistemáticamente a Don Latino, o la acotación referida a Max: «su cabeza rizada y ciega, de un gran carácter clásico-arcaico, recuerda los Hermes» (p. 8), la comparación con Homero, y el correspondiente «regalo de Venus», la visión de la policía como *équites municipales* o *soldados romanos*, la pregunta sobre los cuatro dialectos griegos, y la exclamación del Ministro, *Eironeia*, que resume y cifra toda la obra.

Pero los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato²³.

²³ Un caso típico es lo que sucede con el laurel que coronaba la frente de héroes y poe-

La grandeza y el sobrecogimiento de la tragedia antigua es ya imposible.

En *Luces de bohemia*, nada ni nadie es lo que parece o dice ser. Esto se manifiesta en todos los niveles en que puede realizarse el análisis de la obra, empezando desde el contraste entre los individuos y los apodosos o apelativos que reciben, tipo Marquesa del tango o Rey de Portugal: Valle no inventa la mezcla de términos cultos y lenguaje chabacano²⁴ pero la asume y utiliza en un sistema coherente, haciendo que funcione dentro de él con un sentido más profundo y significativo que el mero halago verbal: sirve para definir o caracterizar a la sociedad. En el análisis de los personajes, encontramos el mismo sistema; Basilio Soulinake, por ejemplo, es un periodista alemán, fichado por la policía como anarquista ruso; su nombre es falso. En la conversación con la portera, el absurdo producido por el cruce de planos llega al delirio, y, como pura abstracción verbal, contrasta con el objeto efectivo de la discusión: el cadáver de Max, que pasa a ser mera excusa para el juego y la exhibición verbal e imaginativa²⁵, nivel que, a su vez, queda roto por la horrible prueba experimental del cochero. Los saltos, los cambios de nivel, brusquísimos, de la abstracción teórica y literaria a la práctica más brutal o abyecta, me parece uno de los recursos fundamentales en *Luces de bohemia*. Son rupturas que frustran sistemáticamente las expectativas del lector, obligándolo a acomodarse una y otra vez a situaciones, claves y perspectivas diferentes y aun contradictorias. Esto se produce, como hemos visto, en las acciones de los personajes, pero también Valle asume el mismo plantea-

tas. Una primera trivialización se produce al aludir a él de manera interesada: «Zaratus-tra.—Don Max, respete sus laureles» (p. 16). Pero todavía puede ser utilizado de otra manera: «se orientan a la taberna de Pica Lagartos, que tienen su clásico laurel en la calle de la Montera» (p. 23). Y, en *Corte*, «la puerta laureada de un tabernucho» (p. 228). Hay que señalar, no obstante, y a pesar de la degradación, el recuerdo o la evocación de la literatura clásica española. Y, además, las cosas pueden funcionar al revés: «A la Historia de España, en sus grandes horas, nunca le ha faltado acompañamiento de romances. Y la epopeya de los amenes isabelinos hay que buscarla en las coplas que se cantaron entonces por el Ruedo Ibérico. Tomaba Apolo su laurel a la puerta de las tabernas, como en la guerra con los franceses, cuando la musa populachera de donados y sopistas, tunas y rapabarbas, era el mejor guerrillero contra Bonaparte. Toda España en aquellos isabelinos amenes, gargarizaba para un Dos de Mayo» (*Viva*, p. 417).

²⁴ Es la mezcla de términos cultos y chabacanos que —señala Zamora Vicente— caracteriza el habla madrileña de la época. El fenómeno había sido advertido ya por Galdós en *La familia de León Roch*: «En el lenguaje de Cimarra se mezclaban siempre a la fraseología usual de la gente discreta los términos más comunes de la germania moderna» (p. 20). «Como se ve, de su agraciada boca afluyó el lenguaje completo de ciertos jóvenes del día, y mezclaba el idioma de los oradores con el de los tahúres, las elegantes citas en habla extranjera con los vocablos blasfemantes que aquí no se pueden decir...» (pp. 46-7). No hay que subrayar que, objetivamente, la invasión de términos «cultos» en el habla popular es un síntoma de dominio ideológico, de alienación.

²⁵ Es una situación equivalente a la de la madre con el niño muerto en brazos. Se da la misma indiferencia entre los circunstantes sobre el caso central; salvo, naturalmente, M. Collet y Claudinita.

miento en las acotaciones. Como el autor no entra en el mundo, en el juego de los personajes, el resultado de sus comentarios o definiciones produce un efecto de distanciamiento desinteresado y un tanto irónico, cuando no sarcástico. Por ejemplo, en el caso de *La Lunares*, niña del pecado, que sólo lo es a medias, pues guarda el pan de higos²⁶ para el gachó que la sepa camelar, Valle advierte «Parodia grotesca del jardín de Armida» (p. 117). Ahora bien, Valle, salvo en ocasiones excepcionales, se cuida mucho de explicar la realidad de los hechos, deja que el lector los descubra por su cuenta.

En un sistema como el descrito, no hay manera de que el lector esté seguro de nada²⁷. Hay hechos que sólo se conocen a través de lo que dicen los personajes; pero si unos personajes mienten o manipulan y deforman la realidad objetiva de acuerdo o a favor de unos intereses inmediatos y elementales, otros, como Max, viven en el aire y no se mueven buscando un provecho material: Max vive en la literatura, en la pura ideología; no estafa, no se apropia del dinero ajeno, vive sólo para brillar, para deslumbrar y admirar a los demás. De ahí su nombre, es una estrella, la máxima, que cuando pasa de ser Mala Estrella a Resplandeciente, se consume como una estrella fugaz, esa que el perro mira en el azul, la última estrella. No cabe duda de que a Valle-Inclán —y a los lectores— le seduce esa personalidad aristocrática que desprecia el dinero, «esas tres cochinas pesetas» (p. 11) que servirían para cenar. Máximo es de la casta de Bradomín o Montenegro: está por encima de las convenciones e intereses de la burguesía. Sus valores son otros: prestigio, superioridad intelectual, estética, etc. Valores, al parecer, inofensivos, desligados de la materia...

Y sin embargo... Sin embargo resulta, a fin de cuentas, tan culpable y responsable como todos los demás. Habitualmente, la crítica ve a Max Estrella como víctima y juez de la sociedad, una especie de conciencia lúcida que denuncia las injusticias, abusos y excesos de los demás mientras él mantiene un comportamiento digno. Sin embargo, con el texto delante, resulta muy difícil admitir tal interpretación. El resultado del análisis arroja unos resultados completamente diferentes. Otra vez, hay que advertir que la «intención» de Valle pudo ser otra pero que, en cualquier

²⁶ Creo que el «pan de higos» no es exactamente «las partes sexuales de la mujer», como anota Zamora Vicente, sino el virgo. En cuanto significado real se trata, simplemente, de un manjar muy apreciado: «Una vieja sesentona / va cocando a los biquillos / con mazapán y melochas / y pan mezclado con higos» (versos citados por A. RODRIGUEZ-MOÑINO: *La transmisión de la poesía*, Barcelona: Ariel, 1976, p. 301); de ahí pasa al uso metafórico, cf.: «Le empezó la manía por querer redimirme. A ti no te perdona el haberte llevado el pan de higos» (*Viva*, p. 80).

²⁷ Es la misma inseguridad y ausencia de norma explícita que se da en *La Celestina*. De la crítica de los esperpentos, falta, efectivamente —como señala DÍAZ PLAJA— la «indicación de caminos mejores». No obstante, y teniendo en cuenta el conjunto de la obra de Valle, sobre todo los mundos a los que renuncia, se puede apuntar a una posible defensa de la espontaneidad, de la sinceridad.

caso, lo que hizo, el resultado textual obtenido, no presenta en absoluto un Max ejemplar, intachable, lo cual no es óbice para que reciba la simpatía que en el autor —quizá también en el lector— despiertan esos bohemios tronados e irresponsables. Pero la simpatía no es suficiente para ocultar ni compensar la crítica que, situado ya en la realidad real y contemporánea, en el aquí y ahora, realiza Valle del comportamiento de Max. Crítica que es, si se aceptan las correspondencias Max-Valle, apuntadas arriba, también una autocrítica.

Lo que ocurre es que la deformación de la realidad hace que se den por buenas determinadas afirmaciones de los personajes que, sin embargo, deberían, al menos, ser discutidas. Un caso puede servir de ejemplo: la muerte de Max, se dice, ha sido resultado del hambre, como corresponde al tópico de la bohemia, muestra así la despreocupación de Max por las necesidades materiales y, al mismo tiempo, la miseria a que la sociedad le ha reducido. Sin duda, la interpretación viene apoyada por las palabras de Don Latino: «¡Te has muerto de hambre, como yo voy a morir, como moriremos todos los españoles dignos! ¡Te habían cerrado todas las puertas, y te has vengado muriéndote de hambre!» (p. 143). Ahora bien, nadie se muere de hambre en un día, y menos después de una cena en el Café Colón, a la carta, con champaña, café, copa y puro. No, no hay nada de eso, lo cierto es que a Don Latino le conviene aceptar esa versión para rechazar otra más probable, que haya muerto de frío porque él, Don Latino, no le ha prestado su carrik, a pesar de que Max se lo había pedido varias veces. Lo del frío resulta verosímil y, sin embargo, hay que ponerlo también en duda puesto que M. Collet responde: «¡Un colapso! ¡No se cuidaba!» (p. 147). Y no es que yo prefiera el diagnóstico²⁸ de M. Collet; se trata, simplemente, de señalar las dificultades que se presentan a la hora de precisar determinados extremos que, de manera apresurada, suelen tomarse, a pesar de todo, como perspectivas privilegiadas para interpretar la obra. Lo indudable, prescindiendo ya de causas circunstanciales más o menos anecdóticas, es que Max tenía que acabar así, era su destino y su voluntad, y así lo ve M. Collet: «¡Max, pobre amigo, tú solo te mataste! ¡Tú solamente, sin acordar de estas pobres mujeres! Y toda la vida has trabajado para matarte» (pp. 145-46).

Ya Max, refiriéndose a la muerte, había dicho, en conversación con Rubén: «¡Tú la temes, y yo la cortejo!» (p. 104).

Efectivamente, la corteja pero no pasa de ahí. El desenlace fatal es un accidente, al que Max estaba predestinado por sus excesos, por no cuidarse, como dice M. Collet, y por su despreocupación. No es un final bus-

²⁸ Los diagnósticos, sobre todo los oficiales, son de poca confianza. No hay más que recordar la apoplejía certificada por los forenses como causa de la muerte del guardia que escahifollan los jóvenes del trueno dorado en la taberna de Garabato. O el resultado de la autopsia del Zurdo Montoya («¡Ataque de alcoholismo!»); el parte de los guardias civiles que disparan al muchacho que viaja en los topes del tren, etc.

cado voluntariamente y directo. Buena prueba de ello son los intentos que hace por escapar. La bravata de Max es puro alarde, retórico e hiperbólico²⁹.

Desde el primer momento, Valle refleja a este héroe clásico en un espejo cóncavo para exponer su verdadera dimensión. Tras describirle como Hermes, presentarle con la ceguera homérica, nos enteramos de que la pérdida de la vista es «el regalo de Venus» (p. 93), lo cual, despojado de la embellecedora formulación retórica, significa que es el resultado de un sifilazo. La mitomanía de Max se revela también, al final de la obra:

Rubén.—Marqués, ¿cómo ha llegado usted a ser amigo de Máximo Estrella?

El Marqués.—Max era hijo de un capitán carlista que murió a mi lado en la guerra. ¿El contaba otra cosa?

Rubén.—Contaba que ustedes se habían batido juntos en una revolución allá en México.

El Marqués.—¡Qué fantasía! Max nació treinta años después de mi viaje a México (p. 157).

No me interesa ahora comentar lo que esta conversación implica en el desenmascaramiento o renuncia de los mitos valleinclanescos, o la conversión de Bradomín en mito literario. Lo que me importa ahora es señalar que la obra muestra, en Max, la fantasía deformante o falsificadora de la realidad³⁰. Quizá sea la intrascendente fantasía propia de un poeta bohemio; sin duda, aquí lo es pero hay otros momentos en los cuales la verborrea literaria, fantástica, le impide tomar contacto con la realidad inmediata, la que toca, y, por tanto, no ve.

Cuando Max es detenido, encuentra en el calabozo a un individuo, un obrero, destinado a la muerte. Es una de esas situaciones patéticas y terribles que abundan en la obra. Y es un caso típico de injusticia y barbarie, añadido en la versión de 1924, quizá como paradigma de denuncia social por parte del autor. Pues bien, cuando Mateo (bautizado Saulo por Max), seguro de su fin y angustiado por ello, cuenta a Max, su única compañía, y, en ese momento, confidente, sus temores, ideales, su lucha, las respuestas del bohemio son de este tenor:

«Hay que establecer la guillotina eléctrica en la Puerta del Sol» (p. 66); «Los obreros se reproducen populosamente, de un modo comparable a las moscas. En cambio, los patronos, como los elefantes, como todas las bestias poderosas y prehistóricas, procrean lentamente. Saulo, hay que difundir por el mundo la religión nueva» (p. 67); «Una buena ca-

²⁹ La crítica es unánime en sus elogios a Max Estrella, aunque algunos, como JOSÉ CARLOS MAINER, adviertan de la ambigüedad del personaje (*Modernismo y 98, Historia y crítica de la literatura española*, t. 6, Barcelona: Crítica, 1979, p. 293).

³⁰ Es una mezcla muy cervantina de ficción y realidad.

cería puede encarecer la piel de patrono por encima del marfil de Calcuta (...). Y en último consuelo, aún cabe pensar que exterminando al proletariado también se extermina al patrón» (p. 68)³¹.

No cabe mayor frivolidad ni mayor incompreensión. Por mostrar un ingenio chispeante, como antes con el guardia, como los poetas modernistas, Max es capaz de ignorar la realidad más patética, de desentenderse del sufrimiento humano más acuciante y próximo. Tras de esto, resulta

³¹ Según J. A. GÓMEZ MARÍN, «el preso Mateo es un obrero barcelonés que representa en su dramática situación a todo un proletariado regional y que habla inspirado por una conciencia de clase... —producto elaborador en el crisol de un medio coherente y nutrido de un aparato ideológico eficaz. Mateo posee datos sobre el concepto marxista de revolución, que sólo puede haber obtenido en un medio abundante de propaganda y proselitismo...—, tipo mixto de revolucionario de fondo anarcoide, pero con importantes implicaciones marxistas». (*La idea de la sociedad en Valle-Inclán*, Madrid: Taurus, 1967, p. 133). No sé yo si este análisis define correctamente la situación del proletariado catalán; sin embargo, me resulta difícil aceptar que ese sea el caso de Mateo cuyas expresiones revelan un sentimiento de espontánea rebeldía, el irracionalismo fruto de la injusticia y la opresión pero no va más allá aunque, es cierto, se refiera a la solidaridad (que no es lo mismo que conciencia de clase) de los blusas catalanes y utilice algunas frases coincidentes o derivadas de la doctrina marxista. Elementos que, a mi entender, no bastan para suponer que hayan sido comprendidos dentro del sistema al que pertenecen, ni siquiera que sean funcionales en la praxis: no pasan de ser frases, consignas más o menos retóricas en cuanto sirven únicamente como signos identificadores mediante los cuales se distingue y reconoce un grupo. El grupo de los desesperados. La teoría (y la praxis) del *Preso* se sintetiza en esto: «Acabando con la ciudad, acabaremos con el judaísmo barcelonés» (p. 68). Es lo más alejado que puede pensarse del sistema marxista; puestos a buscar una filiación, cabría aducir el espartaquismo... o el carlismo, antes que el materialismo dialéctico. Creo que hay mucho de sansonismo (contra los *philistines*) en Valle, en Mateo y en Max. La pregunta de éste último: «¿dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?» (p. 70; porque «Los ricos y los pobres, la barbarie ibérica es unánime», p. 69), rima con otras como: «¡Solamente ardiendo en una gran hoguera, se purifica España!» (*Viva*, pp. 354-55). Hay que reconocer que Valle alcanza momentos de mayor lucidez, contrapesados, sin embargo, por discusiones tan fútiles como son aquí, en *Luces*, las ingeniosidades de Max: «¡Con negreros y bolsistas! Aquí hace falta una revolución proletaria que fusile a cuantos llevan fajines y bandas. ¡Y el resto, a la guillotina! —¡Dirás al garrote!— ¡A la guillotina! —¡No la tenemos en España!— ¡Se establece!» (*Viva*, p. 99).

La cuestión, en definitiva, se centra en cómo se valoran estos repentinos cambios de tensión y de registro. Yo creo que deshacen, distorsionan y, en definitiva, destruyen el conjunto, ridiculizándolo.

Para la ideología real o, al menos, explícita, de Valle, se pueden ver —ahora cómodamente recogidas— sus declaraciones y entrevistas. En cuanto a la literatura —ahora— me parece fundamental la lectura de *Baza de espadas*. Sin olvidar en ningún caso, la advertencia de A. SCHAFF, que viene al pelo para nuestra obra: «No hay ninguna ideología absolutamente fantasista; no obstante, toda ideología es un espejo *deformante* que no da absolutamente el *reflejo verdadero de la realidad*, simplemente alguna cosa que no se puede ni comparar incluso al reflejo de un espejo deformante». Y para *Viva*, *La Corte* y *Baza*, como obras históricas, SCHAFF recuerda que «Pokrovsky proclama que la historia es la política contemporánea reflejada en el pasado». (*Sociología e ideología*, Barcelona: 1971, pp. 92-3, respectivamente. No me responsabilizo del grado de ortodoxia o desviacionismo de Schaff o Pokrovsky, y en todo me sujeto a lo que determina la línea oficial del aparato).

posible y aún probable interpretar la despedida como un arranque de cómico viejo, un gesto manido de actor de carácter en la gran escena de la separación. Pero aunque esto no sea así, aunque la comprensión cordial sea cierta, no dura más que un instante, el momento del abrazo. Después, Max se olvida. El diálogo es este:

El preso.—¿Está usted llorando?
Max.—De impotencia y de rabia.

No deben ser casuales las simétricas coincidencias con esta otra escena:

Max.—(...) ¡Me he ganado los brazos de Su Excelencia (...)! *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! (p. 98).

El Ministro, por lo menos, algo ha hecho por remediar la situación de Max. Este, sin embargo, sólo se ha ocupado de sí mismo, en ningún momento ha recordado al preso que deja en la cárcel para interceder por él ante el Ministro de la Gobernación de quien, en último término, depende la suerte del anarquista. Max olvida al individuo con quien ha compartido el calabozo, tampoco se acuerda de lo que representa el Ministro de la Gobernación en la vida social: la única protesta es por la manera en que le han tratado a él. No hay ni una reflexión sobre la situación general.

Lo más patético, la suprema Eironeia es que Max acepte el dinero sacado del fondo de reptiles. Sobre todo, que disfrace melodramáticamente su aceptación, deformando así la realidad en el espejo de la retórica literaria, escudándose, él, con una coartada de regusto folletinesco: «Gracias, en nombre de dos pobres mujeres». Pero una vez superado el trance, de manera airosa y aun brillante, no vuelve a recordar a las dos pobres mujeres: gasta con rumbo la limosna, va «a cenar con el rubio Champaña, Rubén» (p. 105). Y ya al principio, perdidas tres miserables pesetas, una de las dos pobres mujeres, M. Collet le había reprochado: «¡Oh, querido, con tus generosidades nos has dejado sin cena!» (p. 10). El reproche sigue siendo válido.

En aquel momento, despedido por el Buey Apis, Max había propuesto la posibilidad de un suicidio colectivo. Vuelve a repetir la idea hablando con Don Latino: «Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo» (p. 129). Es teatro, puro verbalismo para provocar la admiración, para dejar despatarrados a los

ingenuos burgueses pues, cuando es otro quien hace la propuesta, le parece una patochada³²:

Don Latino.—(...) ¡Hay que pensar en el mañana, caballeros!

Max.—¡No pensemos!

Don Latino.—Compartiría tu opinión, si con el café, la copa y el puro nos tomásemos un veneno.

Max.—¡Miserable burgués! (p. 106).

Max, entronizado en el café literario, satisfecho del papel que allí juega³³, sintiéndose superior y, en el ámbito de la bohemia literaria, centro, no reconoce en otro su propia ocurrencia, formulada ante unas mujeres que, ellas, no cenan.

Cuando, en la taberna de Pica Lagartos, Don Latino tartamudea la lectura del periódico: «El tufo de un brasero. Dos señoras asfixiadas» (p. 176), el espectador no puede por menos de recordar la sugerencia de Max: «Con cuatro perras de carbón, podíamos hacer el viaje eterno» (p. 6).

La simetría que enmarca la obra³⁴ revela que la víctima no es Max, ni su centro, sino esas dos pobres mujeres que si él muere «se quedan haciendo cruces en la boca». Aquí, quien habla, miente; los que sienten, actúan, sin palabras, sin discursos. El poeta ciego, luz de la bohemia, es quien ha provocado ese suicidio aunque se le habían abierto puertas suficientes para que no hubiera sido necesario. Ni el décimo de lotería pudieron obtener del muerto. La ironía escénica recubre toda la obra.

El tema, el argumento o anécdota de *Luces de bohemia* es un folletín. Por supuesto, se trata de una utilización irónica. Entre otras muchas cosas falta el patetismo y el tono melodramático que chorrea las entregas que vende Don Latino. En este sentido, lo que sorprende es que Valle-Inclán (aquí lo mismo que en otras obras) cuente los mayores horrores, las cosas más espeluznantes y lamentables sin abandonar el preciosísimo estetizante de su estilo. No es que no juzgue, ni que no condene, es que tampoco cambia el registro lingüístico para expresar o comunicar, siquiera por manera indirecta, el carácter de los hechos: nada hay de adecuación cordial³⁵. Huye de la descripción realista que pudiera conmovier simple-

³² Don Latino va siempre a la zaga de Max, llega, incluso, a ser una parodia grotesca. Vid. SUMMER M. GREENFIELD: *Anatomía de un teatro problemático*. (Madrid: Fundamentos, 1972, pp. 236-42).

³³ «Max.—Vamos a su lado, Latino. Muerto yo, el cetro de la poesía pasa a ese negro (...). ¡Es un gran poeta!» (p. 103). En alguna ocasión, también Baroja llama negro a Rubén Darío. (En *El gran torbellino del mundo*, 1926, Parte primera, cap. I).

³⁴ Resultan muy poco convincentes esas simetrías y círculos que GREENFIELD, M.^a EUGENIA MARCH, etc., creen encontrar en la construcción de *Luces de bohemia*.

³⁵ Quizá se pueda ver en este embellecimiento, en la profunda preocupación estética, un medio de neutralizar la horrible realidad percibida directamente, esto es, convertirla en arte porque, como dice ELIAS L. RIVES (refiriéndose a la muerte de Elisa en la Egloga III de

mente con la exposición objetiva de lo que ocurre. Por el contrario, convierte la miseria y las muertes en literatura. Embellece —distancia— cuanto describe. Quizá por ello algunos críticos han sostenido que la finalidad de toda la obra de Valle-Inclán, incluida *Luces de bohemia*, es fundamental o exclusivamente estética. Sin despreciar el componente estético, inevitable en cualquier obra literaria o, simplemente, artística³⁶, creo que Valle acepta y reproduce desde su perspectiva, en el ámbito o plano que le corresponde como autor, el sistema de los personajes, el planteamiento que las palabras y actitudes de estos van creando en relación con los hechos.

Quien, al leer o escuchar la obra se deje arrastrar por el halago sensorial, por la imaginación de la prosa valleinclanesca, cuando llegue al final, y si reflexiona, constatará cómo ha entrado y se ha dejado ganar por el mismo procedimiento que Valle denuncia en la obra y tan clara y distintamente se reprocha a los personajes de esta parábola literaria.

Universidad Autónoma de Madrid.

Garcilaso, especialmente vs. 229-32), es el arte el que ordena y simplifica la naturaleza, haciéndola inteligible; es un claro sentido de distancia artística el que convierte el dolor en belleza. («Paradoja pastoril del arte natural», *La poesta de Garcilaso*, Barcelona: Ariel, 1974, p. 308). Interpretación con la que, sin duda, estaría conforme I. A. Richards.

³⁶ Vid., sobre esto, M. BAJTÍN: «L'enoncé dans le roman», *Langages*, 12 (1968), especialmente pp. 127-9 y 131-2. Por otra parte, es posible, en otro orden de cosas, aducir el análisis de D. ANZIEU, citado por ANNE CLANCIER: «en las novelas de Robbe —Grillet, el estilo expresa las defensas, mientras que la intriga es la transposición del fantasma. El estilo tiene como función desviar la atención del lector de la intriga, igual que las defensas tienen como fin desviar el fantasma de la conciencia» (*Psicoanálisis, literatura y crítica*, Madrid: Cátedra, 1976, p. 97).