

**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**LA IRONÍA EN EL ESPERPENTO DE VALLE-INCLÁN:  
CRÍTICA SOCIAL Y POLÍTICA EN *LUCES DE BOHEMIA***

**Tesis que para obtener el título de  
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas**

Presenta:

**Elvira Alicia García Sainz**

**Asesora: Mtra. Luz Aurora Fernández de Alba**

**México**

**2010**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## **AGRADECIMIENTO A:**

Luz Aurora Fernández de Alba, mi asesora, salvamento, impulso  
en el *vuelo* y en el *aterrizaje* de esta tesis,  
y por su acuciosa y expedita revisión.

Silvino Silva, Víctor Hugo Aguilar y Roberto Ayala, por sus enseñanzas.

Guadalupe Lizárraga y Lucrecia Arámburo, maestras de la palabra.

Yosahandi Navarrete y los preciados años universitarios, con admiración.

Lourdes Penella Jean, por abrir las apasionantes ventanas de la literatura.

Galdino Morán, por el saber, sus palabras y recomendaciones.

Rosalinda Saavedra, por su gentil trato y estilo de enseñanza.

Erika Lindig, por la amplitud en la territorialidad de sentidos.

Ana María Martínez de la Escalera, por los términos precisos.

César González Ochoa, tan puntual, certero y exigente.

Mis amigos y colegas periodistas, por su diaria dedicación y solidaridad.

Los maestros de la Facultad de Filosofía y Letras

y a la conciencia humanística de la Universidad

## **DEDICADA A:**

Laila Carina Nauman, por abrir conmigo un nuevo mundo amoroso y vital.

Mi madre, Concepción Sainz, y mi padre, Miguel García, por su apoyo y ejemplo.

Basti, Monica y familiares, por creer y querer; mis hermanos Manuel, Aurelio,

Miguel, Mario, Cati, Conchita, Ceci, Rodrigo, sobrinos, cuñados, primos y tíos.

Jael y Lorenzo, claros siempre en la experiencia y el camino.

Ernestina Yépiz y Gloria Lara, por sus cualidades e inspiración poética.

Flor Salaiza, por su mente y corazón abiertos siempre a rumbos mejores.

Velia Enid, por su compañerismo de siempre.

Adriana Rojas, porque gracias a ella también esta tesis es una realidad.

Regina y Toño, que han estado en estos arduos días.

Marilene Marques de Oliveira, por sus desafíos y logros alcanzados.

Elsa Rodríguez Brondo, María García Velasco, por su creatividad.

Susan L. Jones, por compartir sus conocimientos y su acompañamiento.

Cuauhtemoc Márquez, por los principios y la congruencia social.

Alfredo Iván Zavaleta, por su persistencia y ejemplo.

Laura Zamora y Verónica García Venegas, por su aliento para crecer.

Angelina Hernández y Adriana García Escoto, por la oportunidad de lo posible.

Xena y Citlá, especialmente, por su autenticidad y naturalidad

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	7
<b>CAPÍTULO I. RECUENTO HISTÓRICO Y CRÍTICO DE LA IRONÍA</b>	11
1.1. Conceptos: del <i>eiron</i> y el <i>alazon</i> al siglo XXI	11
A) Ironía entre frases cercanas (figuración lingüística y retórica): significar lo no dicho con lo dicho, subvertir el sentido	20
B) Ironía entre menciones y situaciones (procedimiento literario y estético): desdoblamiento, correlación, aplazamiento	24
C) Algunas clasificaciones y tipologías propuestas	27
1.2. El estudio de la ironía en el texto literario: diversas formas de abordarla	32
<b>CAPÍTULO II. ACERCA DE LA CREACIÓN VALLEINCLANIANA</b>	37
2.1. Valle-Inclán: entre la Generación del 98 y el Modernismo	38
2.2. Atribuciones y atributos genéricos y artísticos del esperpento	41
2.3. Aportaciones de <i>Luces de bohemia</i> al concepto de ironía	50

<b>CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LA IRONÍA EN LUCES DE BOHEMIA</b>	55
<b>La ironía en la estructura de la obra</b>	
3.1. Articulación irónica: en <i>secuencias, funciones, acciones</i> y <i>actantes</i> y significado de los motivos binarios	56
3.2. Caracterización patética e hiperbólica de los personajes	72
3.3. Manejo del tiempo, el espacio y las didascalias	85
<b>La ironía en las relaciones intertextuales y contextuales</b>	
3.4. Empleo de los recursos paródicos, satíricos e irónicos	90
3.5. Ironía y crítica en los ámbitos social y político	100
3.6. Referencias mitológicas, artísticas y estéticas	109
3.7. La representación irónica de España en el esperpento	112
<b>La ironía como fundamento estilístico</b>	
3.8. Paralelismo entre construcción esperpéntica e irónica	123
3.9. Ambivalencia, resistencia y desmitificación del <i>mundo</i> en <i>Luces de bohemia</i> a través del sentido irónico	127
<b>CONCLUSIONES</b>	133
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	137

## INTRODUCCIÓN

A casi un siglo de su primera publicación, la obra esperpéntica de Ramón del Valle-Inclán sigue vigente, por la lucidez con la que proyecta la ambivalencia del *mundo* a través de la ironía en el texto literario y porque los fenómenos culturales y sociales que en ella se representan pueden aún identificarse en acontecimientos de la sociedad actual.

En esta tesis me propongo demostrar que, dentro de la nueva vocación de la obra literaria del siglo XX, la ironía se emplea como herramienta principal del modelo esperpéntico y, de conformidad con ello, esta propuesta literaria y estética se basa a su vez en la proyección de *ambivalencias* y en el sentido crítico del *mundo*.<sup>1</sup>

Esta investigación se centra entonces en el estudio de la ironía en el esperpento de Valle-Inclán, y el objeto específico de análisis será la obra *Luces de bohemia*. Para desarrollar mi tesis, cuento entre los puntos de mayor interés los siguientes: la condensación estética, poética y retórica en que se manifiestan las formas irónicas en esta obra dramática y cómo se proyectan sus sentidos y se producen la crítica social y política y la representación de lo español por medio de los procedimientos irónicos.

Analizaré, entonces, los casos particulares de ironía —observando unidades irónicas o *ironemas*— en *Luces de bohemia* para verificar que se confirmen, asimismo, los sentidos contrapuestos en una ironía global, y

---

<sup>1</sup> Una actitud ambivalente es la única que puede abarcar la contradictoria totalidad del mundo, afirma René Wellek (1969: 22).

describiré sus efectos en temas de los ámbitos social (ideológico, religioso, histórico) y político.

En esta investigación, enfocaré el análisis al texto literario, el cual incluye el *texto espectacular* (didascalias o acotaciones) y el *texto dramático* (diálogos), los que Bobes Naves distingue, entendiendo la *representación escénica* como parte intrínseca de la obra escrita y dejando para otro tipo de estudio —bien puede ser escenográfico o semiótico— lo concerniente a la puesta en escena.

Para ello organizaré el trabajo en tres partes: en la primera (Capítulo I) trataré acerca de las definiciones, formulaciones teóricas, propuestas taxonómicas y tipos de ironía a las que han aludido varios investigadores en sus estudios. Considero clave la discusión sobre las distintas formas de entender e identificar la ironía como una base teórica para el análisis que realizaré en el Capítulo III.

Posteriormente, contextualizaré la obra literaria por analizar (Capítulo II), para lo cual trataré acerca de las aportaciones de Valle-Inclán al concepto moderno de la ironía a través del esperpento y expondré la relación con el Modernismo y la Generación del 98 en las claves de su elaboración artística, además de algunas consideraciones acerca de la recepción, clasificación, alusiones y atribuciones y atributos que se le han conferido o negado a esta propuesta literaria.

La tercera parte de mi investigación (Capítulo III) está dedicada al análisis específico de la ironía en *Luces de bohemia*, centrando la atención del estudio en los significados y el sentido que con ella se produce. Enfoco su funcionamiento en la estructura y en el discurso.

Comentaré, asimismo, cómo se representa el *mundo* esperpéntico español y cuáles son algunos de los elementos de composición de la obra en cuestión. Otro aspecto por analizar concierne al mensaje en la propuesta creativa del autor y cómo se relaciona éste con los lectores.

Después de tales consideraciones y propósitos para desarrollar esta investigación, planteo las siguientes hipótesis:

- La elaboración artística del esperpento se basa en la construcción irónica y existe un paralelismo, por lo tanto, entre la propuesta estética e irónica como operaciones de *desdoblamiento*, *contraste* o *ambivalencia*.

- En *Luces de bohemia*, una ironía *global* o general enmarca ironías particulares dispuestas para caracterizar personajes y situaciones que participan de una red de relaciones simbólicas o significativas que sirve a propósitos estéticos y culturales.

- La ironía funciona en la estructura y el desarrollo discursivo de *Luces de bohemia* en combinación con la sátira, la parodia y otros recursos retóricos, como vehículo de presentación de rasgos históricos, políticos, sociales y religiosos que representan el *mundo* español.

- La deformación de una realidad social a través de las formas esperpénticas funciona como detonante de la reacción del lector ante valores ambiguos, produciendo el gesto crítico, también ambivalente, o *mueca* y actuando en la búsqueda de la corrección de situaciones o de la transformación de la conciencia.

- El esperpento prefigura un subgénero dramático que bien podría denominarse *drama irónico*, por el predominio de la ironización y, en el caso particular de *Luces de bohemia*, autorreferenciado como el primer

esperpento pleno, explicarse como la *desmitificación del texto teatral* a través de la ironización o de la evolución irónica en la parodia satírica.

Para estudiar cómo funciona la ironía en la estructura y el discurso de *Luces de bohemia* y comprobar tales hipótesis, la situaré en los siguientes niveles y ejes de investigación:

Niveles: sintáctico, semántico y discursivo, en los aspectos:

-Funcional, en: *funciones, actantes, acciones y secuencias*.

Interrelación estructural y de significación (análisis contextual/intratextual).

-Contextual e intertextual: en lo social, lo religioso y lo político.

-De aproximación estilística. Elementos de composición y rasgos literarios y estéticos que la enmarcan (macroestructura).

En la descripción de los sentidos y significados de la ironía en el presente estudio, retomaré las aportaciones del análisis estructural del relato de Roland Barthes, que se basa en interpretar la obra por medio de la deducción y propone describir las *funciones* (Propp-Brémond); *Acciones, actantes* (Greimas); los elementos *De la narración o del discurso* (Todorov) y las *Secuencias* (Barthes, 1982: 7-39).

## CAPÍTULO I. RECUENTO HISTÓRICO Y CRÍTICO DE LA IRONÍA

### 1.1. CONCEPTOS: DEL *EIRON* Y EL *ALAZON* AL SIGLO XXI

“La ironía, como la belleza, está en el ojo del espectador”, dijo D.C. Muecke (1969: 14), quien advirtió del fenómeno en *La Biblia* y en *La Odisea*, pero aclaró que Platón fue el primero en usar la palabra “eironeia” en *La República* para referirse a aquella forma en la que Sócrates se dirigía a sus interlocutores, simulando ignorancia y preguntando, hasta que el otro (sofista) admitía su real ignorancia.

Peter John Roster relata los inicios formales de la ironía en la práctica retórica:

... Ha pasado por una larga y compleja trayectoria que se remonta hasta la época de la Temprana Comedia Griega, en la que se aplicaba al lenguaje y a la manera de comportarse del *stock* carácter, el *eiron*, cuyo rasgo más destacado era el de aparentar ser menos listo de lo que en realidad se era; actitud ésta que engañaba a su adversario de costumbre, el *alazon* (Roster, 1978: 8).

El *concepto de ironía* se ha ido transformando y matizando de acuerdo con su uso y con la forma en que se aborda o la disciplina en la que se le estudie. Algunos criterios, en especial las taxonomías retóricas, han diferido en su clasificación, pues es un caso especial de articulación lingüístico semántica.

El Diccionario de la Real Academia define la ironía (del lat. *ironīa*, y este del gr. *eironeia*) como: **1)** f. Burla fina y disimulada; **2)** f. Tono burlón

con que se dice, y 3) f. Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice.

El uso del término se ha popularizado. Se le asocia con la burla y es común escuchar frases como: “dijo *una ironía*” (usó una expresión irónica), “qué *irónico* eres” (eres un *ieron*, aun cuando podría tratarse sólo del uso de una expresión aislada, no de un perfil de personalidad). Estos y otros modos de referirse a ella limitan su empleo según determinadas motivaciones sociales.<sup>2</sup>

El uso del procedimiento irónico tiene prestigio en algunos discursos políticos, en la literatura y como recurso del humor en expresiones colectivas populares. Lauro Zavala (1993: 24) da cuenta de cómo los grupos sociales mesoamericanos emplean didáctica y catárticamente el humor y logran la “normalización” y “venganza” de todo aquello que los amenaza haciendo burla de toda conducta incongruente.

---

<sup>2</sup> Caso común es el de manejar el término enfatizando su carga “negativa” y tomando de manera parcial sus propiedades. Un ejemplo se encuentra en el contenido del programa educativo oficial de nivel Secundaria en México (SEP, 2006: 103). Uno de los “Temas de reflexión” (sobre el español) que se refiere a la categoría de “Aspectos discursivos”, se enuncia de la siguiente manera: “Estrategias discursivas que se usan para manipular a la audiencia: 1) empleo de **comentarios discriminatorios o irónicos** para descalificar al contrincante, y 2) atribuirle opiniones que no son suyas para después criticarlas” [las negras son mías]. El riesgo es que se descarte la posibilidad de la crítica o de la profundización de un problema a partir de la ironía en un debate, o se rechace como recurso de ingenio. Un tanto en descargo de esto, podríamos recordar que en la época de la antigua Grecia ya había detractores del *ieron*, entre ellos Demóstenes y Teofrasto, y que ello derivó después en una percepción social de la ironía como recurso de intervención oral con el propósito o la *intención* de burlarse de algo, de otro o de los demás. Catherine Kerbrat Orecchioni (1992: 221) señala: “Es con seguridad la ironía la que reúne el mayor número de detractores (se podría así citar a Goethe, a Proust o Stendhal) y esto se debe a una doble especificidad de este tropo. A su vez, Hutcheon (1981: 45; 1992: 176 y 177) comenta: “La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo”.

La ironía es una figura “proteiforme” que habita una “zona de incertidumbre psicológica” y constituye un diálogo entre un enunciado presente y uno ausente que se evoca, por lo que representa un *distanciamiento*, apunta Bice Mortara Garavelli. Para Sigmund Freud, la ironía ofrece la ventaja de esquivar fácilmente las dificultades de una expresión directa.<sup>3</sup>

Linda Hutcheon (1992: 188) menciona que “la comprensión de la ironía, como de la parodia y de la sátira, presupone una cierta homologación de valores institucionalizados, ya sea estéticos (genéricos), ya sea sociales (ideológicos), condición que Kristeva denomina consolidación de la ley”. He aquí el contexto de uso en el cual el propósito de la ironía tiene notable relevancia social.

Uno de los factores clave al reconocer la ironía es distinguirla de la burla directa o explícita, pues la “desviación” implícita de sentidos que conlleva es una forma disimulada del lenguaje.

Para Linda Hutcheon (1992), si hay cursivas o comillas que hagan ver que se implica lo contrario de lo que se dice, se trata de un *cliché* irónico, pues no hay mucho qué hacer para entender que se dice lo contrario (ejemplo: *bonito día*, cuya entonación explicita el doble sentido y se pierde la ironía).

Catherine Kerbrat Orecchioni (1992: 197) es radical al afirmar: “La ironía no puede existir legítimamente más que en la ausencia de índices demasiado insistentes, y el empleo de la figura *in praesentia* representa “el más evidente de entre ellos del engaño que ello constituye”.

---

<sup>3</sup> Cf. Mortara Garavelli, 1988: 190 y 191.

En el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin (1995: 271)<sup>4</sup> se leen las siguientes consideraciones sobre la ironía:

IRONÍA (o antífrasis, asteísmo, carientismo, cleuasmo, epicertomesis, prosipoiesis, diasirmo, sarcasmo, “hipócrisis”, mimesis, micticismo, meiosis, simulación, disimulación, “ilusio”, exutenismo, “scomma”, caricatura, antimetátesis, irrisión, hipocorismo).

*Figura* de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el *significado* a la *forma* de las *palabras* en *oraciones*, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria. Cuando lo que se invierte es el sentido de palabras próximas, la ironía es un *tropo* de dicción (un *metasemema*) y no de pensamiento (*metalogismo*); a este tipo de conversión semántica o contraste implícito han llamado algunos *antífrasis* sobre todo cuando alude a cualidades opuestas a las que un objeto posee (y al explícito, *oxímoron*). Se trata del empleo de una *frase* en un sentido opuesto al que posee ordinariamente, y alguna señal de advertencia en el *contexto* lingüístico próximo, revela su existencia y permite interpretar su verdadero *sentido*.

El planteamiento de la última cláusula se acerca más al empleo de la ironía en las obras literarias (se menciona la participación de los indicios en el texto para determinarla) y el resto se refiere sobre todo a su funcionamiento en la comunicación oral o verbal. Debe aclararse que la distinción de figuras “de dicción” y de “pensamiento” perdió su vigencia pues no hay una separación tajante entre referente y significado, puesto que ambos forman parte del juego lingüístico.

Es por ello que en la misma obra de Beristáin (1995: 211-215) se aclara: ***Figura es la expresión desviada de la norma con el propósito de lograr***

---

<sup>4</sup> Esta obra lexicográfica dedica de las páginas 271 a la 279 al tratamiento de la ironía.

**un efecto estilístico.** Consiste en la modificación o redistribución de *palabras* o un giro de pensamiento que no las altera. Las figuras son un fenómeno de la *dispositio* que “conforma el material bruto de la *inventio* y afecta a la *elocutio*” (Lausberg). Mientras las figuras de dicción se veían como pertenecientes a la *elocución*, las figuras de pensamiento se consideraron originadas en la *invención*, **aunque se hacían pertenecer también a la *elocución* en virtud de lo inseparable entre elaboración conceptual y formación lingüística.**

El acervo de figuras inició en el siglo I A.C. y han sido reclasificadas constantemente, según cómo operan o afectan la forma y el contenido. Incluso en ciertos momentos del estudio retórico se opusieron las figuras a los tropos, mientras que, en otros, a éstos se les ha considerado como un tipo de las primeras. Para Todorov, las figuras como infracciones del lenguaje serían *desviaciones*, mientras que las “marcas de literariedad” por voluntad de individualizar el estilo serían “anomalías agramaticales” como la ironía, que altera la relación habitual entre la expresión y la realidad a la que se refiere.

En la clasificación del Grupo de Lieja (o Mi), las figuras retóricas que afectan a la forma son *metaplasmos* (relacionados con el nivel fónico-fonológico); las que modifican la sintaxis, *metataxas* (nivel morfosintáctico); los *tropos* producen el cambio de sentido, del figurado al literal, y son detectadas en el texto mismo (*metasememas*, nivel léxico-semántico de la lengua), y las que rebasan el marco lingüístico, textual, como la ironía, *metalogismos*.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Cf. Beristáin, 1995: 211-215.

Una característica de la ironía es su amplitud de sentidos en la elaboración poética del discurso. Zavala apunta que la aproximación al concepto que se emplea usualmente como “existencia de una contradicción entre lo que se dice y lo que debe ser entendido” podría ser tan válida para la ironía como lo es para la metáfora, la alegoría, la sinécdoque, la lítote, la hipérbole y muchas otras figuras retóricas que, por otra parte, pueden aparecer también en el marco de en una estrategia irónica.

El investigador advierte de tener cuidado en no restringir el término a una acepción como “figura de estilo” ni extender tampoco su aplicación de tal modo que se alcance una categoría tan general que podría ser inutilizable para estudiar a la ironía en el discurso. Por ello, distingue a la ironía de las otras figuras del lenguaje y la define de esta forma:

[La ironía] es el producto de la presencia simultánea de perspectivas diferentes. Esta coexistencia se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que aparenta describir una situación, y una perspectiva implícita, que muestra el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada. (Zavala, 1993: 36-39)

La ironía es un procedimiento de figuración del lenguaje, un mecanismo lingüístico o literario que muestra la ambivalencia o el contraste de sentidos, y puede expresarse a través de palabras que adquieren un significado opuesto en relación con indicios o indicadores contextuales. Toda ironía requiere de la articulación de elementos discursivos con uno o varios del contexto (discurso oral) o el cotexto (la obra escrita) que confirmen el sentido dual de lo que representa, además de las competencias lingüísticas necesarias para reconocerla.

Dos distinciones son importantes sobre la presencia de la ironía en el discurso:

1) cuando se detona en una frase y se interpreta como tal gracias a información inmediata que nos hace suponer el sentido opuesto de lo que se expresa en la frase.

2) cuando una frase resulta irónica: a) porque representa una evaluación opuesta a información anterior, o posterior incluso en algunos casos y, especialmente, b) cuando tiene qué ver con una situación o acción contradictoria a ella en uno o varios momentos de la obra narrativa o teatral. En ocasiones, en las piezas dramáticas, la acción o situación escénica se convierte en irónica por el juego de los opuestos que cumple con dicha frase. Puede, también, tratarse de varias frases en relación con varias situaciones o acciones, lo que produce una ironía de motivo binario o una ironía general o global de la obra literaria.

La ironía, como podemos ver, es un procedimiento lingüístico que funciona, asimismo, como un recurso retórico y literario.

Al ser un recurso, o figura retórica de amplios alcances estructurales, semánticos y estéticos, una de las discusiones sobre la definición de la ironía tiene que ver con que se le cuente o no entre los tropos y por qué. Con el tropo, sus significados derivados se ponen en juego en la interpretación del mismo sintagma donde se localiza, al momento en que es leído, como ocurre con la metáfora, aun cuando pudiera requerirse información complementaria que el lector maneje para comprender mejor su significado. Pero la ironía es un caso peculiar de procedimiento discursivo porque resulta más efectiva entre más se “oculte” el *otro* sentido, diferente y la mayor parte de las veces

en el extremo opuesto o antinómico del literal que implica. Esto representa un conflicto entre la ironía y el tropo “común” como era entendido en la retórica antigua, porque la inversión de sentidos no depende exclusivamente de la interpretación de una frase aislada que imbrica dos significados, sino que funciona en relación también con otros referentes o indicios del discurso.

Así, varios especialistas en retórica han analizado esta particularidad que distingue a la ironía de los tropos “comunes” y por ello la han incluido en nuevas categorías. Presento algunos ejemplos:

1. La ironía como “no tropo” o tropo “impropio”:
  - En la *Rhetorica ad Herennium* (ciceroniana: 106 a. C) se clasificaba como “figura de pensamiento” y era excluida de las figuras que a su vez se llamaban “de dicción” o tropos.
  - Fontanier la llama tropo “impropio” (en 1821) pues sustituye más de una palabra.<sup>6</sup>
2. Su definición como tropo:
  - Kerbrat Orecchioni<sup>7</sup> la distingue de otras figuras como el oxímoron (pone en duda que el oxímoron sea un tropo) ya que con éste la inversión semántica se localiza en la misma unidad sintagmática y no en un presupuesto o evaluación del lector como en la ironía ocurre.
  - Hutcheon la define como un tropo retórico o un mecanismo con doble funcionamiento o especificidad bi-fenómica, que en algunos contextos literarios debe ser considerada producto de una

---

<sup>6</sup> Cf. Mortara Garavelli 1988: 163-190.

<sup>7</sup> Presentó un ensayo en 1980 con el título “La ironía como tropo”.

interacción entre una intención evaluativa del lector y la inversión semántica propuesta por el autor (Hutcheon, 1992: 190-193).

- Otros autores que consideran tropo a la ironía son Quintiliano (en el siglo VIII), Lausberg (en 1669, por dislocación o salto) y Arbusow (en 1963).
- El Grupo de Lieja o  $\mu$  (neorretórica) la clasifica como *metábole*<sup>8</sup> y la denomina *metalogismo*.

La ironía, entonces, no es un tropo común. El sentido que proyecta muestra mayor *distanciamiento* del referente en comparación con tropos como la metáfora o la metonimia, y ello ocurre porque el sentido distinto de lo que se dice tiene que ver con otra información textual.

Para Paul de Man, la comprensión de la ironía permite “controlarla”: lo que está en juego es la posibilidad de la comprensión, de la lectura y la legibilidad de los textos, de decidir sobre uno o un conjunto múltiple de significados. El filósofo señalaba que si la ironía fuera “el tropo de los tropos” según la definición tradicional de “significar una cosa y decir otra distinta”, sería un tropo que incluiría todos los tropos. Aclaró también que si la ironía fuera un concepto, sería entonces más factible definirla y, aún así, no se entendería mejor (De Man, 2000: 233).

---

<sup>8</sup> Concepto innovador de este grupo de lingüistas de Bélgica. Metáboles son las figuras retóricas que manifiestan un desvío respecto de un “grado cero” y pueden operar en el plano fonológico, gráfico, sintáctico, semántico o lógico. Algunas de ellas se relacionan con el *ethos* (el efecto de la figura en el receptor); por ello también la ironía es considerada una figura *patética*.

**A) IRONÍA ENTRE FRASES CERCANAS (FIGURACIÓN LINGÜÍSTICA Y RETÓRICA): SIGNIFICAR LO NO DICHO CON LO DICHO, SUBVERTIR EL SENTIDO**

Una particularidad de la ironía es su cualidad “poética”. Una frase puede ser irónica o no, dependiendo de que exista el rasgo, indicio o indicador que produce el sentido opuesto y permite ratificar la subversión del lenguaje.

En la literatura se ha comprobado que una frase empleada varias veces en un texto puede representar una o varias formas de ironía. Por ejemplo, si la frase “*Brutus is an honourable man*” se repite cada vez que Brutus comete una acción cruel, esta frase representa, una evaluación negativa reiterada.

La frase “cráneo *previlegiado*” se emplea en cuatro ocasiones en *Luces de bohemia*, pero para que sea en efecto irónica depende de los indicios contextuales. En algunas ocasiones en que se utiliza, la frase expresa admiración pero no funciona como ironía. En cambio, en otros casos sí cumple una operación irónica. A continuación ejemplifico la manera en que se produce esta elaboración irónica en *Luces de bohemia*:

Frase “Cráneo *previlegiado*” (*leit motiv*)

**Significados y sentido:** En dos de sus menciones representa la exaltación de la “cualidad intelectual”, y en otras dos su sentido es de degradación.

Menciones en la escena Tercera:

1. LA PISA-BIEN: Si no te admiten la prenda, dices que es de un poeta.

DON LATINO: El primer poeta de España.

EL BORRACHO: ¡Cráneo *previlegiado*!

MAX: Yo nunca tuve talento. ¡He vivido siempre de un modo absurdo!  
(LB, 30)<sup>9</sup>

**Interpretación:** La expresión “Cráneo *previlegiado*” es, en primera instancia, una hipérbole, el reconocimiento de El Borracho a las cualidades intelectuales de Max, con un dicho que expresa literalmente esa idea. Sin embargo, Max contrapone el talento al hecho de ser pobre, caso en el que se expone una ironía de la existencia. Se neutraliza el ensalzamiento de la frase en la visión pesimista de Estrella. Considero las cursivas, en estas observaciones, como marca coloquial de la palabra “previlegiado”.

**Efecto producido:** Risa torcida por la imagen absurda, satírica.

2. Zacarías, en la taberna de Pica Lagartos.

PICA LAGARTOS: Mi padre era el barbero de Don Manuel  
Camo. ¡Una gloria nacional de Huesca!

EL BORRACHO: ¡Cráneo *previlegiado*!

PICA LAGARTOS: Cállate la boca, Zacarías.

EL BORRACHO: ¡Acaso falto!

PICA LAGARTOS: ¡Pudieras!

(LB, 34)

**Interpretación:** La frase equivale a repetir el sentido de una anterior: “¡Una gloria nacional de Huesca!”; sin embargo, la reacción de Pica Lagartos confirma el contenido opuesto(S-) y, por lo tanto, burlón.

3. El borracho, sobre Max, cuando éste sale de la taberna.

MAX: Latino, préstame tus ojos para buscar a la Marquesa del Tango.

DON LATINO: Max, dame la mano.

EL BORRACHO: ¡Cráneo *previlegiado*!

UNA VOZ: ¡Mueran los maricas de la Acción Ciudadana!

¡Abajo los ladrones!

(LB, 38)

**Interpretación:** Max es *muy inteligente*, con la *desventaja* de que está ciego. Aquí pueden reconocerse dos formas de elaboración lingüística: por medio de esta interpretación, la ironía de carácter en relación con Max. Y aunque se detecta esta ironía, la expresión, sin embargo, no es una antífrasis. En el contenido del sintagma y por los indicios próximos (la expresión sucede a la salida de Max del lugar), la hipérbole desplaza a la ironía. El carácter “inferior” del personaje (El Borracho) en relación con Max hace pensar en que el primero exalta las virtudes del segundo, con lo que la ironía desaparece al adquirir la frase un sentido literal.

En la última escena, última línea.

4. Zacarías, sobre Don Latino.

PICA LAGARTOS: ¡El mundo es una controversia!

DON LATINO: ¡Un esperpento!

EL BORRACHO: ¡Cráneo *previlegiado*!

(LB, 170)

**Interpretación:** Don Latino no tiene ideas propias, sólo asume lo que Max, quien ya ha muerto, le “reveló”. Se sabe que Latino es un charlatán (y

---

<sup>9</sup> A partir de aquí indico con las siglas *LB* todas las citas de *Lucas de bohemia* pertenecientes  
22

“que ¿los borrachos dicen la verdad”?) Si la expresión se asocia con el momento en el que Max describe el Esperpento antes de morir (escena 12), la ironía puede ser ambigua, se disuelve: si la frase alude a Latino, es degradante; si alude al Esperpento descrito por Max, expresa reconocimiento.

La variación (magnitud mayor de las cargas positivas o negativas en la evaluación del lector) dependerá de la complejidad de la construcción irónica, de la naturaleza temática (qué categorías gramaticales o tópicos son caracterizados) o de la manera en la que se produzca el intercambio de referentes en la expresión, la combinación con la sinécdoque, la metáfora u otros recursos poéticos y el impacto de la connotación o los indicios (con influencia de antecedentes tópicos o relaciones contextuales según convenciones históricas o sociales). Las variantes en este proceso de construcción/interpretación de la ironía en el texto tienen que ver también con la triple competencia del lector o intérprete.<sup>10</sup>

---

a la 50ª. edición (impresa el 17 de marzo de 2006) de la colección Austral de Espasa Calpe.

<sup>10</sup> La competencia *lingüística* permite al lector descifrar lo implícito además de lo que es dicho; la *genérica* (o *retórica*) “presupone su conocimiento de las normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y de la literatura”, y la *ideológica* sobre todo con la metaficción moderna, para que “esté al corriente” del juego paródico o irónico codificado en el texto, y necesaria para situar el valor estético y el significado textual en las relaciones entre el lector y la obra. Philippe Hamon propuso estas tres competencias en 1979 (Hutcheon, 1992: 187 y 188).

**B) IRONÍA ENTRE MENCIONES Y SITUACIONES (PROCEDIMIENTO LITERARIO Y ESTÉTICO): DESDOBLAMIENTO, CORRELACIÓN, APLAZAMIENTO**

Varios autores defienden la necesidad del efecto subjetivo para que la ironía del texto literario sea confirmada. El “efecto” debe ser entendido en cuanto a lo que media y consolida su comprensión.

Alan Thompson (1948: 10-14) señala que la ironía ha sido enfocada por críticos e investigadores desde sus formas exteriores (causa objetiva), pero que debe verse también en cuanto a las reacciones que por esas formas exteriores provoca; reacción compleja en los casos puros de ironía donde se unen lo cómico y lo doloroso, y que se manifiesta en una risa torcida o *mueca*. Sin este resultado, la ironía sólo podría serlo en cuanto a forma, no en el efecto.

Zavala sugiere partir del reconocimiento de que todas las formas de la ironía *yuxtaponen* las perspectivas de autor, texto y lectura, y por ello en ocasiones los tres niveles se discuten simultáneamente en los análisis (Zavala, 1993: 34-35).

Roster concluye, en su definición de ironía, que ésta:

Consiste en palabras, situaciones, conceptos, acciones o sentimientos — imaginarios o reales— todos arreglados de tal manera que mediante un procedimiento básico llamado “ruptura del sistema”<sup>11</sup> llevan al lector o espectador primero a una percepción y luego a una reacción que mientras conserva un sabor particular, admite infinitas gradaciones (1974: 11).

---

<sup>11</sup> Procedimiento denominado así por Carlos Bousoño (1976: 493-494). Con sistema se refiere a una relación normativa que se nos impone *por sí misma* y arraigada en la conciencia humana.

Después de una intensa discusión filosófica acerca de la ironía,<sup>12</sup> Paul de Man afirma: “La ironía es la permanente parábasis de la alegoría de los tropos” (2000: 253).<sup>13</sup> Esta forma de entenderla se relaciona con la *estabilización* de las interrupciones o sucesivas correlaciones irónicas del discurso literario y una intensa participación interpretativa. Pero no se trata de la *estabilización* como una fijación, “inmovilidad” o infinitud irresoluble, sino más bien un proceso de reelaboración constante con variaciones entre significados y sentidos.

Si la ironía está formada por un factor explícito y otro de sentido opuesto detonado por medio de las pistas en el texto, sus binomios significativos se activan con el indicio que niega la literalidad de menciones, contraponiéndolas a acciones y situaciones; este fenómeno supone un contrapeso de patrones o valores negativos y positivos que pueden ir sucediéndose o interrumpiéndose y son asignados de acuerdo con puntos de vista relativos del lector, receptor o espectador. Éstos son comúnmente influidos por convenciones pero, al final, le toca evaluar y reaccionar.

A continuación expongo dos ejemplos de esta construcción irónica en *Luces de bohemia*.

### **1. Ironía de carácter**

---

<sup>12</sup> De Man expone (2000: 231-233): Kierkegaard refiere que Hegel parece no saber qué es la ironía; Hegel se queja, a su vez, de Solger, porque, afirma, da la impresión de que éste no sabe sobre lo que está escribiendo; Solger se quejaba también de que Schlegel (August Wilhelm) hablaba mucho de la ironía pero no podía definirla.

<sup>13</sup> Para Friedrich Schlegel, “La ironía es una permanente parábasis”. Parábasis es “la interrupción de un discurso en virtud de un desplazamiento en el registro retórico”.

**Enunciación:** Máximo Estrella (nombre y asociación con valor *positivo*).

**Significado:** que se revela después en el texto: *Mala Estrella*.

**Efecto Producido:** percepción de decadencia del personaje.

No llamo resultado al efecto producido o reacción pues en el caso de la ironía *situacional*, éste radicará en una segunda acción que confirmará la ironía, o en el momento que se tenga un indicio por el cual se deduzca una significación opuesta, como en el caso de la reacción de Pica Lagartos a la expresión de Zacarías, El borracho.

## **2. Ironía del sino o del destino, de que Max muera en la obra.**

**Significado:** pesimismo existencial.

**Resultado:** Max muere en la escena 12 (Momento 2, acción o situación).

**Efecto producido:** Rictus, compasión.

**Interpretación:** La muerte del personaje central significa patetismo, pérdida de la esperanza.

La muerte de Max Estrella, en este caso, es un “resultado”. Acción 1, Max menciona el suicidio como solución, y se podría esperar que: 1. Max se suicide (muera) o 2. No se suicide (no muera). En *Luces de bohemia*, Max muere en la puerta de su casa, y aunque su muerte no es un suicidio como tal, las causas de muerte no son claras (si murió fue de frío, enfermo y deprimido y esto fue agravado por beber en exceso y su rondín sin capa), el hecho, desenlace o “resultado” es que muere. Don Latino de Hispalis lo deja morir, abandonándolo a su suerte.

### C) ALGUNAS CLASIFICACIONES Y TIPOLOGÍAS PROPUESTAS

Varias son las tipologías propuestas para identificar o describir casos generales o particulares de ironía en el discurso. Expondré algunas:

<p>Muecke elaboró una tipología que ha sido retomada en numerosos estudios:<sup>14</sup></p>	<p><i>-General</i> <i>-Específica</i></p> <p><i>-Verbal</i> o de encubrimiento del significado real</p> <p><i>-De la situación</i> <i>o situacionales</i></p>	<p>Sobre la vida, el ser humano, la historia. Casos particulares, instancias, momentos históricos. Las palabras significan lo contrario de lo que dicen literalmente. Este tipo incluye los siguientes: <i>Abierta</i> <i>Cubierta</i> <i>Privada</i> <i>Impersonal</i> <i>Auto-subestimadora (self disparaging)</i> <i>Ingenua</i> o <i>dramatizada</i> Que se refieren a hechos cuyo resultado es opuesto al previsto. Entre éstas se encuentran los tipos siguientes: <i>De mera incongruencia</i> (palacio y choza: Max dice que vive en un palacio y uno de los guardias denosta el lugar) <i>De los eventos</i> (diferencia entre lo esperado y lo que acontece) <i>Dramática</i> (el observador, espectador o lector sabe lo que el protagonista o la víctima ignora: Zaratustra y Latino engañan a Max) <i>De la traición a sí mismo (self-betrayal)</i>, cuando lo que se hace exhibe la propia ignorancia: Estrella acepta un sueldo y le será otorgado como a un policía) <i>Del dilema</i> o <i>doble</i> (con oposición imposible de resolver, como en la paradoja o situaciones “imposibles”).</p>
--	---	--

He aquí otra conocida clasificación.

Autor	Tipo de ironía	Nota
Jonathan Tittler	<i>Dramática</i>	Distancia entre la audiencia y la ignorancia del personaje.
	<i>Retórica</i>	Entre el que quiere decir lo contrario y el que escucha interpretando literalmente.
	<i>De la situación</i>	Distancia entre el observador y el fenómeno contradictorio que critica.
	<i>Narrativa</i>	Distancia que separa los elementos de las obras de ficción, incluyendo al lector. Tiene que ver con las relaciones interiores del texto.

Varios ejemplos del juego entre las ironías verbal y situacional y las diversas evaluaciones que conllevan se presentan en *Luces de bohemia*: un ejemplo es que se tiene la idea de que Max Estrella podría morir resfriado porque se queda sin su capa (varias veces Latino le hace notar que no debía de haberla empeñado), y esta posibilidad podría confirmarse en la parte final de su deceso, aunque las causas tampoco quedan aclaradas; he aquí la necesidad de evaluar los distintos indicios y resultados de las acciones relacionados con un tópico para interpretar un acontecimiento o varios en el desarrollo dramático, pues otras menciones del “alcoholismo” de Max pueden dar también pistas sobre las probables causas de su deceso.

Algunas formas de tipificar la ironía son muy generales, como es el caso de “ironía verbal”. Toda ironía puede expresarse de este modo, argumenta Lauro Zavala. Este investigador propone un análisis *dialógico* de la ironía en

---

<sup>14</sup> Sobre todo en la novela y el cuento, aunque es también aplicable a los textos teatrales. Cf. Muecke (1999).

función de la participación del *intérprete* en sentido amplio (tanto autor y lector) para enfatizar o comprender la ironía textual (Zavala, 1993: 40-43, 198 y 199).

Uso	Tipos
Para el análisis dialógico	<i>Objetiva intencional</i> (en la que se yuxtaponen distintas perspectivas), <i>objetiva accidental</i> (situación incongruente o giro paradójico de los acontecimientos, percibidos como tales por un observador que yuxtapone distintas perspectivas) y <i>subjetiva</i> (que explica extrañamente como “el estado mental producido por la ironía objetiva”)
Para explicar el proceso o los procedimientos irónicos:	<p><i>Situacional, del destino y metafísica o cósmica</i> (en éstas el resultado de la acción, el rumbo de la historia o de la existencia humana no es el <i>esperado</i>)</p> <p><i>Narrativa</i> (propuesta por Tittler en <i>Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American novel</i>) y de ésta deriva la <i>dramática, trágica o sofocleana</i>.</p> <p>Ironía <i>intraelemental</i> (distancia en el interior de uno de los elementos narrativos, al escindir y adoptar perspectivas conflictivas en relación con su función)</p> <p><i>Desironía</i> (ausencia de distancia irónica entre los elementos del relato o <i>identificación</i> en términos boothianos)</p> <p><i>Autoironía, ironía de carácter, sarcasmo</i> (afirmación amarga mezclada con tono de broma)</p>

En su *análisis dialógico*, Zavala reconoce las relaciones entre autor y enunciado, enunciado y referente y la importancia decisiva del lector<sup>15</sup> que, en la comunión de interpretaciones, es tan ironista como el autor.

<sup>15</sup> Expresa que “sin la existencia de alguien que perciba el carácter paradójico, incongruente o fragmentario de algún aspecto del mundo, la ironía no llega a existir” como tal, “la ironía desaparece, y le sobrevive un sentido literal” (Zavala 1993: 37).

Linda Hutcheon (1992: 173-193) realiza un estudio en el cual refiere los siguientes tipos de ironía:

<i>Perifrástica o verbal</i>	Sintagmática o paradigmática.
<i>Situacional, inconsciente</i>	No deseada por el codificador pero descodificada como irónica por el lector.
<i>Literaria</i>	
<i>Repetitiva o citacional</i>	
<i>Tropo in absentia</i>	

Una forma de la ironía, notable por su potencial estético en la obra dramática, es la *citacional*, propuesta por Dan Sperber y Deirdre Wilson (en *Poétique* 36, nov. de 1973). Ésta puede identificarse como una *mención*<sup>16</sup> (ejemplo: cuando Max dice: “Yo nunca tuve talento. ¡He vivido siempre de un modo absurdo!” (*LB*, 30) es decir: “Soy sólo un pobre poeta”) con la que se sustituye un significado que puede modificar una evaluación anterior positiva o negativa en el drama y, por consiguiente, provocar un cambio de “emociones” en el lector.

Del *tropo in absentia*, Catherine Kerbrat Orecchioni (1992: 198-199) señala que debe cumplir las siguientes condiciones: existencia de un significado único, al cual se ligan dos niveles semánticos (y/o pragmáticos) que estén jerarquizados de esta manera: sentido literal (primero, patente, inscrito en la lengua) = connotado y sentido derivado (segundo, latente, más o menos inédito) = denotado. Aclara que esta última condición es

---

<sup>16</sup> También, como el “eco” de un enunciado o de un pensamiento del que el hablante quiere subrayar su error, inadmisibilidad, inoportunidad o adecuación (Mortara Garavelli, 1988: 191).

indispensable para definir la ironía como tropo, ya que el tropo opera una alteración de la jerarquía usual de los niveles semánticos.

Sobre el riesgo de que haya numerosas propuestas taxonómicas acerca de la ironía, Pere Ballart advierte:

La proliferación de variedades de ironía sin rigor alguno, generadas por el simple procedimiento de adjetivar de un modo u otro el término, no conduce más que a un estado de confusión en el que puede volverse indiscernible, por ejemplo, la diferencia entre una ironía trágica y otra dramática. La causa, por supuesto, es la mezcla negligente de criterios dispares (1994: 324).

En este análisis retomaré algunas aportaciones anteriores para complementar la descripción de las unidades estudiadas, mas privilegiaré la interpretación del sentido o el alcance semántico de las formulaciones irónicas de acuerdo con la metodología expuesta en la introducción.

## 1.2. EL ESTUDIO DE LA IRONÍA EN EL TEXTO LITERARIO: DIVERSAS FORMAS DE ABORDARLA

En un estudio que realiza sobre la obra *Las confesiones del aventurero Felix Krull* de Thomas Mann, Anatol Rosenfeld indica cómo la ironía se manifiesta como un recurso de comunicación *oblicua* y *ambigua* para el lector o receptor (como ocurre con el esperpento de Valle-Inclán). Este investigador describe la operación artística irónica en la obra de esta manera:

Los eventos, situaciones, emociones, valorizaciones e ideas son comunicados en un paralelismo completo, con palabras adecuadas y un juego de frases que se distancian en mayor o menor grado del sentido expresado.[...] El hombre, desdoblándose, viviendo en la escisión, es capaz de distanciarse de sí mismo (Rosenfeld, 1976: 296).<sup>17</sup>

Los disfraces del héroe son marcados por los de la ironía en la obra, como ocurre con la caracterización de Max Estrella en *Luces de bohemia*. De *Felix Krull*, Rosenfeld (1976: 207) destaca la posibilidad de engañar al lector, en tanto que éste engaña a sus víctimas. A diferencia de Krull, Max Estrella no “intenta” engañar, sino que vive en una ambivalente relación entre el *poeta y pensador excelso* con falsa modestia mientras es también un “pobre mortal en desgracia”.

Si comparamos la dupla que forma en sus andanzas por Madrid con el canalla (Latino), Valle-Inclán procede *intercambiando* las propiedades que ofrecen las relaciones paródicas entre el actante que funciona como *Quijote* (Max) y el *Sancho* (Latino) y entre Dante (Latino, el no sabio) y Virgilio

---

<sup>17</sup> Esta versión está en portugués. La traducción es mía.

(Max, el sabio). Varias son las lecturas que pueden darse al drama y a la caracterización de sus protagonistas al mediar la producción irónica consecutiva: Max Estrella desempeña, también, un rol de héroe-antihéroe.

Otros estudios han enfocado el *desdoblamiento* como proceso distintivo en la obra de arte. Con este enfoque, Juan Pellicer estudia *Crónica de la intervención* de Juan García Ponce y hace notar el doble sentido en la historia, la narración y los protagonistas, cuando la ironía parece estar presente a lo largo de la obra literaria, lo que hace posible que el discurso y la lectura también se desdoblen (Pellicer, 1999: 20 y 21).

Zavala propone los siguientes niveles de análisis de la ironía en las obras literarias modernas:

1. *Casuístico* o formal. Identificar recursos lingüísticos y estilísticos.
2. *Propositivo* o funcional. Relacionar la *visión del mundo* y de la literatura que pone de manifiesto el autor *implícito* al emplear la ironía.
3. *Dialógico*. Identificar competencias del lector *implícito* que la presencia de la ironía presupone, así como las rupturas que establece tanto en la continuidad textual como en las formas intertextuales.

El modelo semántico *dialógico* de Zavala analiza la ironía de acuerdo con la observación de las siguientes categorías: *oposiciones binarias*, *tópicos*, *esquemas* y *disparadores semánticos* (por ambigüedad, como son los equívocos, polisemia, homonimia, juegos de palabras, parodia, y por la contradicción, que se refiere a la oposición excluyente o por ausencia).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Categorías que retoma de un modelo de Victor Raskin (en *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht, D. Reidel Publ. Co., 1985, cap. I) y aplica en el análisis de textos mesoamericanos antiguos y modernos (Zavala 1993: 15, 27 y 28).

Roster enfatiza su atención en el efecto que la ironía produce en el lector y, en su estudio sobre la obra poética de Salvador Novo, emplea los tipos de ironía: *verbal*, *dramática (trágica o sofocleana)*, la *del sino*, la *de manera o carácter* y la *metafísica o general*.

De Man, al referirse a la *neutralización* sistemática de la ironía que ocurre en *Lucinda*, de Schlegel,<sup>19</sup> explica que el fenómeno se reduce a tres cosas según los términos de tres estrategias relacionadas entre sí:

1. La ironía como práctica estética o desvío artístico (*Kunstmittel*). Es un efecto artístico, algo que un texto hace por razones estéticas para aumentar o diversificar el reclamo estético de este texto. La ironía permite decir cosas horribles a través de desvíos estéticos, tomando distancia estética en relación con lo que está siendo dicho. En tal caso, puede enmarcarse en una teoría general de la estética, muy avanzada, kantiana, post-kantiana o por lo menos schilleriana.
2. Reducción o neutralización de la ironía como una dialéctica del yo o la estructura reflexiva. Aquí tienen que ver los modelos reflexivos de la conciencia. La ironía representa la distancia misma dentro del yo; las duplicaciones de un yo.
3. Otra manera de abordar la ironía consiste en insertar momentos irónicos o estructuras irónicas en el marco de una dialéctica de la historia (Hegel y Kierkegaard estaban interesados en los modelos dialécticos de la historia) (Cf. Paul de Man, 2000: 240 y 241).

---

<sup>19</sup> Este escritor y filósofo alemán instauró la “ironía romántica” como un procedimiento epistemológico y una técnica artística.

Cuando se refirió al “desvío” artístico que permite la ironía, De Man proponía incluso formular una nueva Estética que la abarcara mejor. Ahora, siendo la ironía un procedimiento *estético* que forma parte de la relación de indicios *funcionales* en la obra literaria (*aplazamiento, situación, citación*), como mecanismo literario supraestructural adquiere una nueva dimensión retórica que merece un nuevo enfoque.<sup>20</sup>

El amplio universo en el que opera la ironía justifica un trabajo multidisciplinario como el planteado por Ana María Martínez de la Escalera para los estudios histórico-culturales: el criterio *genealógico*<sup>21</sup> sería pertinente para establecer un marco crítico de su integración en el conocimiento histórico y cultural, además de estimar sus alcances como un procedimiento de comunicación, lingüístico, artístico y literario.

Al respecto, me parece interesante también la siguiente clasificación elaborada por Brigitte Adriaensen al analizar las novelas de Goytisolo.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> A fines del siglo XIX, Nietzsche estableció la relación entre lo que se denomina “retórico”, como son los artificios de un arte consciente, pero también como “recurso del arte inconsciente en el lenguaje” (De Santiago Guervós, 2000: 128).

<sup>21</sup> La doctora en Filosofía propone un programa político para el historiador de la cultura y se refiere al empleo del método *genealógico* en relación con una política de la tradición: Una genealogía “es una elaboración crítica que ubica no sólo la emergencia de textos y autores sino sobre todo muestra las maneras en que se conservaron, mediante qué instituciones y sus poderes, cómo se elaboraron los corpus considerados inmutables, sus dogmas, su ortodoxia constituida cada día mediante ejercicios muy determinados, mediante la aplicación forzada de reglas de exclusión, etc. La genealogía muestra también que pese a los intentos por clausurar el sentido y usos de la tradición, el juego de poderes abre continuamente la tradición a la traducción, a la interpretación, y la vuelve sujeto de múltiples apropiaciones y expropiaciones. [...] una política de la tradición debe permitir evaluar el deber incondicional de reinterpretación, de traducción y de apropiación o expropiación, es decir, de producción significante. Este deber es incondicional porque debe poder relacionarse con la tradición más allá de las modas o coyunturas institucionales o políticas. (Martínez de la Escalera 2008: 73).

<sup>22</sup> La autora aclara: “Este parámetro corresponde al que Schoentjes designa como “discurso”. En este trabajo se ha reemplazado el término de “discurso” por el de “campo”,

	<b>Ironía Correctiva</b>	<b>Ironía situacional</b>	<b>Ironía metaficcional</b>	<b>Auto-ironía</b>
<b>Objeto</b>	el discurso los	hechos/	las normas	ironía/el autor
<b>Campo</b>	retórica	drama	filosofía-estética	crítica literaria
<b>Finalidad</b>	efectuar una crítica negativa	-mostrar los vuelcos que da la historia -realzar la dificultad de captar la realidad	-romper la ilusión mimética -cuestionar la obra artística -cuestionar la noción del sujeto	ironizar sobre sus propias ironías -las interpretaciones que éstas han originado ambigüedad
<b>Sentido</b>	contrario/ contradicción	-inversión -"ser vs. aparentar"	paradoja	
<b>Figura</b>	antífrasis	peripecia	parábasis	disimulación
<b>Definición de Goytisolo</b>	"parodia" "sátira"	"mirada irónica sobre el mundo"	"ironía cervantina"	"autobiografía paródica"
<b>Obra privilegiada en el análisis</b>	<i>Carajicomedia</i> (2000)	<i>La saga de los Marx</i> (1993)	<i>El sitio de los sitios</i> (1995) <i>Las semanas del jardín</i> (1997)	las cuatro novelas juntas
<b>Blanco</b>	Opus Dei	la era postmarxista	-el género realista -la supuesta muerte del autor	la ironía misma el estatuto
<b>Procedimientos</b>	parodia/ pastiche	atopía/acronía/ la identidad oculta	ruptura de la ilusión/ distanciamiento crítico	parodia de los críticos

Considero que este tipo de estudio, más amplio, podría realizarse comparando entre sí las obras de Valle-Inclán, no sólo los esperpentos, centrandolo a la ironía como tema de análisis en ellas y elaborando una especie de "mapa analítico" de su manejo irónico.

---

porque la palabra "discurso" se utiliza aquí con otro significado. "Discurso" designa aquí el lenguaje en cuanto vehículo de los valores y normas del locutor. Se adopta pues la definición de Marc Angenot, quien define el enfoque discursivo de la manera siguiente: "Si tout énoncé, oral o écrit, comunique un 'message', la forma del énoncé est moyen ou réalisation particule de ce message" (Adriaensen, 2007).

## CAPÍTULO II. ACERCA DE LA CREACIÓN VALLEINCLANIANA

Amplia es la bibliografía acerca de los esperpentos de Valle-Inclán, piezas dramáticas con fines reformadores y *deformadores* de la sociedad proyectada, las cuales el autor publicó en la última década de su vida<sup>23</sup> bajo las mismas premisas artísticas de la que calificó como una nueva modalidad teatral que le facilitaba cumplir con sus propósitos expresivos.

Valle-Inclán empezó a publicar textos periodísticos y literarios durante una corta estadía en México (de marzo de 1892 a principios de 1893),<sup>24</sup> etapa que fue decisiva para marcar el inicio de su trayectoria formal en la escritura.

Su obra literaria continuó cuando regresó a España; luego se nutrió de visitas a otros países y se consolidó muchos años después, evolucionando estilísticamente y con mayor ímpetu en su producción del periodo de entreguerras.<sup>25</sup>

En sus obras, en verso y en prosa, el escritor gallego mostró componentes estéticos asociados, por un lado, con estrategias modernistas y, por otro, con las preocupaciones temáticas de la Generación del 98.

---

<sup>23</sup> Según coinciden los recuentos biográficos, Valle-Inclán nació en Villanueva de Arosa, Pontevedra, en 1866 y murió en Santiago de Compostela en 1936.

<sup>24</sup> Valle-Inclán vino a México de nuevo en 1921, entre los invitados del presidente Álvaro Obregón, para celebrar el primer centenario de la consumación de la Independencia.

<sup>25</sup> Me refiero al periodo entre la Primera Guerra mundial (1914-1918) durante la cual se abrió camino la Revolución comunista, con movilizaciones en Rusia y otros países de Europa, y a la Guerra Civil española que estalló en 1936, mismo año de la muerte de Valle-Inclán, y que finalizó en 1939 con el inicio del gobierno dictatorial de Francisco Franco, año éste en el que inició, a su vez, la Segunda Guerra mundial (1939-1945).

## 2.1. VALLE-INCLÁN: ENTRE LA GENERACIÓN DEL 98 Y EL MODERNISMO

Las primeras biografías que se le dedicaron a Valle-Inclán abundan en anécdotas de un escritor *genial, extravagante y provocador, pero también arbitrario en sus ideas estéticas y en sus convicciones ideológicas*, como lo identifica María Fernanda Sánchez-Colomer en uno de los artículos del registro documental del Instituto de Investigaciones Valleinclinianas.

El mismo Valle-Inclán contribuyó a esta visión un tanto mítica de su persona, reforzándola con una apariencia y aficiones peculiares (barba larga, melena, quevedos, manquedad, extrema delgadez, interés en el ocultismo, la mística y el *haschís*; una especie de *dandy* pobre pero aristocrático y con cierto aire de faquir). El escritor sustituyó su nombre civil, Ramón María del Valle Peña, por otro apellido familiar, para formar el de Valle-Inclán, que sonaba más distinguido. Todo ello, sumado a una visión inconformista y a su clara dedicación a la literatura, hizo posible que el personaje bohemio y su leyenda se impusieran a la realidad histórica. Esta imagen, sin embargo, no era vista como una pose, pues a través de ella manifestaba su voluntad de distanciarse en todos los sentidos de la burguesía.

Mucho influye en las obras de Valle-Inclán la búsqueda de distintos modos de reflejar sus intereses literarios, a caballo entre algunos rasgos del artificio modernista y las preocupaciones intelectuales del pensamiento y las discusiones propias de la Generación del 98, de la cual formaba parte.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Había marcadas diferencias estilísticas y de edad entre sus integrantes, pero aún así en este grupo se identifican claramente Azorín (1873), Unamuno (1864), Ganivet (1865), Valle-Inclán (1866), Baroja (1872), Ramiro de Maeztu (1874) y Antonio Machado (1876). El año 98 fue anclado históricamente por la pérdida de las últimas posesiones de ultramar cuando Estados Unidos derrota a España en la guerra de Cuba.

Pedro Salinas identifica al Modernismo como una actitud espiritual que dominó, sobre todo en Iberoamérica, entre 1890 y 1910, expresada en la literatura con un tono que menospreciaba el academicismo convencional, resaltaba la belleza poética, aborrecía lo moralizante y liberaba un entusiasmo *gustosamente sentimental*.<sup>27</sup>

En un estudio sobre el modernismo y la Generación del 98, Gustav Siebenmann apunta que se puede hablar del Modernismo como una variedad tardía del sentimiento vital romántico. Según su visión, corrientes como el parnasianismo francés se convirtieron en Sudamérica en fuentes renovadoras de la estética, pero a diferencia de otros autores que ven un “rodeo” del Modernismo para llegar a España, él señala que, en conjunto, debe verse el modernismo hispánico como una fase histórica y propia de lo poético, con simultaneidad en el gusto español (Siebenmann: 60 y 61).

Del Modernismo se derivó una nueva poética y se descubrió el “preciosismo vital” así como la alienación del poeta, forjada en Europa con el romanticismo, el exotismo y el idealismo, pero también con la insatisfacción de los escritores ante la realidad, aspectos relevantes en la poética de Valle-Inclán.

Por otra parte, el escritor gallego proyectó en sus obras el tema de España como problema, el cual interesaba especialmente a los escritores de la Generación del 98. Estos intelectuales mostraban su preocupación por el ser y el porvenir de su país. Se les veía por ello como los impulsores de un movimiento considerado ideológico y metafísico.

---

<sup>27</sup> Citado por Siebenmann (1973: 59).

En la obra de Valle-Inclán puede suponerse la influencia de los intereses que compartía con algunos de los escritores del grupo, autores de poemas, ensayos, novelas y obras de teatro: con Miguel de Unamuno, contemporáneo suyo (nació dos años antes que Valle-Inclán y ambos murieron en 1936), intercambiaba la actitud reflexiva en aspectos ideológicos e históricos; con la escritura de Antonio Machado es posible asociar un interés por motivos de sensualidad y amor por la naturaleza en la lírica, temas importantes, asimismo, en la poesía modernista.

La visión crítica de la realidad española que mostraban los escritores de la Generación del 98 atraía tanto simpatías como condenas por parte de los críticos de su tiempo. Un ejemplo es la definición de Pedro Laín Entralgo acerca de *Luces de bohemia*:

Un sainete transfigurado por el sarcasmo —según la aguda y certera definición de Fernández Almagro— nos hace ver un Madrid acre, desgarrado, descompuesto. Sólo el dolor presta verdadera dignidad humana a las vidas que Valle-Inclán copia o inventa; y cuando no aparece el dolor, la realidad madrileña pierde su consistencia y se convierte ante los ojos del escritor en pura farsa grotesca (Laín Entralgo, 1983: 86).

A esta lógica de las palabras del crítico español correspondía también su idea de que la imagen literaria de Madrid legada por “los jóvenes del 98” era tanto la muestra de la inconformidad que éstos tenían con la historia en curso como del “asco y el desvío” que manifestaban también hacia la “España oficial”.

## 2.2. ATRIBUCIONES Y ATRIBUTOS GENÉRICOS Y ARTÍSTICOS DEL ESPERPENTO

Valle-Inclán publicó *Luces de bohemia* por entregas en la revista *España* en 1920 y cuatro años después —cumplía 42 años—, la presentó en forma de libro.<sup>28</sup> Se trata de un drama compuesto por quince escenas en cuya gran mayoría el personaje central, Máximo Estrella —mejor conocido como Max—, un poeta ciego, deambula por “un Madrid absurdo, brillante y hambriento”<sup>29</sup> en compañía de Don Latino de Hispalis. El recorrido de ambos inicia con la salida de la casa de Max, continúa por calles, sitios y rincones y durante éste aparecen más de cincuenta personajes accesorios, hasta que las andanzas y la historia culminan con las exequias de Estrella y la visita de Latino al bar de Pica Lagartos.

Una discusión que inició desde que Valle-Inclán dio a conocer el esperpento se relacionaba con definir a qué género literario pertenecía, acuerdo con las características de su composición, o qué géneros se ponían en juego en su estructura.

---

<sup>28</sup> La primera versión de *Luces de bohemia* (Esperpento) fue la que correspondió a las entregas que hizo a ese semanario y que se publicaron del 31 de julio (núm. 274) al 23 de octubre de 1920 (núm. 286). La segunda edición, *Luces de bohemia. Esperpento*, fue impresa el 30 de junio de 1924 por Renacimiento (Imprenta Cervantina) como parte de la colección Opera Omnia, núm. XIX. Hasta los años ochenta, con base en la revisión somera de diversos registros editoriales, puede calcularse en más de 40 el número de reimpressiones en español de la obra que empresas editoriales en varios países del mundo habían publicado. La lista de la bibliografía primaria de la obra completa publicada de Valle-Inclán, con esa misma aproximación, ocupa alrededor de 80 páginas. La de *paraliteratura*, principalmente estudios o comentarios enfocados a la observación de *Luces de bohemia* asciende fácilmente a tres veces más.

<sup>29</sup> Leyenda que aparece al calce de la lista de *dramatis personæ* de *Luces de bohemia*.

Valle-Inclán dijo, acerca del *Esperpento*: ¿es algo que no existía en la literatura española? Él mismo aclara: “Sólo Cervantes vislumbró un poco de esto [la construcción esperpéntica/irónica]. Porque en *El Quijote* lo vemos continuamente. Don Quijote no reacciona nunca como un hombre, sino como un muñeco; por eso provoca la hilaridad de los demás, aun cuando él esté en momentos de pena”.<sup>30</sup>

El escritor español atribuyó el nombre de “esperpento” a cuatro de sus obras: *Luces de bohemia* [la dio a conocer, en su primera versión, compuesta de trece entregas en el semanario *España* durante 1920, y presentó con adiciones en 1924 en forma de libro, publicado por Renacimiento]; *Los cuernos de don Friolera* [1921, publicado en cinco entregas en *La pluma de Madrid*]; *La hija del capitán* [1927, como parte de una colección denominada “La novela mundial”], y *Las galas del difunto* [publicada en 1926 como *El terno del difunto* y en 1930, en un libro donde reúne ésta con las dos anteriores y al cual titula *Martes de Carnaval: Esperpentos*]<sup>31</sup>.

Aunque *Luces de bohemia* fue el primer esperpento de Valle-Inclán, ya desde la conformación de la llamada *bagatela* o caricatura valleinclaniana de *La lámpara maravillosa* se observan antecedentes estéticos, especialmente en la construcción de los personajes, así como en otras de sus obras en prosa e, incluso, en verso como algunos pensadores afirman al referirse a *La pipa de kif* (1919).<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Citado en el prólogo de Joaquín del Valle-Inclán Alsina (*LB*: IX).

<sup>31</sup> Cf. Antonio Risco (1966: 79).

<sup>32</sup> “El principio activo de *esa estética*, lo *esperpéntico*, lo encuentro yo formulado literalmente antes, y en verso, en *La pipa de kif*”, dice Pedro Salinas, citado en A. Risco (1966: 81).

Por las coincidencias estéticas o estilísticas que otras obras de Valle-Inclán tienen, muchas de sus obras han sido calificadas de esperpentos, aunque no fueron consideradas por él como tales y sus propósitos fueron distintos. Habría que evaluar especialmente su desarrollo en relación con el uso de la ironía que singulariza a las cuatro que él así llamó, así como los demás recursos a los que pone énfasis en su visión de conjunto.

Una de las cualidades que se le han atribuido al esperpento es cierta condición novelesca; esta idea se explica, en parte, por algunos de sus rasgos narrativos y por la dificultad que ofrece para encajarlo en una sola clasificación genérica o subgenérica de la taxonomía literaria tradicional.

En el prólogo a la primera edición de *Luces de bohemia*, Eduardo Gómez de Baquero dice:

*Esperpento* llama el autor a este libro de intensa belleza dramática colocado en la linde de la novela y el drama y que podría ser calificado de novela dramática, como lo fue *La Celestina*, por Moratín. En un teatro libre, en ese teatro con que vienen soñando los que anhelan la renovación de nuestra escena serían representables las *Luces de bohemia* (LB, 2006: XXI).

El filósofo, periodista y académico de la lengua plantea de esta forma la “fusión” intergenérica del esperpento como “novela dramática”, y lo coloca al lado de las novelas de Chéjov y de Andreiev “por su visión trágica de la vida y su intenso y acendrado realismo” (LB, XXIII). Sin embargo, aunque se detecta una “voz narrativa indirecta” en las acotaciones e incluso la presencia demiúrgica del autor, como pretendió el propio Valle-Inclán con el esperpento, las claves de su articulación y su estructura, con el conjunto de diálogos y acotaciones y una condensación de recursos poéticos e irónicos en

su desarrollo, la definen como obra dramática o teatral, forma que, como el mismo Valle-Inclán afirma, le facilitaba cumplir sus propósitos expresivos.

Gómez de Baquero descarta, por otra parte, que los esperpentos constituyan un nuevo género literario:

Algunos de los últimos libros de Valle-Inclán llevan el título genérico de *esperpentos*. Donde parece apuntarse la particularidad del grupo es en las dos farsas satíricas: *Farsa y licencia de la Reina castiza* y *Los cuernos de Don Friolera*, en que el verso y la prosa alternan al servicio de la ironía. El esperpento no es un género literario, pero tampoco un nombre, como la *Dolora* de Campoamor, erigido en rúbrica de una clase de composiciones por la composición que el poeta halló en un neologismo. Las palabras tienen su magia y su erótica. Hay también una voluptuosidad del verbo, una delectación de la palabra que la fecunda con un significado nuevo, después de haber construido el vocablo (*LB*, XXI y XXII).

Aquí la calificación de Gómez de Baquero de “farsa satírica” alcanza al segundo esperpento de Valle-Inclán, *Los cuernos de don Friolera*. Y excluye de esta denominación a *Luces de bohemia*. “Tragedia picaresca del bohemio Max Estrella”, le llama a ésta, y la explica con matices poéticos:

*Luces de bohemia* entronca en el árbol de la novela picaresca, que da modernamente nuevos brotes, mostrando que sus raíces no han secado. Pero no llamaría al libro de Valle novela picaresca, sino más bien poema o tragedia picaresca, por la intensidad de su emoción y su alto vuelo poético (*LB*, XXIII).

Estas últimas palabras revelan la impresión que *Luces de bohemia* causó en el escritor, favorable sobre todo en cuanto a las cualidades poéticas de la

obra, lo que en cierto modo convierte la idea de “condición novelística” en un antecedente, y no en una atribución del esperpento.

El vínculo que Gómez de Baquero establece entre el esperpento y la novela picaresca se atiene a modelos conocidos por el manejo del humor; de su comentario se deduce que, aunque pertenece al drama, al teatro, él detecta en el esperpento una relación con la novela picaresca pero, más que genérica, la relación es intertextual: en *Luces de bohemia* se encuentra la parodia de la novela picaresca. Para ejemplificar el paralelismo puede mencionarse el pasaje en el que Max le llama a Latino “su perro”:

MAX: Seguramente que me espera en la puerta mi perro.

EL UJIER: Quien le espera a usted es un sujeto de edad, en la antesala.

MAX: Don Latino de Hispalis: Mi perro.

(LB, 93 y 94)

Latino es el “lazarillo” de Max Estrella, su guía; pero es también el que se aprovecha del otro y le roba:

DON LATINO interviene con ese matiz del perro cobarde, que da su ladrido entre las piernas del dueño.

DON LATINO: El Maestro no está conforme con la tasa, y deshace el trato.

ZARATUSTRÁ: El trato no puede deshacerse. Un momento antes que hubieran llegado... Pero ahora es imposible: Todo el atadizo, conforme estaba, acabo de venderlo ganando dos perras. Salir el comprador, y entrar ustedes.

*El librero, al tiempo que habla, recoge el atadizo que aún está encima del mostrador, y penetra en la lóbrega trastienda, cambiando una seña con Don Latino.*

(LB, 16 y 17)

Latino tiene una “doble moral”, y al morir “su padre”, como le llama a Max, lamenta insistentemente la pérdida.

A la par de estas relaciones con la anécdota y perfil del *Lazarillo de Tormes*, sin embargo, en el esperpento Valle-Inclán invierte la forma de construir la historia del pícaro: Latino no es el protagonista de la historia ni de las andanzas como lo es el Lazarillo, si bien es el acompañante como éste lo es de sus amos; en *Luces de bohemia*, el actor principal es Max Estrella, el “amo”.<sup>33</sup> El esperpento, además, propone algo más que lo cómico. Es por ello que Gómez de Baquero aparta a *Luces de bohemia* de la comedia, y la acerca más a la tragedia. Pero también tiene humorismo, y por eso la asocia con la picaresca.

Otros estudiosos de la obra de Valle-Inclán han cuestionado al esperpento como un “género literario”. Así trata el asunto Antonio Risco:

El Diccionario de la Real Academia Española explica la palabra *esperpento* con dos acepciones: “m. fam. 1 Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza. 2. Desatino, absurdo”. Y Valle parece servirse de ella más o menos en ambas significaciones, pero, en principio, para designar un género literario de creación personal. Este presunto género, si lo comparamos con los tradicionales, ofrece un resultado un tanto ambiguo, porque la forma dialogada de las obras a que se aplica parece, desde luego, teatral, pero ya sabemos que en un principio dos de ellas al menos han sido publicadas como novelas. Y, sin duda, *Luces de bohemia* y *La hija del capitán* no han sido pensadas para la escena, ya que son difícilmente representables en su forma original, sin una previa adaptación (Risco, 1966: 80).

---

<sup>33</sup> Darío Villanueva, estudioso por más de 25 años de la obra de Valle-Inclán, equipara incluso la anécdota de *Luces de bohemia* a la del *Ulysses*, de Joyce, a pesar de sus diferencias estilísticas y formales, aduciendo: tratan del periplo peripatético de un antihéroe contemporáneo por su ciudad, en una sola jornada; está casado con una exótica mujer, tiene una hija y un compañero de andanzas; se produce la proyección de una ciudad capital, el *pathos* histórico y político de dos naciones católicas, además del concepto circular, cíclico del tiempo (Villanueva, 2005: 112-126).

Risco pone en duda que el esperpento sea obra de teatro. “A pesar” de su forma dialogada, que parece teatral, refiere que dos esperpentos fueron presentados como novelas —*Luces de bohemia* y *La hija del capitán*—, lo que no constituye en sí misma la condición narrativa de ellas: muchas obras se publicaban en colecciones que no tenían relación precisa con el género al que éstas pertenecían.

Así, algunas críticas descartaban la teatralidad de los esperpentos por la simbiosis de sus recursos identificados en distintos géneros literarios y porque no se consideraban obras fáciles de interpretar ni de montar en su tiempo. En definitiva, Valle-Inclán abrió dudas sobre la obligatoriedad de que estas obras se apegaran a los géneros literarios establecidos y cuestionó las condiciones canónicas que calificaban de teatral una determinada obra literaria. Su propuesta muestra un cambio en la manera de pensar en la obra de teatro como se escribía antes, y con las dificultades que implica el montaje de su “forma original” cuestiona también cómo se hacía la obra de teatro:<sup>34</sup> el hecho de ponerla por escrito la obligaba a desembocar en la representación actoral (como un guión “casi literal”). La “nueva” creación literaria<sup>35</sup> cuestionaba dichos aspectos, no obstante que se basaba en una estructura tradicional de diálogos y acotaciones. La “sustancia” de su

---

<sup>34</sup> Amorós (1999: 243) reconoce las dificultades que había para la puesta de las obras de Valle-Inclán: importancia de las acotaciones, variedad de escenarios, escenas “muy desagradables o difíciles de llevar a las tablas”, pero opina que es un teatro que puede ser más aceptado actualmente que en su tiempo de creación, en que las representaciones eran mayormente “naturalistas”, y que hay que partir de otra actitud para la representación.

<sup>35</sup> Los esperpentos se divulgaron poco en los tiempos en que Valle-Inclán vivía. *Luces de bohemia* fue representada en el teatro cerca de medio siglo después de publicada. Es decir, cuando Risco escribía su libro apenas empezaba el auge de la obra esperpéntica.

contenido era la que movía a dudas sobre categorizarla claramente como obra de teatro.

Del esperpento, entonces, se derivan algunas nuevas necesidades en torno del teatro: 1. Se “requiere” un *guión* subsecuente para facilitar la puesta en escena de la obra moderna. 2. La obra debe ser entendida, y la puesta debe coincidir con una interpretación que parta del análisis profundo del texto. 3. La reconstrucción del texto, dramático y espectacular, abre mayores posibilidades de reproducción escénica: el texto es menos “hermético”.

El mismo Risco (1966: 80), considerando como esperpentos otras obras que no fueron denominadas por Valle-Inclán como tales, le atribuye a esa forma artística “deliberados ‘pastiches’ escénicos, premeditadas mentiras estéticas” de las que se hace cómplice al lector, haciéndole olvidar que participa de un juego. De mayor interés es el tema del distanciamiento, recurso que busca la complicidad del espectador. Dice Risco: “No cabe ya mayor distanciamiento por parte del autor y del lector respecto al medio de comunicación. Y esta exagerada perspectiva, que Valle llamaba ‘demiúrgica’, representa, como ya se ha dicho, el principio generador del esperpento”.

El distanciamiento es la base del juego de desdoblamientos en el Esperpento, se relaciona con la ironía y se traduce en potenciación y desautomatización de la obra de teatro moderno.

Ahora bien, el hecho de que Valle-Inclán escribiera cuatro obras reconocidas por él mismo como esperpénticas hace pensar en la formalización sistemática de su propuesta literaria y estética. El esperpento podría

considerarse un “género” moderno de elaboración artística, entendiendo éste no cómo un género literario sino como un modelo literario, en cuyo seno conviven distintos subgéneros del drama por la fusión que hace posible el manejo del humor (los “géneros del humor”).

Un rasgo dominante de la escritura contemporánea es la fragmentación y la disolución lúdica de las fronteras genéricas (Zavala, 1993: 7). Es aquí donde se inserta la renovación genérica en la obra literaria como obra de arte que el esperpento instauró. Risco explica de manera lúcida la irónica relación entre el nombre y el modelo literario:

Dada la significación de la palabra *esperpento*, no puede creerse que Valle-Inclán haya querido designar con ella la forma del género que pretendía haber inventado, sino su contenido desatinado, grotesco. Por consiguiente podría definirse como un falso teatro (o teatro para leer), de tema trágico-cómico, que por su extremada estilización expresionista es heredero de la farsa. Pero la crítica, partiendo de esta consideración del contenido, ha extendido el concepto a todas aquellas obras, ya no sólo teatrales, sino novelescas o poéticas, que en su carácter mantienen estrecha semejanza con las que Valle-Inclán calificó de esta manera. Por tanto, la palabra *esperpento* deja de concretarse a un simple género literario para referirse a toda una estética (Risco, 1966: 81).

### 2.3. APORTACIONES DE *LUCES DE BOHEMIA* AL CONCEPTO DE IRONÍA

Valle-Inclán escribió *Luces de bohemia* a inicios del siglo XX, cuando la reformulación teórica y práctica por los filósofos y novelistas alemanes ocurría fuera y dentro del texto narrativo a través de las intervenciones de los personajes.

En *Luces de bohemia*, el primero de los esperpentos, la ironía aparece como elemento inmanente cuando Max Estrella define la nueva modalidad literaria de Valle-Inclán (escena 12): "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" (Valle-Inclán, 2006: 127).

En el texto literario se presenta así la propuesta estética inspirada en la elaboración artística de los *Caprichos* de Goya en la pintura, como el mismo personaje lo señala. *Luces de bohemia* es ejemplo, entonces, de la obra teatral moderna en la que el autor busca asimilar una literariedad que se "materialice" en el texto dramático como ocurría con la plástica, la cinematografía y los textos narrativos.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Se ha discutido que en la obra dramática o teatral "no hay narración" pues ésta corresponde a las obras narrativas, o "no hay narrador y si lo hay a veces es más bien un personaje". Sin embargo, la crítica literaria ha proporcionado métodos de análisis aplicables tanto a las obras del género narrativo como a otras, al enfocar el "relato", aunque el formato textual que lo contiene sea distinto. Además, aun cuando una obra no es narrativa, como una tragicomedia, puede suponerse la presencia de la narración, manifiesta de manera diferente que en la novela o el cuento. Canoa Galiana señala: "Los cuentos populares son fáciles de describir, porque son enunciados por un narrador único, no presente como actor en el relato. La unicidad del narrador asegura la homogeneidad de los enunciados, y además hay prototipos que facilitan la caracterización de los actantes. En las obras de teatro, la función de la narración está asegurada con los propios actores del diálogo. Además, las acotaciones

Valle-Inclán le da así un nuevo cariz a la obra dramática, ya que tanto en la estructura superficial y profunda<sup>37</sup> de los esperpentos emplea la ironía como vehículo estético y discursivo en combinación con la parodia y la sátira, convirtiendo estos géneros con el procedimiento retórico para mostrar una visión moderna en el manejo del humor, distinta del empleo e impacto social que los recursos de éste se proponían anteriormente.<sup>38</sup>

Desde obras anteriores a *Luces de bohemia*, Valle-Inclán emplea algunos recursos dramáticos que consolidará en la estética del esperpento. Un ejemplo es la manera en que integra a los personajes a una especie de cuadros caricaturescos.<sup>39</sup> La contradicción es la base de la caracterización de los personajes y de su “vida privada”. Éstos se mueven en un mundo, empobrecido económica y socialmente, que amplía en *Luces...* para proyectar de manera más completa la visión estética y cultural de la vida española.

---

escénicas contribuyen a fijar la función de la narración sin que el narrador esté presente como actor en la obra.” (Joaquina Canoa Galiana 2002: 64).

<sup>37</sup> Stanislavsky habla de un “subtexto” en el drama, que es determinado por el conjunto de sentidos ocultos tras la anécdota, los personajes y sus situaciones espaciales y temporales. Bobes Naves (1982) lo describe a su vez como una especie de “corriente submarina” de los textos dramáticos.

<sup>38</sup> De acuerdo con la maestra Luz Fernández de Alba (1998: 34 y 35), en la época moderna es común que el autor de la sátira, inclinada a la burla, quede fuera de ésta, produciéndose un alejamiento, mientras que las ideas modernas de la parodia a su vez distan mucho de poder transferirse a la parodia medieval o a la antigua: “Porque tanto en la antigüedad clásica como durante la Edad Media y el Renacimiento, la función de la parodia era verdaderamente liberadora de las fuerzas que oprimían a una gran parte de la población: la religión, el Estado y la sociedad”.

<sup>39</sup> Bobes Naves (1982: 11) glosa la afirmación de González López (1967: 235-240): “Siguió Valle-Inclán una de las formas del arte dramático expresionista que buscaba lo esencial del individuo; y de ahí el interés por lo grotesco y la caricatura, que ponen de relieve los rasgos esenciales del personaje”.

En *Luces de bohemia* también se conservan conceptos estéticos anteriores como la unidad de tiempo y la diversidad de lugar, común en los numerosos escenarios del teatro español del Siglo de Oro.

*Luces de bohemia*, pues, muestra un interés “plástico” por representar esas escenas goyescas de las que habla Max Estrella en la escena 12, cuando hace explícita la estética de su autor. Es su propósito construir la obra mediante fuertes efectos ópticos y psicológicos producidos por el contraste y asimilación de dos realidades opuestas. Esto se logra, irónicamente, centralizando la historia en lo que ocurre alrededor de un personaje ciego. Otros artistas de la escena han empleado este recurso con fines similares a los de Valle-Inclán. “Chaplin, conforme a la idea de Brecht, muestra su ceguera al público de modo tal que el público ve, en el mismo momento, al ciego y su espectáculo; ver que alguien no ve, es la mejor manera de ver intensamente lo que él no ve” (Barthes, 2002: 42).

La deformación en *Luces de bohemia* depende de un *objeto* expresado en acciones y caracterizaciones: *el espejo*. Con él se logra una visión dual del mundo que proyecta, y un *efecto*: el lector-espectador puede ser cómplice del autor, viendo la obra “desde afuera”<sup>40</sup> y haciendo su evaluación de las situaciones de acuerdo con sus competencias, en una relación dialógica.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Sobre el efecto del teatro, José Varela explica: “El supuesto más difundido es que el lector/espectador decide apelando a su propio criterio y subjetividad. Pero, en los hechos, aquél está sometido a todo tipo de sutiles manipulaciones por parte del hablante básico, la última de las cuales consiste en hacerlo recurrir a lo que, según el *saber de sentido común*, “deben ser las cosas” (Varela 1991: 27).

<sup>41</sup> Boves Naves (1982: 16) la explica así: “El espectador oye lo que se dice en el escenario, sucesivamente, y ve lo que va ocurriendo, simultáneamente. La comunicación teatral es, por esta razón, más densa que cualquiera de las conseguidas por otras creaciones literarias, y por eso R. Barthes ha podido definir al espectáculo teatral como una polifonía informacional”.

Esto permite cumplir con los requisitos de la operación irónica, en concordancia con la tesis de Roster: presentar dos elementos opuestos (que bien pueden ser antagónicos en valor o en presencia física) y un efecto, que también puede multiplicarse. Esto se da cuando el autor del texto ofrece al lector un elemento *positivo*, luego uno *negativo* y, finalmente, se da el efecto, señal visible, que “consiste en una risa torcida, o mueca” (Roster, 1974: 8).

En tal sentido, vale recordar que *Luces de bohemia* fue corregida y aumentada. En la segunda versión, su autor transformó el texto primigenio, modificando algunas líneas de las didascalias o de la presentación de escenas, bien por necesidades de edición —para evitar desequilibrio tipográfico o aumentar la dimensión poética— o por su interés en dar otros indicios para la puesta teatral. También agregó tres escenas. Con todos estos cambios produjo el nuevo texto definitivo, ya como una obra esperpéntica consolidada que sería la primera de las cuatro en las que se propuso seguir un modelo estético y literario.

Con la adición de las “serias” escenas II, VI y XI entre la primera y segunda publicación de *Luces de bohemia*, el escritor acentuó el contrapeso de los contrarios con críticas políticas directas y un suceso fatídico: la muerte anticipada del preso con el que Max comparte celda en la escena VI. En este cambio se manifestó la consolidación del modelo esperpéntico de Valle-Inclán.

*Todas las sociedades poseen lo que comúnmente se llama una "imagen del mundo". Esa imagen hunde sus raíces en la estructura inconsciente de la sociedad y la nutre una concepción particular del tiempo.*

**Liliana Weinberg**

*(El ensayo, entre el paraíso y el infierno)*

### CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LA IRONÍA EN *LUCES DE BOHEMIA*

En este estudio consideraré a la ironía como procedimiento retórico o de subversión del lenguaje y como el artificio literario o desvío artístico que conecta a los elementos discursivos con distintos momentos del drama. Analizaré el significado producido en su *performación lingüística* y los múltiples significados y sentidos opuestos también en su *performación literaria* (de significación múltiple). Esto es, la ironía entendida como: la ambivalencia a través de palabras, frases o el enunciado que actúan en relación con los indicios contextuales y cuyo desdoblamiento va caracterizando la propuesta artística binaria y de contrastes. Esto incluye el aplazamiento o interrupción escénica o del discurso.

#### La ironía en la estructura de la obra

Desde la acotación de la escena primera, en *Luces de bohemia* se emplea el recurso del contraste:<sup>42</sup>

*Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol. Retratos, grabados, autógrafos repartidos por las paredes, sujetos con chinches de dibujante. Conversación lánguida de un hombre ciego y una mujer pelirrubia, triste y fatigada. El hombre ciego es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales, Máximo Estrella. A la pelirrubia, por ser francesa, le dicen en la vecindad Madama Collet.*  
(LB, Escena I: 5)

Los términos en negras muestran imágenes de oposición. La ventanilla angosta por la que la luz del sol entra se opone al interior oscuro. Viene

---

<sup>42</sup> Es posible percibirlos como lectores tanto como espectadores.

luego la presentación de los personajes, el central es un hombre ciego (-) pero “refulgente” en su nombre de “Estrella máxima” (+); de su esposa, la distinción viene de ser llamada “Madama Collet”, de cabellos dorados (++), pero triste y fatigada (--).

Si bien no se trata de perfectos contrarios, su condición y ordenamiento los propone como aspectos preparatorios de una visión irónica, de contraste, con “propiedades” opuestas en su significación y en su simbolismo.

He aquí las primeras relaciones de oposición semántica entre luminosidad y pequeñez; entre ceguera, prominencia y agotamiento; destacan los extremos, anticipando los excesos y el patetismo que seguirá dibujando la atmósfera poética e irónica de la obra dramática en cuestión.

### **3.1. ARTICULACIÓN IRÓNICA EN SECUENCIAS, FUNCIONES, ACCIONES Y ACTANTES Y SIGNIFICADO DE LOS MOTIVOS BINARIOS**

En este apartado analizaré las formas de la ironía, a partir del *desdoblamiento* u oposición binaria, ambivalente y de contrastes que se muestran en las relaciones significativas de la estructura dramática, así como en relación con los *indicios* o indicadores contextuales e intertextuales que la definen (por aplazamiento o disociación de una escena a otra o de un momento a otro).

La secuencia global de la estructura dramática de *Luces de bohemia* puede ser observada como la dialéctica de los opuestos; esto configura un patetismo desdoblado mediante la alternancia entre gozo y dolor en acciones, situaciones y caracterización de los personajes. En la esencia de sus

relaciones, hay un actante o actuante principal (el héroe-no héroe, personificado como Máximo Estrella), y cuatro funciones fundamentales:

1. Una situación vital, económica y social inestable      Ironía general *dialéctica*  
(donde se persigue “lo deseable”).      (sustantiva)
2. La búsqueda de medios para superarla      Ironía *del dilema*  
(con momentos de efímero logro).      (adjetiva)
3. Un espíritu creador amplificado      Ironía *de carácter*  
(y lamentaciones cuando falta reconocimiento).      (autoironía)
4. El sostenimiento de la esperanza      Ironía *del destino*  
(con su pérdida, la supervivencia de la corrupción). (pro-correctiva)

Los motivos binarios que sobresalen en la ironización del drama, y que analizaremos, pueden organizarse en torno a la existencia, la ideología y el sentido social de las acciones. Entre ellos se encuentran los siguientes:

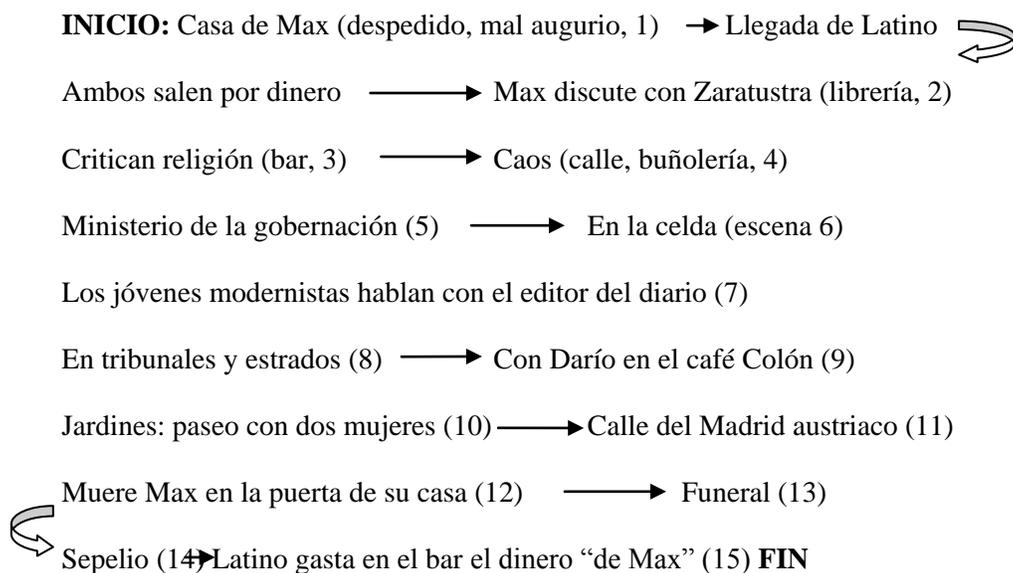
- a) Que presentan ambigüedad vital y estatus económico: vida-muerte, sufrimiento-hedonismo, optimismo-pesimismo, acompañamiento-abandono; miseria-riqueza, brillo-decadencia.
- b) Que presentan valores éticos y morales: justicia-injusticia, libertad-dependencia, autoritarismo-tolerancia, piedad-impiedad, solidaridad-egoísmo, honradez-ruindad.

<b>Resumen de escenas de <i>Luces de bohemia</i></b>		
<p><b>Escena 1</b> En su casa, Max habla con Collet sobre el dinero que faltará por unas crónicas rechazadas y sobre el suicidio. Llega Latino de Hispalis: Zaratustra le dio 3 pesetas por unos libros. Salen Max y Latino, a buscar que pague 2 duros.</p>	<p><b>Escena 4</b> Max y Latino ven a los poetas modernistas en la calle. Max critica al Capitán Pitito, da gritos contra Maura. Será llevado a la delegación.</p>	<p><b>Escena 7</b> Latino y los modernistas avisan al editor de <i>El Popular</i> que Max fue detenido. Don Filiberto llama al Ministerio de Gobernación. “Mala estrella”, nombra a Max, y “jóvenes poco serios” a los visitantes, que critican a personajes de la vida oficial. Max será liberado, informa.</p>
<p><b>Escena 2</b> Max y Latino, en la librería de Zaratustra. Éste engaña a Max con Latino de cómplice. Gay Peregrino y Max ensalzan Inglaterra y denostan la religiosidad y la política española. Max describe la muerte; y habla del conservadurismo popular.</p>	<p><b>Escena 5</b> Max provoca la ira de los oficiales en el Ministerio de la Gobernación. Serafín el Bonito, hijo del Ministro del interior, ordena su arresto.</p>	<p><b>Escena 8</b> Max busca al Ministro del Interior para reclamarle que fue injustamente detenido y maltratado. Con él, recuerda tiempos bohemios y acepta un sueldo; además, recibe un adelanto. Afuera, Latino espera. Max lo llama “su perro”.</p>
<p><b>Escena 3</b> Max y Latino en la taberna de Pica Lagartos. Max vende su capa. Invita una copa a Enriqueta La Pisa Bien. Llega el esposo de ésta y ambos salen movidos por una protesta proletaria.</p>	<p><b>Escena 6 (simult. a la 7)</b> Max conversa en el calabozo con un joven anarquista sobre riqueza, pobreza e injusticia. Éste prevé su muerte. Max llora con él y se abrazan, poco antes de que se lleven al muchacho.</p>	<p><b>Escena 9</b> En el café Colón, Max y Latino ven a Darío. Todos cenan, Max paga. Entre versos, recuerdan un estilo de vida afrancesado, burgués. Max habla de su muerte.</p>

<p><b>Escena 10</b> Max y Latino conviven con La Lunares y la vieja Cara Pintada en un paseo nocturno por los jardines madrileños.</p>	<p><b>Escena 12</b> Al amanecer, Max y Latino yacen en el quicio de una puerta. Max siente frío; describe el esperpento. Alucina con el funeral de Víctor Hugo y el de él mismo. Le pide a Latino que lo deje en su casa. Éste se va tras despojarlo de su cartera. A las 5 de la mañana, dos vecinas ven el cuerpo. Una corre para avisar: Max ha muerto.</p>	<p><b>Escena 14</b> Conversan los sepultureros. Luego Rubén Darío y el Marqués de Bradomín. Max ya fue enterrado y se encuentran al final del cortejo fúnebre. Hablan sobre la muerte y el Marqués pide a Rubén que lo acompañe a ver a un editor.</p>
<p><b>Escena 11</b> En una calle del “Madrid austriaco”, una señora grita por la muerte de su hijo en brazos durante la huelga proletaria. Tras una ráfaga de balas, el sereno informa que un preso murió al querer escapar. Max recuerda al joven de la celda y lamenta su muerte, deplorando la represión policial como la “Leyenda Negra” de la historia de España. Luego le pide a Latino que lo lleve al viaducto a suicidarse.</p>	<p><b>Escena 13</b> Amigos y familiares se reúnen en el velorio de Max. Llega Latino y se conduele de la pérdida. Claudinita lo culpa de la muerte de su padre. Dorio de Gádex se va con Don Latino. Llega Basilio Soulinake, anarquista, y supone, tratando de convencer a los presentes, que Max se encuentra en estado cataléptico, con lo que los hace dudar. El chofer de la carroza funeraria enciende una cerilla en la mano del cadáver para confirmar la muerte. Claudinita grita.</p>	<p><b>Escena 15</b> Latino llega con dinero obtenido por el décimo de Max a la taberna de Pica Lagartos. Con gusto habría ayudado a la familia de Max, dice. Se conoce la noticia de la muerte de dos mujeres por asfixia a causa del humo de un brasero. Latino expone que el mundo es un esperpento.</p>

En las secuencias de la trama se distinguen las siguientes funciones cardinales: la incitación a la muerte, pues “no vale la pena vivir en el mundo como está”; la lucha de contrarios con base en el abuso del poder político y la indefensión del pueblo mediante sucesos y referencias parodiadas; accesoriamente, como contrapeso, la resistencia a través de la comicidad y la reflexión acerca del modernismo, así como la profundización humanista en las imágenes satíricas de la vida cotidiana y la bohemia. En estas secuencias internas participan las situaciones y acciones en las que se ve envuelto el protagonista, y éstas se extrapolan a un ámbito colectivo. Entre las secuencias hay catálisis que fortalecen el peso irónico del drama.

Veamos la relación entre algunos sucesos en torno de las andanzas de Max Estrella, trayectoria a través de las cuales se desarrolla la fábula, y un resumen de las escenas, para explicar posteriormente los motivos binarios anteriores:



### a) Muerte y vida

Desde la primera escena de *Luces de bohemia* se activa la visión de la muerte que se erige, por un lado, como factor de reflexión intermitente, constante ante la vida, cuando el protagonista manifiesta su desazón al conocer noticias desafortunadas del editor sobre su trabajo, del cual es suspendido. “Pudo esperar a que me enterrasen”, dice Max. “Le toca ir delante”, contesta su esposa (*LB*, 5). Sin embargo, Max morirá primero, no el editor (al menos no se sabe si éste murió en el transcurso de la historia).

La idea de la muerte aparece también asociada con la desesperanza ante la miseria, que se enfatiza en la misma primera escena cuando los personajes hablan del sombrío porvenir sin el ingreso esperado por las crónicas de Max que ya no serán publicadas. “Otra puerta se abrirá”, dice Collet, a lo que Max responde: “La de la muerte. Podemos suicidarnos colectivamente”; “Es una lástima la obcecación de Claudinita. Con cuatro perras de carbón, podíamos hacer el viaje eterno” (*LB*, 6).

Una de las creencias católicas postula que con el suicidio la puerta de la muerte no se abre, sino se cierra, pues los suicidas no tienen derecho al camposanto. Esto equivaldría a decir que una muerte natural es más *acceptable*. El suicidio es un acto de autoinmolación rechazado por la Iglesia católica y mencionarlo, con la posibilidad de que sea colectivo, implica rebeldía social además de oposición a las convenciones religiosas.

*Morir* es un motivo recurrente a lo largo de la obra. En la primera escena se anticipa el deseo de muerte a través del suicidio —producto de la desesperación—. La expresión “suicidarnos colectivamente” proyecta la angustia existencial, el pesimismo, extendidos al núcleo familiar.

### Recuadro 1. Motivos binarios: Muerte/vida

Escena	Acontecimiento
1.	Max habla de suicidio, después de que es despedido.
2	Gay Peregrino y Max denostan la religiosidad y la política española. Éste describe la muerte; habla de la <i>disecación mortuoria</i> (conservadurismo).
3	Max vende su capa, quedando desprotegido ante el frío.
6	Max comparte celda con un joven anarquista; éste prevé su muerte.
9	En la charla con Rubén Darío, Max habla de su muerte.
10	Una señora llora la muerte de su hijo en la calle.
11	Max condena el asesinato del joven anarquista y la represión policial. Pide a Latino que lo lleve a suicidarse.
12	Max alucina; sufre por el frío e imagina su funeral. Muere en la puerta de su casa, después de que Latino lo abandona y le roba.
13	En el velorio de Max, Latino se queja de su pérdida y Claudinita lo culpa por la muerte de su padre. Basilio Soulinake, anarquista, dice que podría estar vivo, pero el conductor del coche funerario confirma la muerte; Claudinita grita de dolor.
14	Después del sepelio, Darío y Bradomín hablan de la muerte.
15	Latino disfruta del dinero obtenido con el décimo que robó a Max cuando éste murió. Con la noticia de dos mujeres asfixiadas por el humo de un brasero se sospecha que la esposa e hija de Max se suicidaron.

La ironía de la muerte se propone como posible y el suicidio se muestra como una solución probable: un intento por rebelarse a lo vivido. Sin embargo, enseguida Max expresa algo contrario al plantear el suicidio como protesta y alternativa pero a manera de pregunta a Collet, que detiene la intención cuando arguye que los jóvenes se matan por romanticismo, no por

cansancio de la vida. Sin embargo, ella misma deja suspendida esa posibilidad cuando dice que la muerte no le asusta.

En el Recuadro 1 expongo situaciones detonantes de este motivo. Incluyo únicamente las escenas donde el tema aparece, de acuerdo con mis observaciones.

Revisemos otras menciones y definiciones de Max a propósito de la muerte y de su contrario, la vida [destaco en negras]:

La miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte. La Vida es **un magro puchero**: La Muerte, **una carantoña ensabanada que enseña los dientes**: El Infierno, **un calderón de aceite albando donde los pecadores se achicharran como boquerones** [y, de la “salida autorizada”]: El Cielo, **una kermés sin obscenidades, adonde, con permiso del párroco, pueden asistir las hijas de María.** (LB, 22).

La muerte es un motivo que reta las inercias ideológicas de la religión y el alcance social de las convenciones. Habla de ella tanto Max, como los demás personajes. Cuando éste se desprende de su capa para empeñarla, prepara al lector; al poner en riesgo su salud, adelanta la muerte.

*Tosió cavernoso, con las barbas estremecidas, y en los ojos ciegos un vidriado triste, de alcohol y de fiebre.*

DON LATINO: No has debido quedarte sin capa.

(LB, 30)

MAX: Ayúdame, que no puedo levantarme. ¡Estoy aterido!

DON LATINO: ¡Mira que haber empeñado la capa!

(LB, 124 y 125)

La mayor parte de las incidencias que componen la trama, como confirmaremos en la revisión de los motivos binarios, se relacionan con Máximo Estrella: sobresalen por su participación cardinal en la intriga. Como protagonista que sigue a Max, funciona

su amigo y oponente, (Don) Latino de Hispalis, quien será el testigo de la muerte de Max.

El momento fatal empieza a hacerse inminente en la escena 12, cuando Estrella empieza a desvariar y “a quedarse solo”:

MAX: Latino, entona el gori-gori.

DON LATINO: Si continúas con esa broma macabra, te abandono.

MAX: Yo soy el que se va para siempre.

DON LATINO: Incorpórate, Max. Vamos a caminar.

MAX: **Estoy muerto.**

DON LATINO: ¡Que me estás asustando! Max, vamos a caminar.

Incorpórate, ¡no tuerzas la boca, condenado! ¡Max! ¡Max!

¡Condenado, responde!

MAX: **Los muertos no hablan.**

DON LATINO: Definitivamente, te dejo.

MAX: ¡Buenas noches!

*DON LATINO DE HISPALIS se sopla los dedos arrecidos y camina unos pasos encorvándose bajo su carrik pingón, orlado de cascarrías. Con una tos gruñona retorna al lado de MAX.*

*ESTRELLA. Procura incorporarle hablándole a la oreja.*

DON LATINO: Max, estás completamente borracho y sería un crimen dejarte la cartera encima, para que te la roben. Max, me llevo tu cartera y te la devolveré mañana. *Finalmente se eleva tras de la puerta la voz achulada de una vecina. Resuenan pasos dentro del zaguán. DON LATINO se cuela por un callejón.*

(LB, 132-133)

En esta escena, la muerte es caricaturizada y luego banalizada, dándole un matiz grotesco al momento, con lo que se desacraliza el concepto. Antes, Estrella no parecía sufrir la cercanía de la muerte.

RUBÉN: ¡Admirable! ¡Cuánto tiempo sin vernos, Max! ¿Qué haces?

MAX: ¡Nada!

RUBÉN: ¡Admirable! ¿Nunca vienes por aquí?

MAX: El café es un lujo muy caro, y me dedico a la taberna, **mientras llega la muerte.**

RUBÉN: Max, amemos la vida, y mientras podamos, olvidemos a **la Dama de Luto.**

MAX: ¿Por qué?

RUBÉN: ¡No hablemos de Ella!

MAX: **¡Tú la temes, y yo la cortejo!** ¡Rubén, te llevaré el mensaje que te plazca darme para la otra ribera de la Estigia! Vengo aquí para estrecharte por última vez la mano.

(LB, 99)

Otro sentido adquiere la muerte del joven con el que Max comparte celda en la escena 6, quien es acribillado en la 11. Su muerte representa el fin de la esperanza para el rebelde anarquista así como el aniquilamiento de sus ideales. El avizoramiento de esta muerte está respaldado, en cambio, en la grave condición de ser asesinado “a manos del poder”, de la intolerancia; no del frío, los excesos, la enfermedad o el abandono del compañero. Es una muerte que contrastará con la de Max, y la percepción de éste sobre ella se advierte en la despedida del joven:

EL LLAVERO: Tú, catalán, ¡disponte!

EL PRESO: Estoy dispuesto.

EL LLAVERO: Pues andando. Gachó, vas a salir en viaje de recreo. *El esposado, con resignada entereza, se acerca al ciego y le toca el hombro [...]*

EL PRESO: Llegó la mía... Creo que no volveremos a vernos...

MAX: **¡Es horrible!**

EL PRESO: **Van a matarme... ¿Qué dirá mañana esa Prensa canalla?**

MAX: **Lo que le manden.**

EL PRESO: ¿Está usted llorando?

MAX: De impotencia y de rabia. Abracémonos, hermano.

(LB, 68 y 69)

Con todo y que se anuncia el final del muchacho catalán, su muerte no era lo deseable; no se esperaba hasta que se le aplica la “ley fuga”. Caso diferente es la muerte de Max, como hace ver su esposa durante el velorio:

MADAMA COLLET: ¡Max, pobre amigo, **tú solo te mataste!** ¡Tú solamente, sin acordar de estas pobres mujeres! ¡Y **toda la vida has trabajado para matarte!**

CLAUDINITA: ¡Papá era muy bueno!

MADAMA COLLET: ¡Sólo fue malo para sí!

(LB, 142)

A la contundencia de la muerte de Max se opone, asimismo, el juego con la intervención del personaje pedante, que expone la duda “metafísica” de la expiración; supone que Max se encuentra en estado cataléptico, pero la duda será descartada después por el conductor de la carroza funeraria.

MADAMA COLLET: ¡Y si no estuviese muerto!

LA PORTERA: ¿Que no está muerto? Ustedes sin salir de este aire no perciben la corrupción que tiene.

BASILIO SOULINAKE: ¿Podría usted decirme, señora portera, si tiene usted hechos estudios universitarios acerca de medicina? Si usted los tiene, yo me callo y no hablo más. Pero si usted no los tiene, me permitirá de no darle beligerancia, cuando yo soy a decir que no está muerto, sino cataléptico.

LA PORTERA: ¡Que no está muerto! ¡Muerto y corrupto!

BASILIO SOULINAKE: Usted, sin estudios universitarios, no puede tener conmigo controversia. La democracia no excluye las categorías técnicas, ya usted lo sabe, señora portera.

LA PORTERA: ¡Un rato largo! ¿Conque no está muerto? ¡Habría usted de estar como él! Madama Collet, ¿tiene usted un espejo? Se lo aplicamos a la boca, y verán ustedes cómo no lo alienta.

(LB, 145-146)

El pesimismo de Max sobre el “más allá”: “para mí no hay nada tras la última mueca” (*LB*, 104), se confronta con la visión de otros personajes. Sobre el tema conversan el Marqués de Bradomín y Rubén Darío:

RUBÉN: Marqués, la muerte muchas veces sería amable si no existiese el terror de lo incierto. ¡Yo hubiera sido feliz hace tres mil años en Atenas!

EL MARQUÉS: Yo no cambio mi bautismo de cristiano por la sonrisa de un cínico griego. Yo espero ser eterno por mis pecados.

RUBÉN: ¡Admirable!

EL MARQUÉS: En Grecia quizá fuese la vida más serena que la vida nuestra...

RUBÉN: ¡Solamente aquellos hombres han sabido divinizarla! [...]

EL MARQUÉS: Nosotros divinizamos la muerte. No es más que un instante la vida, la única verdad es la muerte... Y de las muertes, yo prefiero la muerte cristiana.

RUBÉN: ¡Admirable filosofía de hidalgo español! ¡Admirable!

(*LB*, 152)

El *nosotros* se afirma con la identificación del hidalgo español y simboliza “nosotros los españoles”.

El personaje de Rubén Darío, en una conversación anterior sobre la muerte cristiana, Dios, el infierno y el cielo, expresó a Max: “¡Yo creo!” Esta afirmación se hace ambigua después, cuando Rubén habla con Bradomín: “La muerte muchas veces sería amable si no existiese el terror de lo incierto” (*LB*, 152).

Max, desde el principio, opone su visión a la católica generalmente aceptada, porque simpatiza con una muerte “por decisión”, susceptible incluso de compartirla con su familia. Este tópico es circular, como puede constatarse en la escena 15:

LECTURA DE DON LATINO: El tufo de un brasero. Dos señoras asfixiadas. Lo que dice una vecina. Doña Vicenta no sabe nada. ¿Crimen o suicidio? ¡Misterio!

EL CHICO DE LA TABERNA: Mire usted si el papel trae los nombres de las gachís, Don Latí [...]

EL CHICO DE LA TABERNA: ¡Aventuro que esas dos sujetas son la esposa y la hija de Don Máximo!

DON LATINO: ¡Absurdo! ¿Por qué habían de matarse?

PICA LAGARTOS: ¡Pasaban muchas fatigas!

DON LATINO: Estaban acostumbradas. Solamente tendría una explicación. ¡El dolor por la pérdida de aquel astro!

(LB, 169-170)

El motivo de la muerte es un eslabón relevante del contraste entre una visión luminosa y “desvalida” de la existencia, y continúa presente hasta las páginas finales del drama.

### **b) Pobreza y riqueza**

La ironía en *Luces de bohemia* permite caricaturizar también realidades trágicas como la muerte y su relación con la pobreza.<sup>43</sup>

La primera ironía particular con la que podemos percibir la preocupación por la pobreza aparece en la escena 1, donde Max pide a su esposa que lea la carta enviada por el editor, el *Buey Apis*, quien le informa que sus crónicas fueron rechazadas (LB, 5).

Conforme avanza la obra, se afianza la relación pobreza-vida del poeta-pobreza en la vida española.

---

<sup>43</sup> En otras obras de teatro de Valle-Inclán aparece el dilema y la relación con el dinero: "*La rosa de papel* plantea un conflicto entre la vida y la muerte [...] Desde un punto de vista sintáctico, el motivo relevante lo constituye la confidencia del dinero que tiene ahorrado Floriana". Esta revelación genera toda la acción dramática: relaciona la inminente muerte de Floriana y la avaricia de Julepe (Boves Naves, 1982: 27).

## Recuadro 2. Motivos binarios: Pobreza/riqueza

Escena	Acontecimiento
1	Un diario dejará de pagar a Max sus crónicas; un triste futuro depara a su familia. Sale con Latino en búsqueda de Zaratustra para que éste le pague más por sus libros.
2	Max discute su pago con Zaratustra, quien lo engaña con la complicidad de Latino.
3	Max vende su capa e invita una copa a Enriqueta La Pisa Bien. En la calle hay una protesta proletaria.
5	Su casa es un palacio, dice Max en la delegación policiaca.
6	Max habla de riqueza, pobreza e injusticia con un joven preso.
7	“Mala Estrella”, lo llama Filiberto, aludiendo a la mala suerte de Max.
8	El Ministro del Interior ofrece un sueldo a Max, que éste acepta. También le da un poco de dinero como adelanto. El sueldo saldrá de presupuesto de la policía.
9	Max emplea su dinero en invitar a sus acompañantes a cenar en el café Colón, donde se encuentra con Darío.
10	Huelga proletaria; una señora reclama a gritos la muerte de su hijo en brazos.
12	Max pide a Latino que lo deje en su casa. Éste le roba la cartera y lo abandona en la puerta, donde Max muere.
15	Latino cobra el décimo y empieza a gastar el dinero, despojando a la familia de Max. Las habría apoyado económicamente, dice cuando se comenta de la supuesta muerte de la esposa y la hija de Estrella.

En esta secuencia median dos momentos de efímera abundancia: cuando Max empeña su capa y cuando recibe del Ministro del Interior algún dinero

con el que, en lugar de regresar a casa donde se había quejado con su esposa sobre lo que harían sin los ingresos por las crónicas, invita primero una copa a Enriqueta y a cenar a quienes lo acompañan en el café Colón (Escena 9).

El despilfarro de la vida bohemia, el brillo momentáneo del aburguesamiento, se contraponen así a la conciencia de una sombría miseria cotidiana, condición también del ser intelectual. Ejemplo de ello es la expresión metonímica cuando Max habla con el Ministro del Interior. “¡Las letras son colorín, pingajo [harapo] y hambre!” (LB, 88).

Una ironía situacional exhibe la necesidad del intelectual, no obstante su choque ideológico, de ser socorrido por los “fondos oficiales”: el Ministro le ofrece a Max un sueldo que éste acepta y le da un adelanto.

EL MINISTRO: ¡Ya se ha puesto la toga y los vuelillos el Señor Licenciado Don Diego del Corral! [...] vaya pensando cómo se justifican las pesetas que hemos de darle a Máximo Estrella.

DIEGUITO: Las tomaremos de los fondos de Policía.

EL MINISTRO: ¡*Eironeia!*

(LB, 96)

### c) Opuestos ideológicos

La crítica ideológica se activa especialmente en la secuencia formada por las escenas 2, 6, 7 y 11 —las cuales Valle-Inclán agregó, excepto la 7, en la versión definitiva de 1924—, con la particularidad de que las escenas 2 y 7 expresan críticas “indirectas” a través de la sorna y la ironización hiperbólica, mientras que en la 6 y la 11 las ironías son situacionales, nítidas en hechos con resultado dramático (la muerte del niño en brazos de su madre y la del preso catalán).

**Recuadro 3. Motivos binarios: Polos ideológicos (en lo religioso, lo social y lo político)**

<b>Escena</b>	<b>Acontecimiento</b>
<b>2</b>	Gay Peregrino y Max ensalzan Inglaterra y denostan el conservadurismo religioso y la política española.
<b>3</b>	Pelean bandos contrarios en una manifestación durante la huelga proletaria.
<b>4</b>	Max irá a la delegación después de hablar “mal” de la policía y de Maura.
<b>5</b>	Max es arrestado tras insistir en sus comentarios contra el régimen.
<b>6</b>	Max y un joven catalán hablan de opresores y oprimidos. El muchacho afirma que sólo destruyendo toda la riqueza se instaurará un mundo mejor.
<b>7</b>	Max fue injustamente detenido, dicen los modernistas al editor del periódico <i>El Popular</i> , y critican a personajes de la vida oficial.
<b>8</b>	Max dice al Ministro que fue injustamente detenido y acepta un sueldo que saldrá de las arcas policiacas.
<b>11</b>	Max condena la represión policial, la “Leyenda negra de la historia de España”, cuando se da cuenta de que el joven anarquista que conoció fue acribillado.
<b>12</b>	Sólo el esperpento puede proyectar la realidad española, dice Max: “El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”; “España es una deformación grotesca de la civilización española”.
<b>15</b>	Latino recuerda que el mundo es un esperpento.

Esta proyección crítica es casi paralela a la forma en la que se proyectan las nociones de justicia e injusticia.

### 3.2. CARACTERIZACIÓN PATÉTICA E HIPERBÓLICA DE LOS PERSONAJES

La caricaturización de personajes y situaciones en la obra literaria es un recurso estético que Valle-Inclán consolidó en los últimos veinte años de su trayectoria creativa. *La rosa de papel*, publicada el mismo año en que el escritor gallego presentó su versión definitiva de *Luces de bohemia* (1924), ratificó el interés que tenía en esta forma de construir sus dramas.

En *La rosa de papel*, Floriana muere y Julepe se embelesa con la imagen del cadáver: medias listadas, pañoletas de flores y una rosa de papel en las manos. Luego se emborracha, tira una vela y se enciende todo. El patetismo y melodrama son evidentes, y están enmarcados en un sentido folclórico y destructor de las imágenes creadas: “Los objetos, las conductas, los gestos y el lenguaje están exagerados hasta alcanzar categorías estéticas extrañas, quizá expresionistas y caricaturescas, como han mantenido una buena parte de los críticos”, señala Boves Naves (1982: 10).

El drama de Julepe, Floriana y sus hijos no está propiamente en la anécdota, ni tampoco en la forma de vivirla desde su personalidad, más o menos compleja, la tragedia de gente como ellos estriba en la vida misma que llevan y en el grado de ignorancia que alcanzan [...] La tragedia es más radical que la de cualquier drama psicológico, y no me refiero a la categoría estética de las obras, sino a la situación en que los personajes viven la tragedia. Estos personajillos no tienen complicaciones psicológicas porque no tienen categoría humana: son marionetas que se mueven por los hilos de los instintos (Boves Naves, 1982: 12).

Las cualidades expresionistas en los dramas de Valle-Inclán se contraponen a un teatro psicologista,<sup>44</sup> como reconocen varios ensayistas, entre ellos Pérez de Ayala (Boves Naves, 1982:12). Valle-Inclán explora el drama irónico y expone el mundo de dichas y desdichas en que los personajes se mueven. Condensa el sentido vital y la preocupación por el ser y devenir español como las abigarradas formas de una cotidianeidad común.

En el teatro valleincliniano, además, la caracterización de los personajes está basada en guiños, dichos y acciones, más que en descripciones personales específicas, aunque esporádicamente aparecen algunas pistas de la apariencia, más a propósito de retratar la atmósfera en que se encuentra que el personaje mismo:

*ZARATUSTRA, abichado y giboso -la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente-, promueve, con su caracterización de fante, una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna. Encogido en el roto pelote de una silla enana, con los pies entrapados y cepones en la tarima del brasero, guarda la tienda. Un ratón saca el hocico intrigante por un agujero.*  
(LB, 15)

Una de las semejanzas entre *La rosa de papel* y *Luces de bohemia* es que los personajes centrales están muy alejados de los cánones ideales de vida, aun cuando hay situaciones de efímera abundancia.

En *Luces de bohemia*, el artificio de los dichos, que se niegan en algunas acciones de los personajes, subraya los rasgos caricaturescos. Sin embargo, una diferencia con *La rosa de papel* es que en ésta la conducta está

---

<sup>44</sup> Planteamiento estético acorde con la producción literaria de los escritores de la Generación del 98 con la que Valle-Inclán se identifica, especialmente en lo que concierne a

justificada por la ignorancia de los personajes y la miseria en que viven, mientras que en *Luces de bohemia* los personajes cubren perfiles sociales y patrones culturales diversificados, en un espacio humorístico estabilizado con un riguroso escrutinio de situaciones verosímiles.

En *Luces de bohemia*, algunos de los personajes muestran la “inteligencia” o son más cultos, otros son parte de la muchedumbre; algunos usan o abusan de la autoridad y pertenecen por ello a la parte opresora, frente a los oprimidos o desprotegidos; sobresale en algunos parlamentos información mítica, referencias históricas que se acoplan a la crítica a través de frases directas o irónicas y en relación no sólo con abstracciones, sino también con situaciones, al tiempo que se indica la ignorancia de los otros. Ciertos personajes se encuentran en los lugares y, por otra parte, se “desencuentran” en los modos.

En estas variaciones y contraposición de valores radica la complejidad de la esperpentización de *Luces de bohemia* y su distinción de la caricaturización de los personajes que identifica a los demás dramas de Valle-Inclán. A ello se suma la peculiaridad de las formas de hablar, como conjunción social, cuando reúne marcas sociales que representan al pueblo, y como disyunción social y cultural cuando representa a sectores “cultos” o burgueses de la población y cuyas diferencias refieren algunos de los actores.

En la escena 3, cuando Max se encuentra en la taberna de Pica Lagartos, le encarga a Crispín, el chico de la taberna, que vaya a empeñar su capa y éste le contesta: “Como la corza herida, Don Max” (*LB*, 29), a lo que Estrella responde: “Eres un clásico” (*LB*, 30). Convivencia intensa entre cultismos y

coloquialismos, rápidas pinceladas en la caracterización de los personajes. La hija de Max, Claudinita, no escapa de este recurso: “Don Latino, si usted no apoquina, le arañó (LB, 11); “¡Golfo!” (LB, 14), ante lo que Latino responde, minimizando el insulto: “Todo en tu boca es canción, Claudinita” (LB, p. 14). Varios estudios centran su atención en esta cualidad del esperpento: rescatar e inventar vocablos para contrastar personajes o mostrar su integración a algunas conductas o estatus social, asumiendo el habla coloquial madrileña.

Tanto en este drama como en *La rosa de papel* se trata de personajes caricaturizados, que en *Luces de bohemia* se *esperpentizan* y sitúan más allá del confín privado. El interés por la imagen colectiva de esta propuesta literaria se comprueba en la elección de escenarios. Sólo en la primera escena Max se encuentra en su casa, a cuyas puertas muere cuando intenta regresar. La mayor parte de la historia se desarrolla fuera de su casa. En su vida bohemia, la familia es algo secundario, su esposa y su hija aparecen en sólo dos escenas y son mencionadas otro par de veces, cuando Estrella recuerda su miseria y cuando se habla del suicidio de dos mujeres al final.

En ese contexto público se desarrolla el patetismo de los personajes alrededor del héroe-no héroe. Héroe porque se propone como el centro de las situaciones en la red de relaciones significativas de la obra, y no héroe porque sus propósitos, excepto el dinero que esporádicamente llega a sus bolsillos en instantáneo goce, no se cumplen: no los ideológicos, no los existenciales, no los ideales de él como español tampoco.

Dice Max: “¿Qué sería de este corral nublado? ¿Qué seríamos los españoles? Acaso más tristes y menos coléricos... Quizá un poco más

tontos... Aunque no lo creo”. Esta ironía del sino va preparando el terreno del dolor individual y colectivo que se irá mostrando en su recorrido y en los personajes que rodean a este protagonista, un héroe que es una “gloria nacional” pero vive en la decadencia, en la pobreza y en el desconocimiento de méritos intelectuales o al menos éstos no van en proporción con los logros en su comunidad.

En la obra se muestra la angustia existencial de Max como una cualidad intrínseca del alma del poeta. Paul de Man se refirió al desdoblamiento del autor en la obra. No obstante que se ha identificado al personaje de *Luces de bohemia* con un amigo de Valle-Inclán, Alejandro Sawa,<sup>45</sup> y al personaje del Marqués de Bradomín como el *alter ego* del propio autor, en el drama permea indudablemente el interés del escritor y poeta.

Siguiendo la validez de este desdoblamiento, en los misterios de la vida y en lo que habría más allá de ella, se proyectan rasgos de un interés personal en *Luces de bohemia*, con el contraste esperado en la caracterización de los personajes, el cual sirve también de contraposición de opiniones o visiones que chocan constantemente.

El entorno de Max, mientras lleva a cabo sus andanzas por las calles y sitios nocturnos de la ciudad acompañado de Latino, lo remite a la necesidad de no seguir en decadencia, de terminar con una experiencia cotidiana de

---

<sup>45</sup> Dice Valle-Inclán a Rubén Darío en una carta: “Querido Darío: Vengo a verle después de haber estado en casa de nuestro pobre Alejandro Sawa. He llorado delante del muerto, por él, por mí y por todos los pobres poetas. Yo no puedo hacer nada, usted tampoco, pero si nos juntamos unos cuantos, algo podríamos hacer. Alejandro deja un libro inédito. [...] El fracaso de todos sus intentos para publicarlo y una carta donde le retiraban la colaboración de sesenta pesetas que tenía en *El Liberal*, le volvieron loco en sus últimos días. Una locura desesperada. Quería matarse. Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso” (Cano 1992: 88).

vida-no vida. Reconoce la pretensión de una vida más satisfactoria que sin embargo no llega, de un mundo “que no existirá”. Es el personaje central que se debate entre lo ideal-real de su propia existencia individual, así como del medio colectivo en donde se mueve, con la aspiración de un estatus económico cómodo, de prestigio social y de reconocimiento a sus méritos intelectuales, literarios y artísticos.

Max Estrella transita por una ironía metafísica que muestra las irresolubles contradicciones de la existencia humana: queda patente en lo que espera y lo que en cambio recibe; esta imagen representa la búsqueda de un significado de la vida y la realidad de que éste, finalmente, no está ahí, escapa a cada momento. Su existencia, como planteamiento crítico, es el modelo que apunta a la necesidad de un cambio radical para sí mismo y, a la vez, para la vida de España.

El autor juega con poner frente al lector la posibilidad constante de evaluar qué vida se persigue y la muestra con Max, Latino o los demás personajes en su rol serio o de popular mojiganga.

Entre esas facetas se dibujan las acciones en que fugaz o permanentemente viven los personajes, tanto los *cultos* (unos 18); como los *intermedios* (unos cinco) que desempeñan cargos importantes en la estructura burocrática, institucional o son dueños de un negocio y su mayor privilegio es cumplir o “hacer cumplir sus misiones”. El resto, más de treinta, representan “la demoledora mayoría del pueblo” español de la época.

Con los nombres de los personajes se produce un sincretismo simbólico; Máximo Estrella-Mala Estrella, Latino de Hispalis y Latino que es español y sevillano. Ambos están cercados por la inefabilidad de su utopía, uno; y por

su ambivalencia, el otro. Los nombres de los demás lindan en referencias también irónicas o contextuales, compartiendo el mundo real y el de la ficción, como Rubén Darío.

**Recuadro 4. DRAMATIS PERSONÆ**

<p>Personajes <i>cultos</i>:</p> <p>Max Estrella, Madame Collet          Don Latino de Hispalis          (Max es su alter ego)          Zaratustra          Don Gay          Dorio de Gadex, Rafael de los Vélez, Lucio Vero, Mínguez, Gálvez, Clarinito y Pérez, jóvenes modernistas          Don Filiberto, redactor en jefe          El Ministro de la Gobernación          Basilio Soulinake          Rubén Darío          El Marqués de Bradomín</p>	<p>El pueblo</p> <p>Claudinita (aunque familiar de Max)          Un pelón          La chica de la portera          Un coime de taberna          Enriqueta La Pisa Bien          El Rey de Portugal          Un borracho          Un sereno          La voz de un vecino          Dos guardias del orden          Un celador          Un preso          El portero de una redacción          Un ujier          La vieja pintada y La Lunares          Un joven desconocido          La madre del niño muerto          El empeñista          El guardia          La portera          Un albañil          Una vieja          La traperera          El retirado, todos del barrio          Otra portera          Una vecina          Un cochero de la funeraria          Dos sepultureros          El Pollo del Pay-pay          Turbas, guardias, perros, gatos, loro</p>
<p><i>Intermedios</i></p> <p>Pica Lagartos          Pitito, capitán de los équites municipales          Serafín el Bonito          Dieguito, secretario de su Excelencia          La periodista</p>	

Excepto Max Estrella y Latino de Hispalis, los demás personajes de *Luces de bohemia*, la mayoría masculinos, son accesorios, aparecen

esporádicamente. Un ejemplo es Collet, “sombra triste” desdibujada (acotación *LB*, 10), intermitente.

Tanto enunciados como acciones convierten a Max y a Latino en borrachos lunáticos, que siguiendo la ruta de una visión filosófica, se definen como personajes de sentimientos patéticos. Son la pareja que, a la manera de la novela de aventuras, recorre el mundo en un sincretismo temporal y espacial; son también los andantes que como El Quijote y Sancho recorren un camino.

Los reflectores definen muy bien el contraste entre el poeta y su “perro” o “ilustre camello”, como llama Max a Latino. Esta manera de proyectar rasgos de animalización intentan “deshumanizar” a los personajes, recurso del que sin embargo se salva el central.

La imagen de Max se configura también a través de los otros, que lo van describiendo conforme transcurre el drama: poeta y pobre, genio modesto-no modesto, sensible y explosivo. Veamos en seguida algunos índices acerca de su personalidad:

1. Sobre el prestigio y exaltación de sus virtudes:

“Si no te admiten la prenda, dices que es de un poeta”: Enriqueta.

“¡Cráneo privilegiado!”: así se refiere a él Zacarías, El borracho.

Dorio de Gadex lo llama: “Padre y Maestro mágico”.

Latino lo considera también Maestro, Genio y “El primer poeta de España”. En una escena, éste pregunta por él de esta forma: “¿Cómo están los ánimos del genio?”; “Ese hombre grande que me llama hermano”. A su vez, Pica Lagartos considera a Max un “segundo Castelar” y éste le pide que

no lo compare con Castelar: “era un idiota”, dice. “Castelar representa una gloria nacional”, afirma Pica Lagartos.

2. En algunas escenas se muestra como un ser privilegiado, Superior, en la percepción de los otros y en la de él mismo:

EL PRESO: Parece usted hombre de luces. Su hablar es como de otros tiempos.

(LB, 63)

LA LUNARES: Pálpame el pecho... No tengas reparo... ¡Tú eres un poeta!

MAX: ¿En qué lo has conocido?

LA LUNARES: En la peluca de Nazareno. ¿Me engaño?

MAX: No te engañas.

(LB, 112)

3. Él mismo exhibe su modestia y, por otro lado, la presunción:

“Yo nunca tuve talento. ¡He vivido siempre de un modo absurdo!”, dice él mismo.

En otra escena, advierte: “¡Ya se guardará usted del intento! ¡Soy el primer poeta de España! ¡Tengo influencia en todos los periódicos! ¡Conozco al Ministro! ¡Hemos sido compañeros!” (LB, 58).

4. Max se deja ver, también, huraño:

LA PISA-BIEN: ¡La vara de nardos! ¡La vara de nardos! Don Max, traigo para usted un memorial de mi mamá: Está enferma y necesita la luz del décimo que le ha fiado.

MAX: Le devuelves el décimo y le dices que se vaya al infierno.

LA PISA-BIEN: De su parte, caballero. ¿Manda usted algo más?

(LB, 27)

La ambivalente descripción del hombre y su suerte quedan al descubierto:

5. Algunos lo llaman *Mala Estrella*, o él mismo así se reconoce:

DIEGUITO: Amigo Mala-Estrella, usted perdonará que sólo un momento me ponga a sus órdenes. Me habló por usted la Redacción de *El Popular*. Allí le quieren a usted. A usted le quieren y le admiran en todas partes. Usted me deja mandado aquí y donde sea.  
(LB, 85)

SERAFÍN EL BONITO: ¿Cómo se llama usted?

MAX: Mi nombre es Máximo Estrella. Mi seudónimo, Mala Estrella. Tengo el honor de no ser Académico.  
(LB, 56)

6. Otros describen los contrastes en su vida:

EL MINISTRO: ¡Adiós, Genio y Desorden! [...]

EL MINISTRO: ¡Querido Dieguito, ahí tiene usted un hombre a quien le ha faltado el resorte de la voluntad! Lo tuvo todo, figura, palabra, gracejo. Su charla cambiaba de colores como las llamas de un ponche.

DIEGUITO: ¡Qué imagen soberbia!

EL MINISTRO: ¡Sin duda, era el que más valía entre los de mi tiempo!

DIEGUITO: Pues véalo usted ahora en medio del arroyo, oliendo a aguardiente, y saludando en francés a las proxenetas.

(LB, 92 y 94).

Pero esta caracterización de Max a través de los demás se modifica, junto con la de Latino, en la acotación de la escena 9:

*Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco. En su fondo, con una geometría absurda, extravaga el Café. El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su*

*diversidad en una sola expresión. Entran extraños, y son de repente transfigurados en aquel triple ritmo, Mala Estrella y Don Latino. (LB, 97)*

Latino es la sombra de Max; el villano-amigo que se asume las más de las veces como admirador del poeta, su alter ego, a quien ensalza y de quien abusa, obteniendo ganancias. Los indicios van dibujando su carácter:

1. Claudinita le dice a Latino: “Esperando los cuartos de unos libros que se ha llevado un vivales para vender” (LB, 10).
2. Latino se considera un “compañero fraternal” de Max.
3. El tramposo con Zaratustra, cuando acude a su librería y hace negocios a espaldas de Max.

El hipócrita dolor de Latino se proyecta en sus retóricas sentencias:

DON LATINO: ... ¡Que te sirva de consuelo saber que eres la hija de Víctor Hugo! ¡Una huérfana ilustre! ¡Déjame que te abrace!

CLAUDINITA: ¡Usted está borracho!

DON LATINO: Lo parezco. Sin duda lo parezco. ¡Es el dolor!

CLAUDINITA: ¡Si tumba el vaho de aguardiente!

DON LATINO: ¡Es el dolor! ¡Un efecto del dolor, estudiado científicamente por los alemanes!<sup>46</sup> (LB, 137-138)

La imagen de Latino es hiperbólica y de cinismo deformado.

DON LATINO: ¡Hoy hemos enterrado al primer poeta de España!

¡Cuatro amigos en el cementerio! ¡Acabose! ¡Ni una cabrona representación de la Docta Casa! ¡Qué te parece, Venancio?

PICA LAGARTOS: Lo que usted guste, Don Lati.

(LB, 160)

---

<sup>46</sup> Nótese la enorme carga irónica sobre la fama de científicos alemanes. Los intelectuales españoles firmaron en 1919 un manifiesto pidiendo ayuda para los sabios alemanes, “quienes a consecuencia de la guerra europea se ven impedidos en la prosecución de sus estudios”, anota Zamora Vicente (1967).

Se trata de un sinvergüenza colmado que con a pesar de todos sus esfuerzos cae finalmente en el descrédito por su propia exageración.

DON LATINO: ¡Yo he tomado sobre mis hombros publicar sus escritos! ¡La honrosa tarea! ¡Soy su fideicomisario! Nos lega una novela social que está a la altura de *Los Miserables*. ¡Soy su fideicomisario! Y el producto íntegro de todas las obras, para la familia. ¡Y no me importa arruinarme publicándolas! ¡Son deberes de la amistad! ¡Semejante al nocturno peregrino, mi esperanza inmortal no mira al suelo! ¡Señores, ni una representación de la Docta Casa! ¡Eso, sí, los cuatro amigos, cuatro personalidades! El Ministro de la Gobernación, Bradomín, Rubén y este ciudadano. ¿Qué no, Pollo?

EL POLLO: Por mí, ya puede usted contar que estuvo la Infanta.

PICA LAGARTOS: Me parece mucho decir que se halló la política representada en el entierro de Don Max. Y si usted lo divulga, hasta podrá tener para usted malas resultas.

DON LATINO: ¡Yo no miento! ¡Estuvo en el cementerio el Ministro de la Gobernación! ¡Nos hemos saludado!

EL CHICO DE LA TABERNA: ¡Sería *Fantomas*!

(LB, 161)

Latino es el canalla que aunque no mata al poeta por propia mano, lo deja morir despojándolo de lo que le queda. Como afirma Roland Barthes (2002: 23), un canalla es “esencialmente un inestable que sólo admite las reglas cuando le son útiles y transgrede la continuidad formal de las actitudes”. Esto ocurre con Latino. La supuesta generosidad que cierra el drama denota su “salida triunfante”, que se regodea en su autoimagen mientras despoja a la familia de Estrella.

PICA LAGARTOS: Ahora usted hubiera podido socorrerlas.

DON LATINO: ¡Naturalmente! ¡Y con el corazón que yo tengo, Venancio!

PICA LAGARTOS: ¡El mundo es una controversia!

DON LATINO: ¡Un esperpento!

EL BORRACHO: ¡Cráneo *privilegiado*!

(LB, 170)

Enriqueta La Pisa Bien, Marquesa del Tango, Manolo, El Rey de Portugal y Zacarías, El borracho, son también algunos de los personajes irónicos (Dice éste: “Yo he recibido educación en el extranjero”, tras lo que Enriqueta pregunta: “¿Viaja usted de incógnito?”) (LB, 34 y 35). Son también seres “inferiores”. Su humor les permite sobrellevar su insatisfactoria vida, son parte del pueblo y parte de sus rasgos principales se denotan en su manera de hablar. Son un desafío para la puesta en escena, porque para representarlos, en su numerosa concurrencia, se requiere una exhaustiva lectura de *Luces de bohemia*.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Como Martínez de la Escalera (2006: 192) comenta, la puesta en escena incluye la organización secuencial de sistemas objetuales, el texto, series o códigos de expresión gestual y corporal que la hacen objeto de la crítica escenográfica, por lo que el texto requiere un análisis completo para la dirección de la obra, pues entenderla e interpretarla adecuadamente llevará a una mejor puesta teatral.

### 3.3. MANEJO DEL TIEMPO, EL ESPACIO Y LAS DIDASCALIAS

El desarrollo temporal, espacial y de ambiente de *Luces de bohemia* se va articulando con las andanzas de Max y de Latino por varios lugares. Después de que Max sale de su casa, ambos visitan otros espacios cerrados (la librería, el bar, la celda, el café, las oficinas) como abiertos (la calle, los jardines, el cementerio en sus funerales).

El tiempo que transcurre en *Luces de bohemia* se calcula en alrededor de 24 horas. Las primeras doce escenas están marcadas por la salida de Max de su casa en el atardecer, hasta la noche, cuando muere, al regreso. En los capítulos 13, 14 y 15 se realizan su velorio y los funerales en el panteón. Se estima que esto ocurre en aproximadamente 12 horas.

Por otra parte, el tiempo de la obra, de una tarde a otra, establece irónicamente una síntesis de la vida de Max hasta su muerte que es el eje para mostrar también la vida social española de principios del siglo XX. La intención es mostrar la fugaz y a la vez permanente huella del tiempo.<sup>48</sup>

Los sucesos se van estableciendo temporalmente a través de las menciones de acciones determinantes, como cuando Max invita a Latino a buscar al pillo del librero para exigirle un pago mayor por sus libros y se describe su salida, que su hija anticipa más bien como la próxima visita a la taberna; por este hecho este lugar se identifica como usual en su vida:

---

<sup>48</sup> La brevedad como fragmentación e integración a la vez de una larga historia es un concepto que el autor tiene claro: “La reducción del tiempo ha hecho aumentar el interés dramático”, decía Valle-Inclán sobre sus obras de teatro (*LB*, XI).

*MÁXIMO ESTRELLA sale apoyado en el hombro de DON LATINO. MADAMA COLLET suspira apocada, y la hija, toda nervios, comienza a quitarse las horquillas del pelo.*

CLAUDINITA: ¿Sabes cómo acaba todo esto? ¡En la taberna de Pica Lagartos!

(LB, 14)

La taberna será, precisamente, el espacio en el que se cierre la historia. Esta manera de ir proporcionando datos en el texto se va desarrollando de manera cinematográfica: en las didascalias o texto secundario<sup>49</sup> al inicio de las escenas se describen los sitios que Max va visitando, y en estas referencias se percibe la atmósfera del lugar y el ambiente, vinculando de manera regular aspectos contrastantes. Un ejemplo es la relación entre lo sórdido y el alboroto como vía para el “aguzamiento” de la mirada espectadora en los cuadros sombríos:

*La cueva de ZARATUSTRA en el Pretil de los Consejos. Rimeros de libros hacen escombro y cubren las paredes. Empapelan los cuatro vidrios de una puerta cuatro cromos espeluznantes de un novelón por entregas. En la cueva hacen tertulia el gato, el loro, el can y el librero.*

(LB, 15, escena 2)

El *esteticismo* de la forma indicativa —con estilo poético— se deja apreciar en otras más de las acotaciones de *Luces de bohemia*, que permiten ubicar la época y el ambiente bohemio, una zona nocturna y luminosa en la que sus

---

<sup>49</sup> Ingarden (en "Les fonctions du langage au théâtre") denomina *texto principal* al diálogo que se conservará en la representación y que los actores repiten (se dirige al público) y *texto secundario* al que se traducirá a otros sistemas de signos y no aparece bajo formas lingüísticas en escena (Boves Naves, 1982: 24). Las acotaciones pueden aparecer como texto separado (didascalias) o integrado en algunos diálogos.

protagonistas se identifican, acompasando su entrada al sonido y a algunas imágenes espaciales. Éstas formas de integrar los elementos físicos y visuales toman un acento personificado:

*Un café que prolongan empañados espejos. Mesas de mármol. Divanes rojos. El mostrador en el fondo, y detrás un vejete rubiales, destacado el busto sobre la diversa botillería. El Café tiene piano y violín. Las sombras y la música flotan en el vaho de humo, y en el lívido temblor de los arcos voltaicos. Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco. En su fondo, con una geometría absurda, extravaga el Café. **El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión. Entran extraños, y son de repente transfigurados en aquel triple ritmo, MALA-ESTRELLA y DON LATINO.** (LB, 97, escena 9)*

Por su elaboración poética en las didascalias, *Luces de bohemia* puede ser considerada ejemplo de esas obras dramáticas “exquisitas” hechas para ser leídas y no sólo representadas, como en México ocurre con algunas de las obras que Óscar Liera escribió y otros ejemplos más. La peculiaridad es que para la puesta en escena es necesaria también la retroalimentación poética que refleje, en el campo de mayores expresiones semióticas teatrales, el sentido estético manifiesto desde la construcción textual.

En *Luces de bohemia*, la ironía se sumerge en esa esfera de las obras modernas dramáticas y poéticas que se distinguen de otras piezas teatrales, entre otras cosas, porque las acotaciones no representan únicamente un repertorio instructivo, sino son expresiones innovadoras del lenguaje que el autor aporta, y con ellas la interacción del texto primario y secundario se efectúa no sólo en la representación sino también en la lectura.

Boves Naves explica así esta forma de elaboración:

El texto principal tiene una función caracterizadora de los personajes y además unas formas especiales: oraciones cortas, repeticiones léxicas, metricismos propios de la entonación gallega popular, mientras que el texto secundario descubre una voluntad de estilo en el autor, no tiene una función caracterizadora de los personajes (a no ser de su apariencia, vestidos, movimientos), no usa las frases hechas, no repite construcciones, tiene un léxico artísticamente marcado, busca efectos de sonoridad por el ritmo sintáctico y abunda en frases nominales con expansiones adjetivas (Boves Naves, 1982: 25).

En su estudio sobre *La rosa de papel*, Boves Naves indica que el texto secundario de la obra valleinclaniana “carece de actitudes de ironía, grandilocuencia, rituales, enojo, etc., que tanto abundan en el texto primario” (Boves Naves, 1982: 25). Sin embargo, el esperpento es un caso distinto pues en las acotaciones o didascalias sí aparece la connotación irónica, aun cuando es un tanto tímida. Veamos un ejemplo (escena 8) sobre esta diferenciación del esperpento de otras obras que no son predominantemente irónicas como este modelo.

*De repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático.*

(LB, 83)

Esta expresión puede interpretarse en diversos sentidos. Es una alusión que combina sinécdoque e hipérbole. El timbre del teléfono es una vocecilla tímida en el grandioso aparato administrativo: ridiculiza a éste y representa, a la vez, la nimiedad de la comunicación humana en el organismo oficial de

gobernación. También es una frase que hace mofa de una amplia comodidad y tranquilidad de la burocracia en contraste con el ruido que viene a distraerla. Las palabras apuntan a menospreciar cualquier otro elemento cotidiano que “ofende” el espacio gubernamental, al que se da a la vez una imagen de cobertura matriarcal.

Otra virtud en la escritura de *Luces de bohemia* es la difracción de sus sentidos escénicos. De las palabras de los personajes es posible deducir también acciones o movimientos, como si “instrucciones ocultas” brotaran del diálogo:

LA LUNARES: Tócame. Estoy muy dura.

MAX: ¡Un mármol!

(*LB*, 111)

La hipérbole de carga sexual-física es menos común en *Luces de bohemia* que en otros dramas de Valle-Inclán. La excepción es la escena de los jardines (la 10), donde Max y Latino conviven con La Lunares y La Vieja Pintada. El escritor gallego enfatiza otros aspectos. Incluso en ese encuentro se produce la reflexión sobre el peso del oficio de las dos mujeres ejercido en la calle. Este drama registra, en su mayor parte, acontecimientos sociales extrapolados al ser humano y los que emergen de su vida colectiva, mientras que los sucesos individuales que atañen a Max Estrella sirven de pretexto para ir tejiendo eslabones en la cadena de sucesos de interés colectivo.

## La ironía en las relaciones intertextuales y contextuales

### 3.4. EMPLEO DE LOS RECURSOS PARÓDICOS, SATÍRICOS E IRÓNICOS

La ironía general en *Luces de bohemia* constituye una red de relaciones simbólicas ligada a la hipérbole y a recursos paródicos y satíricos que le dan cohesión. Todo ello ocurre en un juego dialógico, desmitificador y de subversión en el lenguaje con efectos en la lectura.

No pocas veces, por sus propiedades en el juego de palabras, la ironía se confunde con la parodia, la sátira o la burla.<sup>50</sup> En todas ellas coexisten dos conceptos opuestos que les dan valor y caracterización. Sin embargo, generalmente se toma a la parodia y a la sátira como géneros, mientras que la ironía es un procedimiento discursivo no genérico.

Roster enfatiza que la ironía requiere de un componente más, que es la “mueca”, para que lo que en general se llama ironía —o sarcasmo con tinte ácido— lo sea plenamente. La parodia y la sátira pueden funcionar como vehículos de la ironía (Hutcheon, 1992).

Zavala, al estudiar el uso del humor en relatos mesoamericanos, centra su análisis en las historias,<sup>51</sup> y las refiere así: Podrían ser agrupadas en tres grandes categorías: aquellas que enfatizan las formas de *incongruencia* que están en juego (de Aristóteles y los retóricos escolásticos medievales hasta Schopenhauer, Freud, Bergson, Huizinga, etc.); aquellas que enfatizan los mecanismos de *hostilidad*, superioridad, malicia o la agresión

---

<sup>50</sup> Roster, 1974: 12.

<sup>51</sup> Retoma para ello la teoría semántica de Raskin. “Sólo una entre varias teorías del humor”, aclara.

(Cicerón, Hobbes, Hegel, Freud, Darwin, etc.), y las de quienes encuentran en el humor la existencia de mecanismos de relajación o catarsis (Darwin, Spencer, Freud, etcétera) (Zavala, 1993: 14).

Además de esos marcos teóricos, tenemos las propuestas para el estudio de la ironía, la parodia y la sátira, que en la obra literaria moderna confluyen de manera común, incluso a veces entrelazándose de tal modo que la discusión acerca de ellas se abre en el sentido incluso de definir las y separarlas en el texto, donde se conjugan para dar un efecto mayor de elaboración artística.

Valle Inclán muestra claramente en *Luces de Bohemia* las propiedades del esperpento como género renovador. Es una construcción literaria que se abre con una *voluntad irónica* del autor y se cierra con un efecto irónico en el receptor o el lector; media entre éstos la integración de los opuestos en el discurso y emplea la parodia y la sátira como recursos afianzadores. La creación literaria es deformadora, lleva una carga de efecto óptico, donde óptico no sólo se refiere a los ojos que se ven (de Máximo Estrella, el hiperbólico andaluz poeta de odas y madrigales que observa más allá de sus ojos y encuentra la luz en medio de su vida bohemia) sino que incluye a los que ven.

La deformación involucra al menos tres elementos: el objeto, el espejo y el efecto que produce la imagen reflejada, que como lectores asumimos. Cumple lo que, en concordancia con la tesis de Roster, requiere la ironía: dos elementos opuestos que se ponen en juego y serán apreciados por medio de un efecto, que puede multiplicarse. Esto implica que el autor prepare al lector con un elemento positivo; luego viene el negativo y, finalmente, la

“mueca” o efecto. En ocasiones el efecto ocurre al advertir una situación nueva que se contrapone a una visión anterior: por ejemplo, cuando el sueldo de Max podría surgir del presupuesto policiaco, no obstante la imagen negativa que expresa Max acerca de la represión policial en una escena posterior. Valle-Inclán emplea la ironía en combinación con la parodia y la sátira, así como algunos otros recursos retóricos, creando un conjunto conciliador de géneros y de los mecanismos referidos por Zavala.

La adición de las escenas “serias” II, VI y XI entre la primera y segunda publicación de *Luces de bohemia* tiene implicaciones estéticas, simbólicas y de significación. Éstas reflejan más nítidamente el contraste en la estructura del esperpento como en la acción y el efecto de *desdoblamiento* del discurso para redondear la representación irónica, al vincularla con la parodia y la sátira.

En la escena VI, el preso con quien dialoga Max es un personaje esencial para el equilibrio de la obra. La efímera relación que se establece muestra el tema de la fragilidad de la vida que se debate entre el choque de dos bandos ideológicos y políticos opuestos. La anticipación de la muerte del muchacho quien, efectivamente, es asesinado en una escena posterior, se convierte en un suceso trágico porque durante la conversación que sostiene con Max en la celda se construye una imagen humana de interés por el bien común que se sobrepone a las ideas de destruir la riqueza. Este suceso dramático afirma y justifica la ironía con la policía; ésta representa el poder instaurado bajo el que sufren de miseria y muerte quienes no transigen o no comulgan con sus formas.

Este enfrentamiento entre la fuerza opresora y el pueblo oprimido que se rebela y al que sólo le queda tener un humor cotidiano que rechaza la crueldad, fortalece la presencia de la ironía y de la búsqueda del *deber ser*. Véase cómo se extienden las expresiones cómicas en torno de la severidad de los que ocupan cargos policiacos en estrecha convivencia con la represión ejercida por una autoridad a la que se cuestiona.

1. La imagen de los subordinados a las órdenes del régimen.

EL CAPITÁN PITITO: ¡Me responde usted de ese hombre, Sereno!

EL SERENO: ¿Habrá que darle amoniaco? [...]

DON LATINO: Max, convídale a una copa. Hay que domesticar a este troglodita asturiano.

MAX: Estoy apré.

DON LATINO: ¿No te queda nada?

MAX: ¡Ni una perra!

EL SERENO: Camine usted.

MAX: Soy ciego.

EL SERENO: **¿Quiere usted que un servidor le vuelva la vista?**

MAX: ¿Eres Santa Lucía?

EL SERENO: **¡Soy autoridad!**

MAX: No es lo mismo.

EL SERENO: Pudiera serlo. Camine usted.

MAX: Ya he dicho que soy ciego.

EL SERENO: Usted es un anárquico y estos sujetos de las melenas.

(LB, 49-51)

La gravedad que se confiere a la actitud opositora.

MAX: ¿Eres anarquista?

EL PRESO: Soy lo que me han hecho las leyes.

MAX: Pertenece a la misma Iglesia.

EL PRESO: Usted lleva chalina.

MAX: ¡El dogal de la más horrible servidumbre! Me lo arrancaré, para que hablemos.

(LB, 63)

Esta desconsolada conversación, que despierta la simpatía del personaje central con el joven preso, es muy diferente de la de Max con los representantes oficiales, en la que hace gala de la analogía burlesca:

MAX: Anúnciame usted al Ministro.

EL UJIER: No está visible.

MAX: ¡Ah! Es usted un gran lógico. Pero estará audible.

(LB, 84)

La parodia política mide también el temperamento variable de Max, quien se adhiere a tendencias políticas y a condenas sociales (el antisemitismo entra en esta generalización) presentes en varias de las obras de la época donde cada bando exhibía sus protestas y entre ellos mediaban los “neutralizadores” del choque ideológico, político y social, negociadores o beneficiarios de prebendas. Veámoslo en tres momentos que exhiben la postura de Max y de otros personajes.

1. Entre protestas, cuando aparecen los guardias que lo arrestan.

MAX: ¡Muera Maura! ¡Muera el Gran Fariseo!

CORO DE MODERNISTAS: ¡Muera! ¡Muera! ¡Muera!

MAX: Muera el judío y toda su execrable parentela.

UN GUARDIA: ¡Basta de voces! ¡Cuidado con el poeta curda! ¡Se la está ganando, me caso en Sevilla!

EL OTRO GUARDIA: A éste habrá que darle para el pelo. Lo cual que sería lástima, porque debe ser hombre de mérito.

(LB, 54)

2. Entre dos de los personajes secundarios:

LA VIEJA PINTADA: ¡No me dejáis siquiera un pitillo!

DON LATINO: Te daré *La Corres*, para que te ilustres; publica una carta de Maura.

LA VIEJA PINTADA: Que le den morcilla.

DON LATINO: Se le prohíbe el rito judaico.

(LB, 108-109)

3. Así como entre los modernistas y el editor del periódico:

DON FILIBERTO: Ustedes han celebrado la gracia, y la risa en este caso es otra procacidad. ¡La risa de lo que está muy por encima de ustedes! Para ustedes no hay nada respetable: ¡Maura es un charlatán!

DORIO DE GADEX: ¡El Rey del Camelo! [...]

DON FILIBERTO: ¡Qué de extraño tiene que mi ilustre jefe les parezca un mamarracho!

DORIO DE GADEX: Un yerno más.

DON FILIBERTO: Para ustedes en nuestra tierra no hay nada grande, nada digno de admiración. ¡Les compadezco! ¡Son ustedes bien desgraciados! ¡Ustedes no sienten la patria!

DORIO DE GADEX: Es un lujo que no podemos permitirnos. Espere usted que tengamos automóvil, don Filiberto.

(*LB*, 80 y 81)

Por otra parte, la sátira se cumple en forma de denuncia, queja y burla.

DON LATINO: ¡Venimos a protestar contra un indigno atropello de la Policía! Max Estrella, el gran poeta, aun cuando muchos se nieguen a reconocerlo, acaba de ser detenido y maltratado brutalmente en un sótano del Ministerio de la Desgobernación.

DORIO DE GADEX: En España sigue reinando Carlos II.

DON FILIBERTO: ¡Válgame un santo de palo! ¿Nuestro gran poeta estaría curda?

DON LATINO: Una copa de más no justifica esa violación de los derechos individuales.

(*LB*, 71)

Entre la angustia por lo que acontece se intercalan escenas catárticas, exponiendo a veces una caracterización exagerada o mitómana:

DORIO DE GADEX: No fumo.

DON FILIBERTO: ¡Otro vicio tendrá usted!

DORIO DE GADEX: Estupro criadas.

DON FILIBERTO: ¿Es agradable?

DORIO DE GADEX: Tiene sus encantos, Don Filiberto.

DON FILIBERTO: ¿Será usted padre innúmero?

DORIO DE GADEX: Las hago abortar.  
DON FILIBERTO: ¡También infanticida!  
PÉREZ: Un cajón de sastre.  
DORIO DE GADEX: ¡Pérez, no metas la pata! Don Filiberto, un servidor es neo-maltusiano.  
DON FILIBERTO: ¿Lo pone usted en las tarjetas?  
DORIO DE GADEX: Y tengo un anuncio luminoso en casa.  
(LB, 75 y 76)

La parodia y la sátira adquieren un matiz gradual en *Luces de bohemia*, al incluir un texto dentro de otro, que representa los discursos políticos del mundo representado en el drama. Veamos el caso de estas subordinaciones que evocan una atmósfera irónica:

DORIO DE GADEX: Voy a escribir el artículo de fondo, glosando el discurso de nuestro jefe: «¡Todas las fuerzas vivas del país están muertas!», exclamaba aún ayer en un magnífico arranque oratorio nuestro amigo el ilustre Marqués de Alhucemas. Y la Cámara, completamente subyugada, aplaudía la profundidad del concepto, no más profundo que aquel otro: «Ya se van alejando los escollos». Todos los cuales se resumen en el supremo apóstrofe: «Santiago y abre España, a la libertad y al progreso».

*Don Filiberto suelta la trompetilla del teléfono y viene al centro de la sala, cubriéndose la calva con las manos amarillas y entintadas. ¡Manos de esqueleto memorialista en el día bíblico del Juicio!*

DON FILIBERTO: ¡Esa broma es intolerable! ¡Baje usted los pies!  
¡Dónde se ha visto igual grosería!

DORIO DE GADEX: En el Senado Yanqui.

DON FILIBERTO: ¡Me ha llenado usted la carpeta de tierra!

DORIO DE GADEX: Es mi lección de filosofía ¡Polvo eres, y en polvo te convertirás!

DON FILIBERTO: ¡Ni siquiera sabe usted decirlo en latín! ¡Son ustedes unos niños procaces!

(LB, 79 y 80)

Vale apuntar que hay también burlas directas.

DON LATINO: Yo era el redactor financiero. En París nos tuteábamos, Rubén.

RUBÉN: Lo había olvidado.

MAX: ¡Si no has estado nunca en París!

(*LB*, 100)

UNA VIEJA PINTADA: ¡Morenos! ¡Chis!...

¡Morenos! ¿Queréis venir un ratito?

DON LATINO: Cuando te pongas los dientes.

(*LB*, 108)

La crítica también se produce de manera directa en algunos parlamentos opuestos a la satírica seriedad del discurso, pero de inmediato exhiben un sentido irónico —de descalificación también— por quien lo dice, y la defensa de sus intereses personales.

1. EL TABERNERO: El pueblo que roba en los establecimientos públicos, donde se le abastece, es un pueblo sin ideales patrios.

(*LB*, 120)

2. LA MADRE DEL NIÑO: ¡Asesinos! ¡Veros es ver al verdugo!

EL RETIRADO: El Principio de Autoridad es inexorable.

EL ALBAÑIL: Con los pobres. Se ha matado, por defender al comercio, que nos chupa la sangre.

EL TABERNERO: Y que paga sus contribuciones, no hay que olvidarlo.

EL EMPEÑISTA: El comercio honrado no chupa la sangre de nadie.

LA PORTERA: ¡Nos quejamos de vicio!

EL ALBAÑIL: La vida del proletario no representa nada para el Gobierno.

(*LB*, 121)

La ironía se vuelve escénica, al deslizarse en las situaciones satíricas de *Luces de bohemia*. Ironía dramática también, porque el espectador sabe bien de la realidad que define a los personajes, mientras otros parecen ignorarla:

LA LUNARES: ¡Ay, qué pollos más elegantes! [hablan de Max y de Latino] Vosotros me sacáis esta noche de la calle.

LA VIEJA PINTADA: Nos ponen piso. (*LB*, 109)

La relatividad de los valores morales o la importancia de las apariencias se ironizan:

MAX: ¿Y es siempre aquí tu parada nocturna?

LA LUNARES: Las más de las veces.

MAX: ¡Te ganas honradamente la vida!

LA LUNARES: Tú no sabes con cuántos trabajos. Yo miro mucho lo que hago. La Cotillona me habló para llevarme a una casa. ¡Una casa de mucho postín! No quise ir... Acostarme no me acuesto...

(*LB*, 113)

OTRO SEPULTURERO: ¡Ahí tienes al Pollo del Arete!

UN SEPULTURERO: ¿Y ése qué ha sacado?

OTRO SEPULTURERO: Pasarle como un rey siendo un malasangre. Míralo, disfrutando a la viuda de un concejal.

UN SEPULTURERO: Di un ladrón del Ayuntamiento.

OTRO SEPULTURERO: Ponlo por dicho. ¿Te parece que una mujer de posición se chifle así por un tal sujeto?

UN SEPULTURERO: Cegueras. Es propio del sexo.

OTRO SEPULTURERO: ¡Ahí tienes el mérito que triunfa! ¡Y para todo la misma ley!

UN SEPULTURERO: ¿Tú conoces a la sujeta? ¿Es buena mujer?

OTRO SEPULTURERO: Una mujer en carnes. ¡Al andar, unas nalgas que le tiemblan! ¡Buena!

UN SEPULTURERO: ¡Releche con la suerte de ese gatera!

(*LB*, 150-151)

La ironía integra parodia y sátira al recurrir a referencias artísticas e históricas en un vertiginoso ritmo. Las múltiples alusiones y evaluaciones yuxtaponen la realidad del mundo de *Luces de bohemia* con el mundo real y los debates del tiempo que se vivía:

1. Cuando Max desestima al Modernismo mientras el autor abreva de sus artificios, en una ironía desdoblada:

MAX: 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!

(LB, 45)

2. Cuando Max emula la realidad de Alejandro Sawa, amigo de Valle-Inclán; del mismo Valle-Inclán, o de cualquier poeta de mérito que podría concursar por una curul de la Academia cuando murió Benito Pérez Galdós:

DORIO DE GADEX: Maestro, preséntese usted a un sillón de la Academia.

MAX: No lo digas en burla, idiota. ¡Me sobran méritos! Pero esa prensa miserable me boicotea. Odian mi rebeldía y odian mi talento. Para medrar hay que ser agradador de todos los Segismundos. ¡El Buey Apis me despide como a un criado! ¡La Academia me ignora! ¡Y soy el primer poeta de España! ¡El primero! ¡El primero! ¡Y ayuno! ¡Y no me humillo pidiendo limosna! ¡Y no me parte un rayo! ¡Yo soy el verdadero inmortal y no esos cabrones del cotarro académico! ¡Muera Maura!

LOS MODERNISTAS: ¡Muera! ¡Muera! ¡Muera!

CLARINITO: Maestro, nosotros los jóvenes impondremos la candidatura de usted para un sillón de la Academia.

DORIO DE GADEX: Precisamente ahora está vacante el sillón de Don Benito el Garbancero.

MAX: Nombrarán al Sargento Basallo.

(LB, 44-46)

### 3.5. IRONÍA Y CRÍTICA EN LOS ÁMBITOS SOCIAL Y POLÍTICO

En este apartado veremos cómo las unidades irónicas que muestran la crítica social y política a través de los dichos, acciones y consecuencias, están relacionadas con el discurso cultural e histórico en que interactúan valores opuestos proyectando el *mundo* en la imagen *del espejo cóncavo*.

*Luces de bohemia* contiene signos culturales internos y externos profundamente irónicos. Veamos un ejemplo: la mención del *Buey Apis*, el editor (*LB*, 5) de la escena primera.

La preocupación por la situación económica de Max por la falta del pago a sus crónicas, tiene relación con la precariedad económica en las primeras décadas del siglo XX, particularmente la pobreza de la España del tiempo de la narración.<sup>52</sup>

Recordemos que en el *Coloquio de los perros* de Cervantes, Berganza cita el adagio *habet bovem in lingua*, “éste tiene el buey en la lengua”, que aludía al uso ateniense de la dádiva o el cohecho<sup>53</sup> y está relacionada con el símbolo de una moneda sellada con la figura del buey.

La palabra “buey” tiene actualmente una connotación distinta en el empleo coloquial actual en América, lo que constituiría ahora un elemento que matiza el tratamiento irónico de *Buey Apis*, empleado para referirse al editor que “desilusionó” a Max Estrella con la carta de rechazo a su trabajo.

El *Buey Apis* encarnaba al heraldo de Ptah que originalmente se asociaba con el nacimiento y luego con la muerte. Veamos lo que dice Elisa

---

<sup>52</sup> Desde enero de 1986, España es integrante de la Unión Europea. Con ello mostró el crecimiento de su economía. Actualmente enfrenta algunos problemas en el rubro, como otros países, por la crisis financiera mundial, además de y una alta tasa de inmigración.

<sup>53</sup> Lo que en México se conoce como “mordida”.

Castel (2001) acerca de este símbolo egipcio:<sup>54</sup> En el último periodo de la civilización faraónica, se convirtió en dios de los muertos con carácter psicopompo y se entendió que el dios conducía al difunto hasta su tumba, le ayudaba y protegía para que el finado controlara los cuatro vientos del Más Allá. Esta asociación se relaciona con el desdoblamiento simbólico en *Luces de bohemia* y en este momento de la obra anticipa una parte de la intriga, es una mínima señal que irá continuándose en otras.

La ironía al llamar Buey Apis al heraldo de las malas noticias, radica también en su carga de degradación. Tan sólo en la denominación de buey hay un uso torcido de la noción original egipcia. Castel lo aclara: “Sabemos que este mamífero se apareaba, por lo que, sin duda, no podemos hablar de un buey, que no es más que un toro castrado, y sí de un toro”. La pregunta sería: ¿el uso del sobrenombre tiene el objetivo de conseguir un mayor efecto degradante o simplemente lleva a la inversión del significado a través del simbolismo ambivalente para dirigirse tanto a la ironía sobre el personaje y usarla también como pie en a la elaboración de la intriga? La interpretación simbólica del nombre permite ambas posibilidades. Tal vez sólo Valle-Inclán usó la acepción popular, o, siendo un hombre culto, conocía los detalles de la alusión. Otra idea derivada de esta primera nominación animal es que en la obra aparecen numerosas referencias más, del recurso llamado la “animalización”<sup>55</sup> de los personajes, que de por sí es una paradoja

---

<sup>54</sup> Más información en Cirlot, 2006: 448.

<sup>55</sup> Emma S. Speratti Piñeiro (1957), en su estudio de *Tirano Banderas*, relaciona algunos motivos goyescos y el efecto grotesco del espejo para explicar la animalización de los personajes en las creaciones literarias de Valle-Inclán.

degradante de otras especies no humanas, porque la “parte animal” de los seres humanos es no privativa de esas otras especies animales.

En esta primera escena de *Luces de bohemia* se abre, a partir de una mala noticia, el enfrentamiento entre los conceptos de justicia e injusticia: la vida familiar de Max Estrella, su precariedad económica, algunos preceptos religiosos, y una existencia vacía, como si la satisfacción posible estuviera más allá de lo dado, más allá de la vida; y sin embargo, ahí tal vez no estaría tampoco la satisfacción: la ambigüedad que enlaza el deseo de cambio con lo irresoluble, en la vida personal como en la vida política y en los conceptos religiosos que permean en la vida cotidiana de la comunidad, contexto en el que se expone una sucesión de valores y posiciones en el drama.

Veamos esta explicación de Estrella: “Este pueblo miserable transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras. Su religión es *una chochez de viejas que disecan al gato cuando se les muere* (el héroe español)” (LB, 22). Esta alusión religiosa se vuelve política y social, porque engancha los asuntos religiosos con los políticos. Estas asociaciones van sumándose en la plataforma sobre la que se reflejan las pistas del esperpento, como esa visión irónica, grotesca, que muestra la necesidad de reformar la identidad social, religiosa y política y que se proyecta como una visión deformadora en el espejo del Callejón del Gato.

En relación con lo religioso también, Max dice: “España, en su concepción religiosa, es una tribu del centro de África”. La “involución” religiosa se relaciona con el nacionalismo. Dice don Gay: “Maestro, hay que fundar la Iglesia Española Independiente”. Y continúa Max: “Y la sede Vaticana, El Escorial” (Valle-Inclán, 2006: 21). Una ironía donde las

palabras desmienten su significado verdadero y producen un efecto que linda entre la carcajada y el “placer doloroso”: una necesidad de transformación late en ese mundo, de “evolución” religiosa y social, de monumentos poderosos que dominen esa “tribu del centro de África” y, al mismo tiempo, la conciencia de que se requerirán entonces las nuevas y magnas instituciones.

Otra pista simbólica de la necesidad de reconstrucción del país se manifiesta en el “Está buena España”, de Zaratustra, en su entorno disparejo (un retén de polizontes lleva a un hombre maniatado mientras un chico porta una bandera y grita: ¡Vi-va-Es-pa-ña!). Hay aquí un mensaje interno en la fábula sobre la contradicción del sentido patriótico.

Los exégetas del franquismo destacaron el tradicionalismo del “primer Valle” para construir la imagen de un escritor anti-burgués, pero cercano a los planteamientos falangistas y ortodoxo, en materia de religión.<sup>56</sup> No obstante, la crítica posterior, subrayando su interés en el esperpento, proyecta los rasgos característicos de este logro estético por encima de la obra anterior y los intereses ideológicos personales bien pueden verse imbricados unos en otros.

La ironía personal del autor sobre algunos temas políticos o religiosos se diluye en la subjetividad mostrada en el desarrollo de la obra literaria: la voz narrativa no manifiesta explícitamente una opción ideológica y los personajes muestran su propia opinión, integrándose en bandos ideológicos contrarios inclusive.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Amparo de Juan Bolufer (2000).

<sup>57</sup> Coincido con la visión de Ana Rosa Domenella acerca de que el mundo dominante se extiende como un puente entre las ideologías operantes en el texto y las del contexto

Valle-Inclán evidenciaría ya un compromiso político en los primeros años del siglo XX, aunque de un signo distinto en el esperpento, un interés preponderantemente social. Varias son las alusiones de los personajes que tienden a la condena y, en algunos casos, a la consideración solidaria. Estas manifestaciones se contraponen a otras alusiones sexistas o antisemíticas que entran en su mosaico de representación:

Sobre los sufragistas, dice Don Gay: “no *todas* son marimachos”, ironía verbal y crítica político-social; también llega Crispín con un golpe y señala: “Los maricas de la Acción Ciudadana” (y se oye otra voz cerrando la escena, repitiendo la expresión); Max dice: “Muera el judío y toda su execrable parentela” (LB, 54); y, en otra escena, al responder al preso catalán (“Acabando con la ciudad, acabaremos con el judaísmo barcelonés): “No me opongo. Barcelona semita sea destruida, como Cartago y Jerusalén. *¡Alea jacta est!*” (LB, 66).

La visión del indígena como salvaje entra en esta relación:

DIEGUITO: Fernández, deje usted a ese caballero que pase.

MAX: ¡Al fin doy con un indígena civilizado!

(LB, 85)

La crítica en el sarcasmo es punta de lanza contra quien detenta la fuerza oficial:

EL CAPITÁN PITITO: ¡Mentira parece que sean ustedes intelectuales y que promuevan estos escándalos! ¿Qué dejan ustedes para los analfabetos?

---

histórico y socio-cultural: “y puede relacionarse, aunque no necesariamente identificarse, con la ideología del propio autor. Esto ocurre porque la ideología presenta siempre una autonomía relativa” (Domenella, 1989: 14).

MAX: ¡Eureka! ¡Eureka! ¡Eureka! ¡Pico de Oro! En griego, para mayor claridad, Crisóstomo. Señor Centurión, ¡usted hablará el griego en sus cuatro dialectos!

EL CAPITÁN PITITO: ¡Por borrachín, a la Delega!

MAX: ¡Y más chulo que un ocho! Señor Centurión, ¡yo también chanelo el sermo vulgaris!

(LB, 49)

La imagen del intelectual se ve envuelta, sin embargo, en la disyunción del vulgo y la burguesía (o la aristocracia), signo de construcción de los perfiles sociales en el drama a través de la imagen pública y del léxico:

DORIO DE GADEX: ¡Maestro, usted no ha temido el rebuzno libertario del honrado pueblo!

MAX: ¡El épico rugido del mar! ¡Yo me siento pueblo!

DORIO DE GADEX: ¡Yo, no!

MAX: ¡Porque eres un botarate!

DORIO DE GADEX: ¡Maestro, pongámonos el traje de luces de la cortesía! ¡Maestro, usted tampoco se siente pueblo! Usted es un poeta, y los poetas somos aristocracia. Como dice Ibsen, las multitudes y las montañas se unen siempre por la base.

MAX: ¡No me aburras con Ibsen!

PÉREZ: ¿Se ha hecho usted crítico de teatros, Don Max?

DORIO DE GADEX: ¡Calla, Pérez!

DON LATINO: Aquí sólo hablan los genios.

(LB, 44)

La posición social, no obstante, llega a ser imaginaria en algunos casos, como ocurre con el personaje Dorio de Gadex, quien reconoce, durante el velorio de Estrella: “¡Ninguno tiene reloj! ¡No hay duda que somos unos potentados!” (LB, 137).

La lucha ideológica se matiza en ocasiones con la “lucha de clases”. El prestigio de cada uno (empresario, líder de opinión, banquero) se discute según sea la posición que se asume o el cargo que se tenga.

EL OTRO GUARDIA: ¿Son ustedes periodistas?

DORIO DE GADEX: ¡Lagarto! ¡Lagarto!

LA PISA-BIEN: Son banqueros.

UN GUARDIA: Si quieren acompañar a su amigo, no se oponen las leyes, y hasta lo permiten; pero deberán guardar moderación ustedes.

Yo respeto mucho el talento.

(LB, 53)

DON LATINO: ¡Beba usted, amigo! ¡Usted no sabe la pena que rebosa mi corazón! ¡Beba usted! ¡Yo bebo sin dejar cortinas!

EL POLLO: Porque usted no es castizo.

(LB, 160)

Los numerosos casos de ironía verbal o de mera incongruencia de la escena quinta en la que detienen a Max, dan cuenta de un perfil de los integrantes de los cuerpos policíacos y de su defensa institucional. Lo que salga de ello es malicioso, o sospechoso en el enfoque de los oficiales:

MAX: ¡Traigo detenida una pareja de guindillas! Estaban emborrachándose en una tasca y los hice salir a darme escolta.

SERAFÍN EL BONITO: Corrección, señor mío.

MAX: No faltó a ella, señor Delegado.

SERAFÍN EL BONITO: Inspector.

MAX: **Todo es uno y lo mismo.** [...]

SERAFÍN EL BONITO: Está usted propasándose. Guardias, ¿por qué viene detenido?

UN GUARDIA: Por escándalo en la vía pública y gritos internacionales. ¡Está algo briago!

SERAFÍN EL BONITO: ¿Su profesión?

MAX: Cesante.

SERAFÍN EL BONITO: ¿En qué oficina ha servido usted?

MAX: En ninguna.

SERAFÍN EL BONITO: ¿No ha dicho usted que cesante?

MAX: **Cesante de hombre libre y pájaro cantor.** ¿No me veo vejado, vilipendiado, encarcelado, cacheado e interrogado?

SERAFÍN EL BONITO: ¿Dónde vive usted?

MAX: **Bastardillos. Esquina a San Cosme. Palacio.**

UN GUINDILLA: Diga usted casa de vecinos.

(LB, 55-57)

En cambio, surge la airada visión en contra de la rigidez, y la provocación a sabiendas del riesgo que se corre cuando Max cuestiona al inspector policiaco y al sistema carcelario. Latino prefiere declinar:

MAX: Porque tú, gusano burocrático, no sabes nada. ¡Ni soñar! [...]

SERAFÍN EL BONITO: ¡Está usted desacatando mi autoridad! ¿Sabe usted quién soy yo?

MAX: ¡Serafín el Bonito!

SERAFÍN EL BONITO: ¡Como usted repita esa gracia, de una bofetada, le doblo!

MAX: ¡Ya se guardará usted del intento! ¡Soy el primer poeta de España! ¡Tengo influencia en todos los periódicos! ¡Conozco al Ministro! ¡Hemos sido compañeros!

SERAFÍN EL BONITO: El Señor Ministro no es un golfo,

MAX: Usted desconoce la Historia Moderna.

SERAFÍN EL BONITO: ¡En mi presencia no se ofende a Don Paco! Eso no lo tolero. ¡Sepa usted que Don Paco es mi padre!

MAX: No lo creo. Permítame usted que se lo pregunte por teléfono.

SERAFÍN EL BONITO: Se lo va usted a preguntar desde el calabozo.

DON LATINO: Señor Inspector, ¡tenga usted alguna consideración! ¡Se trata de una gloria nacional! ¡El Víctor Hugo de España!

SERAFÍN EL BONITO: Cállese usted.

DON LATINO: Perdone usted mi entrometimiento.

SERAFÍN EL BONITO: ¡Si usted quiere acompañarle, también hay para usted alojamiento!

DON LATINO: ¡Gracias, Señor Inspector!

SERAFÍN EL BONITO: Guardias, conduzcan ustedes ese curda al Número 2.

UN GUARDIA: ¡Camine usted! [...]

MAX: ¡Que me asesinan! ¡Que me asesinan!

UNA VOZ MODERNISTA: ¡Bárbaros!  
DON LATINO: ¡Que es una gloria nacional!  
SERAFÍN EL BONITO: Aquí no se protesta. Retírense ustedes.  
OTRA VOZ MODERNISTA: ¡Viva la Inquisición!  
(*LB*, 58-61)

Si bien hay sucesos reales, el orden temporal es incierto y su ubicación inexacta (la Guerra de los 30 años, la Inquisición, la Guerra carlista). Hay también menciones a los personajes de la vida pública de la época o que influían fuertemente en los esquemas políticos y sociales (Carlos II, Felipe II, Isabel II, Castelar). Estas referencias tienen el sentido de producir evaluaciones del acontecimiento dramático e intensificar la reflexión sobre las causas de cada hecho: Dorio de Gadex, por ejemplo, cuando se refiere a la detención de Max, dice: “En España sigue reinando Carlos II”) (*LB*, 71).

Contundencia enorme tiene la ironización, herramienta de crítica social y política en *Luces de bohemia*, como hemos confirmado en el análisis. Puede convalidarse, con ello también, la declaración del periodista Javier Riyo (1995): “Valle-Inclán se empeñó en mirar nuestra historia como esperpento y así estamos, cumpliendo el papel”.

### 3.6. REFERENCIAS MITOLÓGICAS, ARTÍSTICAS Y ESTÉTICAS

El espectro de referencias culturales que cubre *Luces de bohemia* es muy amplio. De ahí la reiterada dificultad de ponerla en escena. Además de que obliga a reducir las alusiones, exige del público, como del lector, atender las referencias para comprender mejor su efecto irónico. He aquí unos ejemplos:

#### 1. Empleo de alusiones mitológicas:

EL MINISTRO: ¡Claro! ¡Claro! ¡Claro! ¿Pero estás ciego?

MAX: Como Homero y como Belisario.

EL MINISTRO: Una ceguera accidental, supongo...

MAX: Definitiva e irrevocable. Es el regalo de Venus.

(LB, 87)

#### 2. Citas relacionadas con personajes de la vida literaria.

*Levanta su copa, y gustando el aroma del ajenjo, suspira y evoca el cielo lejano de París. Piano y violín atacan un aire de opereta, y la parroquia del café lleva el compás con las cucharillas en los vasos. Después de beber, los tres desterrados confunden sus voces hablando en francés. Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabaretes! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila, con su pata coja, Papá VERLAINE.*

(LB, 107)

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 **Víctor Hugo!** [...]

DON LATINO: No te alucines, Max.

(LB, 131)

#### 3. Referencia a los clásicos, a Shakespeare y Yorik:

RUBÉN: ¿No ama usted al divino William?

EL MARQUÉS: En el tiempo de mis veleidades literarias, lo elegí por maestro. ¡Es admirable! Con un filósofo tímido y una niña boba en fuerza de inocencia, ha realizado el prodigio de crear la más bella tragedia. Querido Rubén, Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba! ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!

RUBÉN: Todos tenemos algo de Hamletos.

EL MARQUÉS: Usted, que aún galantea. Yo, con mi carga de años, estoy más próximo a ser la calavera de Yorik.

(*LB*, 154)

Otro tema que se trasluce también con proyección dualista es la vida intelectual y bohemia, entendida también como la vida de los creadores literarios y su convivencia con el mundo cotidiano. Veamos los ejemplos:

1. El escritor vive entre la opulencia y la miseria.

EL MARQUÉS: ¿Son versos, Rubén? ¿Quiere usted leérmelos?

RUBÉN: Cuando los haya depurado. Todavía son un monstruo. [...]

EL MARQUÉS: Ante mis años y a la Puerta de un cementerio, no se debe pronunciar la palabra mañana. En fin, montemos en el coche, que aún hemos de visitar a un bandolero. Quiero que usted me ayude a venderle a un editor el manuscrito de mis Memorias. Necesito dinero. Estoy completamente arruinado desde que tuve la mala idea de recogerme a mi Pazo de Bradomín. ¡No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura!

RUBÉN: ¡Admirable!

(*LB*, 158-159)

2. La gran satisfacción de escribir no aporta la misma remuneración económica: proyección dual aunque tópica de la vida bohemia.

EL MINISTRO: ¡Te envidio!

MAX: ¡Paco, no seas majadero!

EL MINISTRO: ¡Veinte años! ¡Una vida! ¡E, inopinadamente, reaparece ese espectro de la bohemia! Yo me salvé del desastre renunciando al goce de hacer versos. Dieguito, usted de esto no sabe nada, porque usted no ha nacido poeta.

DIEGUITO: ¡Lagarto! ¡Lagarto!

EL MINISTRO: ¡Ay, Dieguito, usted no alcanzará nunca lo que son ilusión y bohemia! Usted ha nacido institucionista, usted no es un renegado del mundo del ensueño. ¡Yo, sí!

DIEGUITO: ¿Lo lamenta usted, Don Francisco?

EL MINISTRO: Creo que lo lamento.

DIEGUITO: ¿El Excelentísimo Señor Ministro de la Gobernación, se cambiaría por el poeta Mala-Estrella?

(*LB*, 95)

3. Hay incongruencia entre una vida desvalida y los dispendios de Estrella:

MAX: ¡Esta tarde tuve que empeñar la capa, y esta noche te convidó a cenar! ¡A cenar con el rubio Champaña, Rubén!

RUBÉN: ¡Admirable! Como Martín de Tours, partes conmigo la capa, trasmudada en cena. ¡Admirable!

DON LATINO: ¡Mozo, la carta! Me parece un poco exagerado pedir vinos franceses. ¡Hay que pensar en el mañana, caballeros!

MAX: ¡No pensemos!

(*LB*, 100-102)

4. El contraste entre la amistad duradera y el brillo efímero del contacto social:

RUBÉN: Marqués, ¿quiere usted que mañana volvamos para poner una cruz sobre la sepultura de nuestro amigo?

EL MARQUÉS: ¡Mañana! Mañana habremos los dos olvidado ese cristiano propósito.

RUBÉN: ¡Acaso!

(*LB*, 155)

### 3.7. LA REPRESENTACIÓN IRÓNICA DE ESPAÑA EN EL ESPERPENTO

En los dramas que antecedieron a *Luces de bohemia* se mostraba un marcado *esteticismo* que singularizaba la obra de Valle-Inclán, además del interés en profundizar en el diseño de un universo de personajes y ambientes con un cariz deformante de una *realidad social* marcadamente española.<sup>58</sup>

La acción de *Luces de bohemia* inicia en un Madrid “absurdo, brillante y hambriento”, como se anticipa en la acotación previa a la primera escena. A partir de ahí, el reto para crear el primer esperpento formal valleinclaniano es representar las características de lo *español*, tomando la ciudad de Madrid como referencia.

El autor cambia en *Luces de bohemia* el lugar donde acostumbraba ubicar la fábula; ahora es Madrid. En obras anteriores, Galicia era donde ocurría todo. Pero, sea Madrid el sitio principal, o sea Galicia, dadas las preocupaciones por la injusticia en Madrid o en Barcelona —el preso catalán en la escena Sexta es de Barcelona—, España sigue siendo el centro del *mundo esperpéntico*.

*España* es así la esfera intra y extra-diegética que aloja las posibilidades ambivalentes de *Luces de bohemia*, tanto para la ambientación dramática como para la caracterización de los personajes, que, si bien son ubicados en ese contexto, pueden ser vistos como universales. Un ejemplo es la muestra de la animosidad española, latina también, exagerada en la vida del poeta bohemio:

---

<sup>58</sup> Christina Karageorgou-Bastea (2005: 66) define el esperpento como mediador entre la historia y su representación artística.

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

MADAMA COLLET: Estás alucinado, Max.

(LB, 9)

La ironía general de *Luces de Bohemia* funciona como una representación de España y de lo español, en una época en la que los escritores mostraban angustia pues la sociedad se lamentaba por la decadencia económica, política y social; se debatían entre la condena al conservadurismo y la destrucción o renovación de las instituciones. Otro tema de discusión en los círculos intelectuales era el de España dentro de Europa y el concepto de lo “europeo”, en cuyos esquemas de “evolución religiosa” se dejaba fuera al país peninsular.

DON GAY: Es preciso reconocerlo. No hay país comparable a Inglaterra. Allí el sentimiento religioso tiene tal decoro, tal dignidad, que indudablemente las más honorables familias son las más religiosas. Si España alcanzase un más alto concepto religioso, se salvaba.

MAX: ¡Recémosle un Réquiem! Aquí los puritanos de conducta son los demagogos de la extrema izquierda. Acaso nuevos cristianos, pero todavía sin saberlo.

DON GAY: Señores míos, en Inglaterra me he convertido al dogma iconoclasta, al cristianismo de oraciones y cánticos, limpio de imágenes milagreras. ¡Y ver la idolatría de este pueblo! [...]

DON GAY: Maestro, tenemos que rehacer el concepto religioso, en el arquetipo del Hombre-Dios. Hacer la Revolución Cristiana, con todas las exageraciones del Evangelio.

DON LATINO: Son más que las del compañero Lenin.

ZARATUSTRA: Sin religión no puede haber buena fe en el comercio.

DON GAY: Maestro, hay que fundar la Iglesia Española Independiente.

MAX: Y la Sede Vaticana, El Escorial.

DON GAY: ¡Magnífica Sede!

MAX: Berroqueña.

DON LATINO: Ustedes acabarán profesando en la Gran Secta Teosófica. Haciéndose iniciados de la sublime doctrina.

MAX: Hay que resucitar a Cristo.

(LB, 21 y 22)

La revuelta política acentuaba la crisis española. El país, centro espacial de ubicación de *Luces de bohemia*, era el campo de comparaciones desfavorables, pero también, como se expresa en el mismo drama, fuente de identidad y orgullo por algunos de sus valores culturales o condiciones naturales. Ironías situacionales se despliegan en varias de las escenas:

DON GAY: [...] Ilustres amigos, ¿saben ustedes cuánto me costaba la vida en Londres? Tres peniques, una equivalencia de cuatro perras. Y estaba muy bien, mejor que aquí en una casa de tres pesetas.

DON LATINO: Max, vámonos a morir a Inglaterra. Apúnteme usted las señas de ese Gran Hotel, Don Gay.

DON GAY: Saint James Squart. ¿No caen ustedes? El Asilo de Reina Elisabeth. [...]

ZARATUSTRÁ: Es verdad que se lavan mucho los ingleses. Lo tengo advertido. Por aquí entran algunos, y se les ve muy refregados. Gente de otros países, que no siente el frío, como nosotros los naturales de España.

DON LATINO: Lo dicho. Me traslado a Inglaterra. Don Gay, ¿cómo no te has quedado tú en ese Paraíso?

DON GAY: Porque soy reumático, y me hace falta el sol de España.

ZARATUSTRÁ: Nuestro sol es la envidia de los extranjeros.

(LB, 22-24)

El interés por el ser español se expresa mediante la mitificación de los detalles, en oposición a la desmitificación del mundo. En cierto modo, el drama no logra separarse de la nostalgia del terruño, aun con las adversidades de la colectividad:

DON LATINO: Y así, revertiéndonos la olla vacía, los españoles nos consolamos del hambre y de los malos gobernantes.

DORIO DE GADEX: Y de los malos cómicos, y de las malas comedias, y del servicio de tranvías, y del adoquinado.

PÉREZ: ¡Eres un iconoclasta!

DORIO DE GADEX: Pérez, escucha respetuosamente y calla.

DON FILIBERTO: En España podrá faltar el pan, pero el ingenio y el buen humor no se acaban.

(LB, 76)

De nuevo en este contexto cultural donde lo español es clave, el desdoblamiento resurge una y otra vez en las referencias. La ironía acomete subestimando la imagen de distintas figuras públicas o enaltecíéndolas, procedimiento que se repite y que se trasmite de uno a otro parlamento de los personajes y de ahí a las impresiones sobre el protagonista, relacionando la realidad y la fábula de la pieza dramática:

DORIO DE GADEX: ¿Sabe usted quién es **nuestro primer humorista**, Don Filiberto?

DON FILIBERTO: Ustedes los iconoclastas dirán, quizá, que **Don Miguel de Unamuno**.

DORIO DE GADEX: ¡No, señor! **El primer humorista es Don Alfonso XIII**.

DON FILIBERTO: Tiene la **viveza madrileña borbónica**.

DORIO DE GADEX: El primer humorista, Don Filiberto. ¡El primero! Don Alfonso **ha batido el récord haciendo presidente del Consejo a García Prieto**.

DON FILIBERTO: Aquí, joven amigo, no se pueden proferir esas **blasfemias**. Nuestro periódico sale inspirado por Don Manuel García Prieto. Reconozco que no es un hombre brillante, que no es un orador, pero es un político serio. En fin, volvamos al caso de nuestro amigo Mala-Estrella. Yo podría telefonar a la secretaría particular del Ministro: Está en ella un muchacho que hizo aquí tribunales. Voy a pedir comunicación. ¡Válgame un santo de palo! Mala-Estrella es uno

de los maestros y merece alguna consideración. ¿Qué dejan esos caballeros para los chulos y los guapos? ¡La gentuza de navaja!  
**¿Mala-Estrella se hallaría como de costumbre?...**

DON LATINO: **Illuminado.**

DON FILIBERTO: ¡Es deplorable!

(*LB*, 76-78)

El desarrollo de las ciencias y la puesta en duda de sus axiomas, así como el interés del autor por temas como la teosofía o la metafísica, entran en la correlación irónica también, dentro de la configuración de la imagen del “español”. Para dar verosimilitud a las apreciaciones sobre ésta, interviene la voz extranjera. Ejemplo de ello son los comentarios del anarquista Soulinake, durante el velorio de Max:

BASILIO SOULINAKE: ¿Quién certificó la defunción? En España son muy buenos los médicos y como los mejores de otros países. Sin embargo, una autoridad completamente mundial les falta a los españoles. No es como sucede en Alemania. Yo tengo estudiado durante diez años medicina, y no soy doctor.

Mi primera impresión al entrar aquí ha sido la de hallarme en presencia de un hombre dormido, nunca de un muerto. Y en esa primera impresión me empecino, como dicen los españoles. Madama Collet, tiene usted una gran responsabilidad. ¡Mi amigo Max Estrella no está muerto! Presenta todos los caracteres de un interesante caso de catalepsia.

(*LB*, 143-144)

El sentido de esta escena puede tomarse, por un lado, como la ridiculización del personaje y de rasgos culturales alemanes (antes se había mostrado el sentimiento anti-semítico de Max) pero es también un factor que participa en la intriga para aplazar “la muerte” de Max: al ponerla en duda, se crea el suspenso, la posibilidad de un regreso vital del personaje, alargando la intriga.

Otras frases se relacionan con la mirada extranjera sobre lo español, sirviendo algunas de ellas para transmitir la condena de los mismos españoles a las instituciones o para dar un sesgo pintoresco de lo nacional.

MADAMA COLLET: ¡Perdone usted, Basilio! ¡No tenemos siquiera una silla que ofrecerle!

BASILIO SOULINAKE: ¡Oh! No se preocupe usted de mi persona. De ninguna manera. No lo consiento, Madama Collet. Y me dispense usted a mí si llego con algún retraso, como la guardia valona, que dicen ustedes siempre los españoles [...]

BASILIO SOULINAKE: Señora portera, usted debe comunicarle al conductor del coche fúnebre que se aplaza el sepelio. Y que se vaya con viento fresco. ¿No es así como dicen ustedes los españoles? [...]

LA PORTERA: ¡Un rato largo! ¿Conque no está muerto? ¡Habría usted de estar como él! Madama Collet, ¿tiene usted un espejo? Se lo aplicamos a la boca, y verán ustedes cómo no lo alienta.

BASILIO SOULINAKE: ¡Ésa es una comprobación anticientífica! Como dicen siempre ustedes todos los españoles: Un me alegro mucho de verte bueno.

(*LB*, 143-146)

En consecuencia con el contrapeso que se ejerce en *Luces de bohemia*, la crítica directa es ácida contra los problemas de España, condenando la crueldad que se banaliza y se explica por la pauperización nacional. Estrella explota con expresiones metonímicas en la escena 6.

MAX: Canallas. ¡Y éstos son los que protestan de la leyenda negra!

EL PRESO: Por siete pesetas, al cruzar un lugar solitario, me sacarán la vida los que tienen a su cargo la defensa del pueblo. ¡Y a esto llaman justicia los ricos canallas!

MAX: Los ricos y los pobres, la barbarie ibérica es unánime.

EL PRESO: ¡Todos!

MAX: ¡Todos! ¿Mateo, dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?

(*LB*, 68)

La indignación va creciendo, acoplando escena con las frases del personaje central cuando se sabe que el joven catalán fue fusilado en un supuesto intento de huida; luego es “neutralizada” por la banalización de los motivos cuando llega el tema de la condición ambivalente de Latino, contraponiendo un suceso dramático con una imagen caricaturesca.

MAX: Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas. Ese muerto sabía su fin... No le asustaba, pero temía el tormento... La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga. ¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos. Peor que ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literatura, por entregas. Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo.  
DON LATINO: ¡Max, no te pongas estupendo!  
(LB, 123)

Llama la atención que la ironización que se produce cuando se hace la crítica de lo social, lo político, las instituciones y el estado social de España, es un proceso que parte de la realidad individual de Max extrapolada a la visión de lo colectivo: Max es un ciego y es “sabio” poeta, “ilustre” pero pobre; bohemio que goza efímeramente y se entristece permanentemente; ejemplo de la vida española: brillante pero decadente.

Sin embargo, cuando se proyecta la imagen de los españoles, su forma de ser, su idiosincrasia, se rescatan los valores positivos, que enaltecen al “ser español”. La extrapolación de rasgos ocurre en varios momentos a la inversa en el procedimiento de significación de las unidades irónicas. Esto muestra, por un lado, la desvalorización de la colectividad española (“el

118

terrón maldito”) y, por otro, se revaloriza al individuo español. Se sugiere que su buen humor, sus agradables condiciones naturales (el sol, la calidez) y su intención de vivir bien se oponen al dolor de una existencia “indigna”. Latino deja ver esa imagen cuando deplora la muerte de Max. Los españoles “malos” sobreviven. Los “buenos” morirán:

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! ¡Bien hecho! ¡Que caiga esa vergüenza sobre los cabrones de la Academia! ¡En España es un delito el talento!  
(*LB*, 138-139)

Esta incongruencia entre lo que al bien y al mal corresponden se pone en cuestión en varios de los parlamentos.

OTRO SEPULTURERO: En España el mérito no se premia. Se premia el robar y el ser sinvergüenza. En España se premia todo lo malo.

UN SEPULTURERO: ¡No hay que poner las cosas tan negras!  
(*LB*, 149).

## **La ironía como fundamento estilístico en *Luces de bohemia***

Después de publicar *Luces de bohemia*, el primero de sus cuatro esperpentos, Valle-Inclán dijo que intentaba algo distinto de lo que había hecho en sus obras anteriores. “Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida”, declaró en 1921.<sup>59</sup> Este es el fundamento de la construcción irónica que regiría su nuevo modelo artístico y principio creativo; con él ampliará las perspectivas de distancia y desdoblamiento que la obra literaria hacía posible, al representar la convivencia de los contrastes basados en premisas modernas de elaboración dialógica, léxica y de sincretismo cultural y temporal.

En relación con el cambio estético que el esperpento aporta a la literatura española de principios del siglo XX, se ha hablado de su parte farsica, de la parodia y de la sátira. La intensidad de brillos, opacidades y sombras que devuelven los espejos cóncavos y cuya base estilística es la ironía, proyectan una visión y un sentido del mundo reflejados en el drama. Esta imagen podemos observarla de principio a fin.

El drama completo es una alegoría inspirada en la imagen del espejo del Callejón del Gato y del vaso de cristal donde se funde la angustia poética de la obra. Este sentimiento permea en los personajes, las acciones, las escenas y la atmósfera, donde Max Estrella es la clave protagónica.

Otros recursos son un complemento a esa construcción irónica / esperpéntica. Por ejemplo, el desplazamiento irónico a través de cuadros paródicos y satíricos o el uso de frases irónicas metonímicas e hiperbólicas. También las imágenes en las didascalias y las metáforas se suman al cariz

poético de *Luces de bohemia*. En especial me referiré en este momento a tres frases perentorias que resumen la descripción de los motivos binarios con los que se construye y define estética y estilísticamente la red de relaciones irónicas del drama:

1. Soy el dolor de un mal sueño: Max Estrella (*LB*, 64).  
Metáfora autoirónica.
2. Para mí, no hay nada tras la última mueca (*LB*, 104).  
Imagen patética.
3. El terrón maldito de España (¿dónde está la bomba que lo destripe?) (*LB*, 68).  
Metáfora irónica frente al sentido de valor positivo de aspectos españoles.

El argumento es la proyección de la vida española del siglo XX a través de la mirada y las andanzas de Max Estrella, un ciego andaluz, que recorre con su amigo-oponente, rincones y calles de un Madrid absurdo.

Los extremos ideológicos y su ejercicio en distintos actantes que representan el poder y la parte oprimida o reprimida, el radicalismo en el discurso por medio de la hipérbole, el patetismo del héroe-antihéroe y la comparsa de personajes que a su vez lo ubican en un mundo de desdoblamiento morales, políticos, religiosos y sociales, permiten apreciar una construcción artística esperpéntica donde el procedimiento irónico es el fundamento de la articulación de las situaciones y expresiones en las que el humor y la reflexión conviven, retroalimentándose de un sentido humano.

---

<sup>59</sup> Cita tomada de *Entrevistas, conferencias y cartas* (Valle-Inclán, J. y J., 1994) por Joaquín del Valle-Inclán Alsina (*LB*, 2006: IX).

Los episodios dramáticos se contraponen a la relación de situaciones y diálogos cómicos, conciliando o integrando sentidos opuestos en la anécdota, plena de parlamentos pintorescos y descripciones que revelan el poder de la dualidad, incluso en los nombres y caracteres de los personajes. Podemos ubicar en Max al héroe y no héroe, en Latino al “falso” héroe, el canalla-amigo incondicional; el régimen autoritario representado en funcionarios y guardias policiacos; la minimización del amor personal que podría relacionarse con la esposa Collet y, en cambio, la resonancia mayor de un interés en el amor “nacional”, en la frustrada sensación de que el país (España) sigue siendo moralmente saqueado.

El mismo poder instaurado es el agresor, y, en este mundo de relaciones no hay premio: se trata de una visión existencial y social donde parece privarse al ser humano de la posibilidad de una redención colectiva.

El tiempo se maneja en síntesis y análisis de hechos y de sus referentes reales. Por todo ello el Esperpento es un drama irónico humanista. Muestra y cuestiona de manera alegórica el sinsentido del mundo.<sup>60</sup> A su vez, es recipiente de una parodia satírica que centra su sentido en las ideas y en una visión sobre la existencia y la vida en comunidad, la sociedad que se va formando con vicios y virtudes, cargando una estela y futuro de incongruencias.

---

<sup>60</sup> Cuando se topa con el sinsentido, la discontinuidad o lo incongruente, el ser humano intuye un sentido superior o alegórico o disfruta humorísticamente ese encuentro, al reconstruir los acontecimientos por medio de la conciencia irónica (Víctor Bravo, 1997).

### 3.8. PARALELISMO ENTRE CONSTRUCCIÓN ESPERPÉNTICA E IRÓNICA

Max Estrella dice: “El esperpentismo lo ha inventado Goya [...] Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse en una estética sistemáticamente deformada” (LB, 127).

Como hemos visto en las frases y correlativos analizados en este trabajo, una análoga relación entre la construcción del esperpento y de la ironía se produce por medio de complejos procedimientos lingüísticos y literarios que, en esencia, manifiestan el encuentro e integración de opuestos, tanto en la combinación sintáctica de elementos con significado contrario, como en procesos de desdoblamiento semántico identificados en ironías situacionales o escénicas que van concurriendo a lo largo de *Luces de bohemia*.

El esperpento da identidad irónica a una obra dramática, en tanto que representa una ironía general y contiene varias ironías fundamentales en su estructura.

En el análisis de la ironía general y los casos particulares, los componentes disémicos de la obra permiten identificar las manifestaciones de la ironía como *figuración* del lenguaje literario: como recurso retórico así como de proyección estética en la estructura y significado poético, con la asimilación de las proposiciones de *tomar distancia* y *desdoblarse* al mostrar las condiciones duales del lenguaje y el funcionamiento *dialógico* múltiple para lograr el efecto irónico y la subversión de sentidos.

La “deformación de la realidad” que identifica al esperpento como la suma de varias deformaciones, se erige como una propuesta literaria y

estética análoga a la propuesta discursiva y estética de la ironía. La ironía es la herramienta que hace posible la mediación entre dos sentidos, formando unidad disémica. El esperpento muestra el absurdo y la incongruencia, mediando para conciliarlas en una relación de hechos.

Esta formulación puede aplicarse al momento en que los espectadores o lectores de *Luces de bohemia* experimentan el “efecto”. Esta mueca se integrará de múltiples partículas. La equiparo a la reacción que puede producir la imagen reflejada en el espejo cóncavo del Callejón del Gato o el fondo del vaso, y la “sensación” final.

Este proceso de construcción (y reacción ambivalente *predecible*) se efectúa con el procedimiento irónico cuando al mismo tiempo se ubican críticamente dos elementos antagónicos en una misma expresión; o bien gradualmente, siguiendo una ruta de correlaciones múltiples que tiene que ver con una revisión profunda o escalonada de los elementos de una realidad más compleja y la sacudida del pensamiento.

Pellicer retoma la idea de Paul de Man sobre el desdoblamiento literario que implica distanciarse de uno mismo, verse a uno mismo desde afuera (De Man, 1983: 211-228). Este fenómeno se percibe en *Luces de bohemia* y se efectúa cuando el autor y el proceso de escribir “aparecen” en la novela como protagonista y como parte de la historia, respectivamente; sólo que en este caso algunas de las características e intereses personales de Valle-Inclán podrán verse representados no exclusivamente en un personaje, sino en varias de las afirmaciones de cada uno.

Al Marqués de Bradomín, que antes apareció en obras anteriores del mismo autor, se le asocia como su *alter ego*). Porque, finalmente, el interés

de la historia está centrado en el sentido social, a partir de fenómenos individuales y de interacción.

Esto es lo que en mi enfoque marca la diferencia respecto del teatro anterior de Valle-Inclán, quien propone al esperpento como un “nuevo género”, sin mucho eco, quizás, porque si bien da una dimensión nueva a la obra teatral, respeta varias formas clásicas de la dramaturgia. Tal vez también se suma la dificultad de que un término asociado con una noción popular de la palabra como “ridiculización”, la coloque en otro conjunto léxico social. Sin embargo, instauró claramente un nuevo modelo estético, el de la obra dramática basada en la ironización.

La ironización se muestra, además, como construcción poética que en cierto modo se alimenta de la poética plástica de Francisco de Goya, guardando las diferencias. Si bien en su obra era notable el sentido estético de lo grotesco, concedía el mismo derecho de ser retratados a altos funcionarios o a personajes de la nobleza como a los pobres en sus más oscuros rincones laborales y cotidianos. Y se atrevía a mostrar el “grotesco” interior de los “bellos rostros” de la realeza o de la Iglesia.

Con su percepción artística y la manera de reflejar en el lienzo a los integrantes de diversos círculos sociales, Goya mostraba imágenes con las cuales simpatizaban muchos otros poderosos hombres y mujeres de su tiempo que lo respaldaban. El pintor puso énfasis en el cuestionamiento de lo instaurado tanto en el orden social como en el estético.

Ese cuestionamiento, a través de lo grotesco, lleva en sí mismo dos cargas de valores opuestos. Valle-Inclán retoma algunos aspectos de esta

imagen estético-social, mas fija su énfasis dramático en el absurdo para elaborar el esperpento.

Max habla de las imágenes bifurcadas en el drama mismo, comparando la propuesta literaria con la praxis estética de Goya y calificándolo también como la consolidación del arte ultraísta:

MAX: La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO: ¡Pues algo será!

MAX: El Esperpento.

(LB, 125-126)

MAX: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO: ¡Estás completamente curda!

MAX: Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento [...]

MAX: Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON 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.

DON LATINO: ¿Y dónde está el espejo?

MAX: En el fondo del vaso.

DON LATINO: ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

MAX: Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

DON LATINO: Nos mudaremos al callejón del Gato.

MAX: Vamos a ver qué palacio está desalquilado.

(LB, 127-129)

### 3.9. AMBIVALENCIA, RESISTENCIA Y DESMITIFICACIÓN EN EL MUNDO DE LUCES DE BOHEMIA A TRAVÉS DEL SENTIDO IRÓNICO

Veíamos cómo los componentes de la propuesta literaria esperpéntica trascienden a lo cultural a través de la crítica que la ironía detona.

Las expresiones irónicas en *Luces de bohemia* incluyen la *neutralización*. Ésta opera como lo irresoluble en la historia, el contraste entre lo que se persigue ser y lo que se es, o lo que debería de ser y lo que es (el *terrón maldito* de España), con lo que queda a los espectadores de la *realidad* intradiegética (los personajes) vivir en sus atavismos y enfrentarse al sentido crítico del héroe muerto.

A su vez, este sentido irónico esperpéntico convoca al sentido crítico del lector acerca de los sucesos tanto del mundo de la pieza dramática como del mundo que lo rodea. Coincido con la idea de Jankélévitch: “la ironía es el ‘deshincharse’ del énfasis y de la seriedad, quiere inducirnos a redimensionar el mundo y a nosotros mismos”.<sup>61</sup>

Por otra parte, la memoria histórica se activa y, aunque en la fragmentación de la imagen literaria, enmarca la visión crítica del “devenir”. Benjamin puntualiza que articular históricamente lo pasado “significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro” (Martínez de la Escalera, 2005: 177). En *Luces de bohemia* hay momentos en que se aproxima ese “instante de peligro”, enlazando una y otra postura ideológica y política. Sabida es la dificultad de vivir en la resistencia social y la necesidad de renegociación constante en el “presente”. Como afirma José R. Varela (1991: 27):

Diga lo que diga el inmanentismo, el universo de una obra sólo puede ser aprendido en función de una continua comparación con la realidad, entendida como el resultado del procesamiento de lo existente por la conciencia histórica. Junto con leer o presenciar una determinada pieza de teatro, no podemos dejar de evaluar a los personajes que sufren y/o asumen los eventos, de acuerdo a diversos criterios cuya naturaleza está determinada socialmente.

Dos mini-escenas socialmente estruendosas los muestran: la del niño muerto en brazos de su madre mientras ésta grita y la ráfaga que termina con la vida del joven anarquista de Barcelona (v. Recuadro 5). Ambos sucesos desmitifican la realidad; son estampas de la oposición a un poder instaurado y a la fuerza pública ejercida en la España de principios del siglo XX.

El énfasis de la ironía recae en esos “instantes de peligro” en la trama de *Luces de bohemia*, una crítica que confronta el valor de la justicia de manera constante, inserta en la conciencia del protagonista cuando atestigua que las ideas llevan a los detractores de un régimen a vivir en sus límites y a arriesgar sus vidas. Y aunque Estrella no es el afectado directo, clama por esa injusticia, se inconforma acerca de ese estado de cosas.

El drama se “adueña” de los recuerdos previos a la Guerra Civil. De acuerdo con Martínez de la Escalera, adueñarse de los recuerdos es parte de la forma en que se construye la memoria de los oprimidos: “para exigir derechos de propiedad sobre el pasado, no para gobernar sobre él sino para poder colocar la responsabilidad donde sea necesario.

La memoria constituye la tradición de los oprimidos, no el museo de las vanguardias” (Martínez de la Escalera: 177).

---

<sup>61</sup> Citado por Mortara Garavelli (1988: pp. 191 y 192).

### Recuadro 5. Motivos binarios: Justicia/ injusticia

Escena	Acontecimiento
1	Max lamenta las noticias del editor, a quien llama “El buey Apis”, sobre el rechazo de que siga colaborando con sus crónicas en un periódico; además, Zaratustra sólo le dio tres pesetas por unos libros que le vendió.
2	Max discute con Zaratustra el pago de sus libros. Éste lo engaña con la complicidad de Latino.
3	Ocurre una protesta en la calle por la huelga proletaria.
4	Max emite críticas contra la policía y el gobernante local, por lo que será llevado a la delegación.
5	Max sigue provocando la ira de los oficiales en la delegación. El hijo del ministro del interior, el Capitán Pitito, ordena su arresto.
6	Max conversa con un joven anarquista sobre injusticia. Ambos lloran en su celda. Se llevan al muchacho, que previó su muerte por la “ley fuga”. Max medita, en escena sombría.
7	Latino y los jóvenes modernistas acuden al editor de un periódico para que Max sea liberado.
8	Max busca al Ministro del Interior y denuncia que fue injustamente detenido y maltratado.
11	Una señora grita por la muerte de su hijo durante la huelga proletaria. Luego se sabe de la muerte del joven anarquista que Max conoció.
12	Max le pide a Latino que lo deje en su casa y éste lo abandona en la puerta, después de robarle la cartera.
13	Claudinita culpa a Latino de la muerte de su padre mientras Latino se conduce hipócritamente de la pérdida.
15	Latino gasta el dinero que correspondería a la familia de Max. “El mundo es un esperpento”, dice.

En relación con el peso de las acciones y su carga ideológica podemos comparar dos acciones similares con distintos resultados. Uno es la burla de la que Max Estrella hace objeto a “la autoridad”, que lo conduce a una celda. Aun cuando Max “atenta” contra la autoridad, al final la consecuencia de su acción resulta más bien ridiculizante, “nimia” digamos, comparada con el destino del preso catalán que aparece en la escena VI. Hay en estos ejemplos un distinto modo de relación con origen en el peso de “decir” o de “actuar” en contra de un régimen ideológico determinado o político establecido que es cuestionado.

No obstante la muerte distinta del preso catalán y de Max, ambos son presos “de conciencia”, uno, asumiendo su rol proletario; el otro imaginándolo quizás, teniéndolo a “la vista” constantemente, queriendo ser parte de esa rebeldía que en el discurso manifiesta. Aquí la pregunta es para el lector: ¿qué riesgo implica la actitud del muchacho anarquista y qué riesgo la del poeta hiperbólico que quiere “ser pueblo”? Las dimensiones son distintas, pero aun con ellas es notable la alegoría en esta dual relación de vidas, ironizando los extremos entre idea y acto, entre deseo y acto cometido, ambos amenazas finalmente para la “autoridad”.

Aunque en su tiempo algunos críticos de *Luces de bohemia* —y por lo tanto del esperpento— subestimaron la capacidad de la obra valleinclaniana como pieza de un teatro punzantemente ideológico-social,<sup>62</sup> el autor gallego explora las entrañas de la conciencia colectiva y recuerda momentos de

---

<sup>62</sup> Risco (1966: 80 y 81) afirma aunque la perspectiva de distanciamiento, demiúrgica que Valle-Inclán propone y la técnica de la distanciaci3n de Bertold Brecht se asemejen en los resultados, “hay una diferencia de significaci3n ya no s3lo profunda, sino incompatible. As3, le escatima a la obra valleinclaniana “la objetividad rigurosamente socialista” de Brecht. “Valle-Inclán se apoya en un principio netamente estético”, afirma.

sufrimiento a través de la parábola del poeta ciego. Valle-Inclán hace transitar así, con *Luces de bohemia*, el impulso del momento histórico pre-revolucionario en España, y de la sociedad europea en general, a los “flashazos” del drama. Estrella afirma: “La Revolución es aquí tan fatal como en Rusia”; Latino apunta: “Nos moriremos sin verla”, a lo que el otro repone: “Pues viviremos muy poco”.<sup>63</sup>

Entonces, si bien el esperpento no conforma un “arte socialista” en estricto o completo sentido, abreva de causas de distinta índole y muestra el interés de proyectar la resistencia social ante la ambivalencia ideológica, y lo hace irónicamente.

MAX: Hay que establecer la guillotina eléctrica en la Puerta del Sol.

EL PRESO: No basta. El ideal revolucionario tiene que ser la destrucción de la riqueza, como en Rusia. No es suficiente la degollación de todos los ricos. Siempre aparecerá un heredero, y aun cuando se suprima la herencia, no podrá evitarse que los despojados conspiren para recobrarla. Hay que hacer imposible el orden anterior, y eso sólo se consigue destruyendo la riqueza. Barcelona industrial tiene que hundirse para renacer de sus escombros con otro concepto de la propiedad y del trabajo. En Europa, el patrono de más negra entraña es el catalán, y no digo del mundo porque existen las Colonias Españolas de

América. ¡Barcelona solamente se salva pereciendo!

MAX: ¡Barcelona es cara a mi corazón!

EL PRESO: ¡Yo también la recuerdo!

MAX: Yo le debo los únicos goces en la lobreguez de mi ceguera.

Todos los días, un patrono muerto, algunas veces, dos... Eso consuela.

EL PRESO: No cuenta usted los obreros que caen...

MAX: Los obreros se reproducen populosamente, de un modo comparable a las moscas. En cambio, los patronos, como los elefantes,

---

<sup>63</sup> Valle-Inclán muere en 1936, año en el cual estalla la Guerra Civil.

como todas las bestias poderosas y prehistóricas, procrean lentamente.

[...]

MAX: [...] Escucha para cuando seas libre, Saulo. Una buena cacería puede encarecer la piel de patrono catalán por encima del marfil de Calcuta.

EL PRESO: En ello laboramos.

MAX: Y en último consuelo, aun cabe pensar que exterminando al proletario también se extermina al patrón.

(LB, 63)

Barthes dijo:

Sólo Brecht, quizás, ha entrevisto la necesidad, para el arte socialista, de tomar al hombre en vísperas de la revolución [...] al hombre solo, aún ciego, a punto de abrirse a la luz revolucionaria por el exceso 'natural' de sus desdichas. Al mostrar al obrero ya empeñado en un combate consciente, subsumido en la causa y el partido, las otras obras dan cuenta de una realidad política necesaria, pero sin fuerza estética (Barthes, 2002).

El marco estético y crítico de *Lucas de bohemia* transluce el sentido de esas luchas en la imagen irónica, que es a la vez un llamado a la conciencia. Y lo hace radicalizando posiciones, lo que es también una provocación para ver ese mundo del desencuentro social, o en dos actantes distintos, el héroe-no héroe y el rebelde.

## CONCLUSIONES

De este estudio, pueden concluirse las siguientes afirmaciones:

1. La ironía es la base de la propuesta esperpéntica de Valle-Inclán; es también el procedimiento articulador de los sentidos opuestos y le permite mostrar la incongruencia en valores, referentes y acciones de connotación cultural, política y social así como convergencias y divergencias históricas. Se construye en el discurso y en las situaciones, con carga trágica y cómica, proyectándose en una evaluación crítica y humorística del mundo de la obra y del mundo español. La ironía es el tamiz organizador del sistema de valores y presta “estabilidad” a los pares contrastantes.
2. Al analizar los casos de ironía particulares y la construcción de la ironía general, se muestra que hay los siguientes fenómenos:
  - a) Yuxtaposición de sucesos desdoblados en el mundo de la obra, confrontados con el mundo español de referencia del autor, con la óptica del lector, con la crítica social y con la crítica política a lo largo del drama.
  - b) Paralelismos entre la construcción de la ironía y la elaboración estética del esperpento. El procedimiento de comunicación, lingüístico, literario y retórico es análogo al modelo literario y lo sustenta a su vez.

- c) El esperpento, como drama irónico, emplea la parodia y la sátira como vehículos de la ironía en combinación con varios recursos retóricos y poéticos, principalmente la hipérbole y la metonimia.
- d) Ambivalencias proyectadas en el discurso global y en toda la estructura. La ironía está presente en la intriga, las secuencias, la función de los actantes y la caracterización de los personajes, así como en las formas de elaboración (diálogos, acotaciones, manejo del tiempo, ambientación) en correlación con los espacios y situaciones escénicas.
- e) Contrastes entre una mención y su connotación como base de la construcción irónica. Es paradigmática por su subjetividad y sintagmática en el anclaje de su expresión objetiva en el discurso. La ironía se confirma con un efecto producido en el lector o receptor por la comprensión del procedimiento lingüístico. Desde este rubro, identifiqué a la ironía como un procedimiento lingüístico en momentos correlativos de la obra, a partir de las frases cuyo significado se modifica, y como procedimiento literario por los significados binarios proyectados en secuencias, situaciones, acciones y globalmente.
- f) Comprobé, así, que la ironía global o metafísica se formula en *Luces de bohemia* a partir de la ironía existencial de Máximo Estrella, el actante principal, héroe-no héroe en el drama, y en la extrapolación de su vida ambivalente a la ironía del sino colectivo. En este marco irónico se producen expresiones binarias, especialmente en los motivos de muerte-vida, pobreza-riqueza y justicia-injusticia, de los

cuales se deduce el interés prevaeciente en lo social y lo político (que incluye lo religioso y lo ideológico) y en la necesidad de cambiar el statu quo: la deformación grotesca e irónica que el esperpento presenta, convoca a la transformación.

En *Luces de bohemia* quedan claras las posibilidades históricas y modernas del concepto de la ironización, y podría decirse que con ella se establece la “ironía esperpéntica”: una forma literaria para abarcarla. Max Estrella, el personaje central, explica en el texto mismo la propuesta irónica y esperpéntica.

La ironía le da un carácter complejo a la creación esperpéntica, porque con ella se construye la *representación* de una realidad a través de manifestaciones *concretas y subjetivas*. Como Valle-Inclán propuso, es un instrumento mediador entre una visión deformadora y una visión renovadora estéticamente.

g) Desdoblamientos. El marcado uso de frases y escenas con cualidades irónicas de *Luces de bohemia* que se han analizado en este estudio, forman parte de una red de relaciones significativas entre los acontecimientos y los personajes, construidos con rasgos y valores duales en la estructura de la obra que producen un notable *desdoblamiento del mundo*, integrando una visión global semejante a la del espejo cóncavo del Callejón del Gato, y cuyo efecto asequible es el de la ejecución artística patente en la obra de Francisco de Goya y Lucientes.

Ese conjunto de casos y situaciones irónicas en funcionamiento armónico dan eficacia al presupuesto estético de autor, al emplear la ironía

como vehículo de trascendencia por sus posibilidades de visión crítica y reflexión sobre el mundo. Valle-Inclán es uno de los pocos ironistas modernos de ese calado, que fundamenta en la ironía la pieza literaria.

h) Deformaciones. En las quince escenas de *Luces de bohemia* concurren más de cincuenta personajes, con un lenguaje literario que muestra una *imagen deformada* de la realidad, un *mundo* creado en la obra dramática con referentes de uno real, *mundo* trasvasado al sincretismo de acciones ocurridas en unas cuantas horas en la obra, poco más de un día en total, con una traducción irónica del *otro*, el constituido por la visión fragmentada pero simultaneísta de la historia de España y de las disyunciones sociales a través del léxico y la “distinción de clases”.

i) Plurisemia. Sin duda, irán sumándose a esta interpretación, otras que podrán llamarle a esta obra, además de *Esperpento*, *Drama esperpéntico*, *Drama irónico*, *Tragicomedia*, *Parodia satírica*, *Comedia*, *sátira paródica* o *farsa bufonesca*, etc. Cada una responderá a la fundamentación y propósitos de cada investigación.

¿Qué nuevas elaboraciones artísticas seguirán surgiendo tras la ventana quijotesca y *las puertas abiertas* de *Luces de bohemia*? La internalización cultural de la sociedad moderna con las obras que ironizan, muestra los alcances de la inconformidad con sistemas sociales o estéticos previamente establecidos o impuestos.

## BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

VALLE-INCLÁN, Ramón del (2006), *Luces de bohemia. Esperpento* (prólogos de Joaquín del Valle-Inclán Alsina y Eduardo Gómez de Baquero), 50ª edición. Madrid: Espasa Calpe (Col. Austral). Abreviada *LB* en esta tesis.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRIAENSEN, Brigitte (2007), *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo (1993-2000)*. Madrid: Verbum.

AMORÓS, Andrés (1999), “La edad de plata de la cultura española (1898-1936) en Menéndez Pidal, Ramón, *Historia de España*, Tomo XXXIX, vol. II. Madrid: Espasa-Calpe.

BALLART, Pere (1994), *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.

BARTHES, Roland (1982), “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural del relato*, Beatriz Dorriots (trad.). México: Premiá Editora.

\_\_\_\_\_ (2002), *Mitologías*. México Siglo XXI.

BERISTÁIN, HELENA (1995), *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

BOBES NAVES, María del Carmen, et. al. (1982), *Teatro: textos comentados. La rosa de papel de D. Ramón del Valle-Inclán*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

\_\_\_\_\_ (1974), “La crítica literaria semiológica”, en Boves Naves et. al., *Crítica semiológica*. Segovia: Universidad de Santiago de Compostela.

BOUSOÑO, Carlos (1976), *Teoría de la expresión poética*, vol. I. Madrid: Gredos.

BRAVO, Víctor (1997), *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*, Caracas: Universidad de los Andes, Monte Ávila Editores.

- CANO, José Luis (1992), *Historia y poesía*. Barcelona: Anthropos.
- CANO GALIANA, Joaquina (2002), “Semiología”, en Boves Naves et. al., *Crítica semiológica*. Segovia: Universidad de Santiago de Compostela.
- CASTEL, Elisa (1995), *Gran diccionario de mitología egipcia*. Madrid: Alderabán.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2006), *Diccionario de los símbolos*. Madrid: Siruela.
- DE JUAN BOLUFER, Amparo (2000), *La técnica narrativa en Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- DE MAN, Paul (1983). *Blindness and Insight*. Londres: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2000), “El concepto de la ironía” en *La ideología estética*, Manuel Asensi y Mabel Richart (Trads.). México: Altaya.
- DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique (2000) [ed. y trad.], *Escritos sobre retórica. Friedrich Nietzsche*. Madrid: Editorial Trotta.
- DOMENELLA, Ana Rosa (1989), *Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía*, México: UAM-Iztapalapa.
- FERNÁNDEZ DE ALBA, Luz (1998), *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitol*. México: UNAM.
- HUTCHEON, Linda (1992), “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, Pilar Hernández Cobos (trad.), en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México: UAM-Iztapalapa (artículo publicado en *Poétique*, Ed. Du Seuil, París, febrero de 1981, no. 45).
- KARAGEORGOU-BASTEA, Christina (invierno de 2005), *Historia y valor de la ironía en Luces de bohemia*, *Hispanic Review*, vol. 73, no. 1.
- KERBRAT ORECCHIONI, Catherine (1992), “La ironía como tropo”, Pilar Hernández Cobos (trad.), en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México: UAM-Iztapalapa (artículo publicado en *Poétique*, Ed. Du Seuil, París, febrero de 1980).
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1983), *La generación del Noventa y Ocho*, décima edición, Colección Austral, Madrid: Espasa-Calpe.

- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María (2008). “Políticas de la tradición”, en José Luis Barrios, Pablo Lazo Briones, Ana María Martínez de la Escalera, *Memoria instituida: Memoria instituyente*, México: Universidad Iberoamericana.
- \_\_\_\_\_ (2006), “La escenografía a través de la historia: orígenes y consecuencias” [Artes, el teatro], en Palazón Mayoral, María Rosa (comp.), *Antología de la estética en México*. México: Siglo XXI / UNAM.
- \_\_\_\_\_ (2005), “Memoria e historia”, en Echeverría, Bolívar, *La mirada del ángel. En torno a las “Tesis sobre la historia” de Walter Benjamin*, México: Era.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1988), *Manual de retórica*, Madrid: Cátedra.
- MUECKE, D. C. (1969), *The Compass of Irony*, Londres: Methuen and Co.
- NORTHROP FRYE, Herman (1957) (1973), *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press.
- PELLICER, Juan (1999), *El placer de la ironía. Leyendo a Juan García Ponce*, Textos de difusión cultural, México: UNAM.
- RASKIN, Victor (1985), *Semantic Mechanisms of Humor*, Dordrecht: D. Reidel Publ. Co.
- RIOYO, Javier (15 de octubre de 1995), “El Ruedo Ibérico”, Madrid: *El País*. Reproducido por Tomás Boned Aldás en su artículo “Valle en *El País*”, (<http://www.elpasajero.com/ventolera/boned.html>) desde marzo de 2007.
- RISCO, Antonio (1966), *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en “El Ruedo Ibérico”*, Madrid: Gredos.
- ROSTER, Peter John, Jr. (1978), *La ironía como método de análisis literario: la poesía de Salvador Novo*, Madrid: Gredos. (El investigador reformula los estudios sobre la ironía que publicó en 1974).
- \_\_\_\_\_ (1974), *Salvador Novo 1904-1974: un estudio de la ironía en su poesía*, Michigan: Rutgers University.
- ROSENFELD, Anatol (1976). *Texto/Contexto*, São Paulo, Brasil: Perspectiva.

- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA (2006), *Educación básica. Secundaria. Español. Programas de Estudio 2006*, México.
- SIEBENMANN, Gustav (1973), *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid: Gredos.
- SPERATTI PIÑEIRO, Emma Susana (1957). *La elaboración artística en Tirano Banderas*, México: El Colegio de México.
- THOMPSON, Alan (1948), *The Dry Mock, a Study of Irony in Drama*, Berkeley.
- VALLE-INCLÁN, Joaquín y Javier del (edits.) (1994), *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia: Pre-textos.
- VARELA, José R. (1991), “El concepto de ‘script’ y su aplicación al análisis del texto dramático”, en *Teatro y teatristas. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires: Editorial Galerna / UBA.
- VILLANUEVA, Darío (2005), *Valle-Inclán, novelista del Modernismo*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- WEINBERG, Liliana (2001). *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México: UNAM / FCE.
- WELLEK, René (1969), *Historia de la crítica moderna (1759-1950)*, vol. I, Madrid: Gredos.
- ZAVALA, LAURO (1993), *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, México: UAM-Xochimilco.

## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- BONED ALDÁS, Tomás. “Valle en *El País*”. Página de la revista *El Pasajero*: <http://www.elpasajero.com/ventolera/boned.htm> (consultada el 10 de marzo de 2007).
- ZAMORA VICENTE, Alonso. Discurso pronunciado el 28 de mayo de 1967, reproducido en por el Instituto Cervantes en su página: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23589518763436184165679/p0000002.htm> (consultada el 20 de agosto de 2010).



Asesoría editorial  
**Adriana Rojas Rubio**

Impresión de portada:  
**José Antonio Estrada S.**

Serigrafía Integral  
Joaquín Arriaga no. 12, Col. Obrera  
C.P. 06800 Del. Cuauhtémoc  
México, D.F.  
Tel. 57615758

Encuadernación

 **Artelibris**



:: TXT Proyectos con textos  
:: Komunikatt espacio etológico  
:: Cuadernos artesanales

México:

044(55) 15905452

y 17602533

[egarciasainz@gmail.com](mailto:egarciasainz@gmail.com)

DIBUJO: LAILA NAUMAN

DISEÑO: EA GARCIASAINZ

Hecho en México  
*Printed and bound in México*  
Noviembre 2010