

EL IRÓNICO MODELO DE LA MODERNIDAD: *LUCES DE BOHEMIA Y TIRANO BANDERAS* DE RAMON MARIA DEL VALLE-INCLAN

Existen numerosos acercamientos a la obra de Valle-Inclán que buscan establecer y precisar los elementos satíricos, humorísticos o irónicos de su producción. Después de los estudios de Adelaida López Buenaño, Anthony Zahareas y Sumner Greenfield, entre otros, no cabe duda de las correspondencias entre la perspectiva irónica y el esperpento valle-inclaniano. Ya desde *Las sonatas*, texto leído como modelo del primer Valle-Inclán esteticista, es fácilmente identificable la postura contestataria e irreverente del ironista. Se trata, sin embargo, de un desarrollo gradual de la retórica y la postura ideológica del demiurgo: el distanciamiento que en distintas gradaciones propone Valle-Inclán en sus primeros escritos, culmina en el esperpento, donde contenido y continente sufren una deformación. En resumidas cuentas, contraste, desproporción y ridículo colaboran en la presentación de un mundo que no obedece a impulsos excelesos ni dignificables y, hasta en muchas ocasiones, ni siquiera se sabe bien a qué obedece.

Por lo tanto, no es sólo la irreverencia, el afán por revolucionar la forma, lo que se adivina tras la retórica irónica del esperpento. No es un simplón intento de originalidad, no es una búsqueda de reconocimiento entre sus contemporáneos. En todo caso, se trata del examen de su contemporaneidad a través de la deformación irónica. Valle-Inclán construye un modelo irónico de la modernidad porque descubre paulatinamente que no hay forma más digna ni precisa para hablar de su momento. Con el propósito de explorar las correspondencias entre retórica y el concepto de lo moderno, se analizan aquí las coincidencias que al respecto presentan dos obras claves del esperpento: *Luces de bohemia* y *Tirano Banderas*.

En *Luces de bohemia* se traza la historia de una toma de conciencia muy personal sobre lo absurdo y la inautenticidad del entorno social del individuo, en específico del artista. En *Tirano Banderas* este absurdo trasciende el ámbito individual y asume plenamente un cariz político: la misma percepción de lo absurdo del devenir histórico que manifiesta *Luces de bohemia* a través de las variantes y añadiduras incorporadas en 1924. Ha quedado claro que las escenas añadidas entonces a *Luces de Bohemia* (la cueva de Zaratustra, la conversación con el preso catalán y la queja de la madre del niño asesinado) son las más politizadas del teatro de Valle-Inclán (John Lyon, 111). En resumidas cuentas, tanto *Tirano Banderas*, como la versión de *Luces de Bohemia* de 1924 parecen plantear que la intensificación de la ironía y el compromiso social son simultáneas y, por lo tanto, concomitantes.

La ironía general que, según Douglas C. Muecke, caracteriza el periodo moderno desde el siglo XIX, se concibe como la expresión de la desilusión y el desencanto de esos tiempos: el mundo moderno atenta contra la "inteligencia", o al menos contra la aspiración a la verdad. Esta noción de ironía general la hereda Muecke de Søren Kierkegaard, quien percibe la actitud del ironista como un producto de este desconcierto. El individuo no puede, en teoría, encontrar ninguna certeza, pues desconfía de su propia capacidad para acceder al conocimiento de su realidad. Esta desconfianza, sin embargo, lo libera de los criterios de valor predominantes. Lo actual pierde su validez, y el ironista, en cierta manera profético, apunta hacia un futuro incierto: no sabe a qué exactamente, pero está allí, más adelante (Kierkegaard, 278). La ironía es, pues, simultáneamente, desencanto y liberación, anulación y profecía: "Destruir es crear".

Las ideas de Valle-Inclán sobre la contradicción entre la aspiración heroica y la pequeñez del ser humano con las cuales explica su quehacer artístico, corresponden a esta noción de ironía general. Por otro lado, el carácter profético que supone la postura irónica se confirma en la presentación de Max Estrella, el visionario lúcido de *Luces de Bohemia*, tantas veces identificado como alter ego de Valle-Inclán. Max, a pesar de su ceguera, ve mucho más que los otros que le sobreviven, quienes se adaptan mejor a la mediocridad.

Así pues, la percepción del mundo y la postura autorial propuestas en los textos valle-inclánianos, ese mirar desde arriba, ajeno y, a la vez, interesado, del demiurgo complacido en su pequeño mundo, son, en suma, los rasgos de una voz irónica. Valga apuntar, sin embargo, que el distanciamiento crítico tiene en Valle-Inclán desarrollos más complejos que abarcan también el ámbito espacial y temporal. Aquí entra entonces la elaboración de una imagen peculiar de lo moderno, objetivo principal de este análisis.

Tanto en *Luces de bohemia* como en *Tirado Banderas* la atención al pasado nacional y el mito regional de las primeras obras de Valle se sustituye por espacios "modernos": la ciudad absurda y brillante, Madrid, y la América Hispana, Punta de las Serpientes. Varios críticos, entre éstos J.A. Maravall y Lyon, han visto en este desplazamiento una continuidad: el primer Valle-Inclán refleja en otros ámbitos, distanciados por el tiempo, su actitud hacia el presente. La obra de Valle-Inclán había "dicho" siempre algo sobre su contemporaneidad, aunque fuera indirectamente. Cabría preguntarse por qué se dedica ahora a espacios más próximos, a su modernidad.

Para Valle-Inclán la realidad contemporánea y en particular la urbana, representa "transitoriedad, mudanza continua y confusión" (John Lyon, 108). Conforme a esta visión se figura el devenir histórico tanto en España como en América: transitorio, en continuo cambio y confuso. En ambos espacios, conmocionados políticamente, la gente se desplaza como la muchedumbre de un carnaval, despojados de su individualidad, disfrazados, sin dirección determinada. El pueblo en estas obras aparece como una coreografía de fondo, apenas unos celajes con banderas o rifles.

En los dos relatos un individuo, ya sea Max Estrella en *Luces de Bohemia*, o Santos Banderas, Nachito Veguillas y el Coronelito en *Tirano Banderas*, se desplaza víctima del azar o del destino por el espacio "moderno", en el contexto de un momento histórico importante. Al individuo le *sucedan cosas*, como le suceden al país: la *aventura* que se manifiesta en la escritura literaria no consta de un hacer, sino de un padecer, un acontecer sobre el cual no se tiene control alguno.

Sin embargo, no es hacia este descontrol contra el que apunta el discurso irónico. No se trata del juego dignificado con el que el destino golpea al héroe trágico. Se trata de entidades más concretas. Queda claro que tanto en *Tirano Banderas* como en *Luces de Bohemia* los dardos irónicos se dirigen contra instituciones, todo absurdo y apariencias, que esgrimen poder sobre el individuo: gobierno, academia, milicia, periodismo, comercio, iglesia y burguesía.

En *Luces de bohemia* y *Tirano Banderas* no son fuerzas internas las que operan en los hechos de la narración, sino lo externo al individuo —lo social y lo histórico—. En ambas obras se presentan, de hecho, tiempos aciagos para el individuo debido a la convulsión social (huelgas y trifulcas callejeras en Madrid, gestación de una revuelta en Puntas de las Serpientes). Se toma pues un sujeto como punto de mira irónico del acontecer objetivo: lo de afuera, lo actual. Sin embargo, esta mirada es borrosa y su conciencia, enajenada. Por ejemplo, Marco Aurelio, el estudiante inocente de *Tirano Banderas*, percibe por primera vez en la cárcel, a donde ha llegado en forma fortuita y absurda, la "humillación de su vivir, arremansado en la falda materna, absurdo, inconsciente como las actitudes de esos muñecos olvidados tras los juegos" (167). Marco Aurelio ha vivido de espaldas al devenir histórico, ocupado en el trabajo académico, ajeno a los acontecimientos políticos. De igual forma, los intelectuales de *Luces de bohemia*, se presentan como seres enajenados del devenir social. Así aparecerán, según la acotación de la segunda escena, "como tres pájaros en una rama, ilusionados y tristes" divirtiendo "sus penas en un coloquio de motivos literarios" y divagando ajenos al acontecer exterior.

Las acotaciones, de hecho, presentan de trasfondo a la historia de Max el relato paralelo de una revuelta callejera donde arrestan a un obrero catalán y asesinan a un niño inocente. De esta forma se completa la odisea poética de Max. A través de ella, el protagonista confirma el "brillante" absurdo del Madrid del cual él es otra víctima. Es gracias al preso y el niño asesinado, al *sucedan* de hechos ajenos a él, que Max Estrella reconoce el absurdo de su sociedad. Estos incidentes aparentemente desligados de la historia principal, marcan la culminación de su trayectoria: es justamente después del encuentro con la madre quejosa y el tableteo del fusilamiento del catalán que Max se deja morir. Max Estrella descubre esa noche su incapacidad de obrar en una sociedad donde los valores humanos han sido desplazados por otro estilo de vida donde la devoración es la regla y donde la única cualidad exitosa es la mediocridad.

¿Podría verse entonces la autenticidad que ostenta Max Estrella como una cualidad "heroica"? ¿Hay alguna esperanza para este mundo moderno que mueve y conmueve a un individuo empedregado por su impotencia?

Podría decirse que Max obra como una encarnación de la mala conciencia del artista bohemio, que, aunque impotente, cumple una función necesaria en esta sociedad "absurda y brillante", toda impostura y mediocridad: asume Max la postura del ironista, apuntando siempre hacia el futuro, no sabe exactamente a qué, pero allí adelante, lo que está por-venir. Ante la insensibilidad de los fantoches que lo rodean, Max Estrella, aunque ironizado, tiene, sin lugar a dudas, una presentación por momentos dignificada y noble según lo confirma la analogía—aunque paródica—que se establece con la figura de Cristo¹.

Su odisea, el descenso dantesco a los infiernos de la bohemia madrileña, es otra versión del peregrinaje en búsqueda de conocimiento. Su figura se hermana mediante la intertextualidad a arquetipos heroicos que, como Max Estrella, representan la necesidad que tiene el grupo de encontrar alguna verdad. Así pues, Max se sacrifica, pero antes, en una última cena con Rubén Darío y su compañero Latino de Hispalia, celebra una "eucaristía": "Rubén, acuérdate de esta cena". (Escena IX). Su intento de resurrección, figurado en el diagnóstico ridículo de Basilio Soulinake, quien insistirá en el ataque de catalepsia, no será más que una forma de comprobar, a diferencia del modelo parodiado, Jesucristo, su muerte definitiva. La verdad muere con Max. España no tiene redentores.

Por otro lado, en *Tirano Banderas* el "problema americano" pone en evidencia la misma crisis de la modernidad: impostura, inautenticidad, insensibilidad, desigualdad, comercialización, injusticia. Incluso se hacen las mismas críticas, con los mismos procedimientos de *Luces de bohemia*. Valga tan sólo dar de ejemplo la coincidencia del uso de los niños sacrificados (el de Zacarías y el de Romualda) como elementos positivos.

Entre la ridiculización casi absoluta de los personajes, se destaca el tratamiento solemne de estas dos tragedias: en *Tirano Banderas*, el hijo de Zacarías el Cruzado muere por culpa del comerciante español que conspira para arrestar a la madre; y en *Luces de bohemia* asesinan a un niño en medio de las trifulcas callejeras. Estas dos víctimas colman la percepción del absurdo de los acontecimientos y manifiestan una empatía autorial con los grupos que las víctimas representan: los indios americanos y el proletariado español, respectivamente: los desheredados, los pobres de la tierra. Ambas obras corresponden pues a la misma percepción de desorden tras la cual se adivina un sentimiento de sublevación. Digo "se adivina", pues estas posturas están cifradas esencialmente con procedimientos indirectos, como la ironía.

Establecer la acción de *Tirano Banderas* en el espacio americano funciona como parte de la estrategia de distanciamiento. Aparecen en Punta de las Serpientes los

1. Para un examen de esta analogía véase el interesante trabajo de Alan E. Smith, "Luces de Bohemia y la figura de Cristo: Valle-Inclán, Nietzsche y los románticos alemanes." *Hispanic Review* 59.1 (1989): 57-71.

mismos vicios, las mismas instituciones, el mismo ejercicio malsano del poder que se critica en *Luces de bohemia*. De hecho, ya desde el final del prólogo aparece claramente la relación paródica entre América y España. A través de la seseante "Canción del Pirata" de Espronceda en voz del negro americano se establece una relación irónica entre los modelos literarios y la realidad histórica: la rebeldía del pirata romántico español y la gesta revolucionaria americana de Punta de las Serpientes. Si para Valle-Inclán España es una deformación de Europa, América sería entonces doble deformación, si no fuera porque las diferencias (esto es, el elemento indígena autóctono) la salva por momentos de los vicios de la modernidad.

Santa Fe de Tierra Firme, tierra americana, dado su sincretismo, se presenta como un espacio antiutópico, mítico, tal y como Madrid se transfigura en *Luces de bohemia* en una imagen sincrética de la actualidad española, principalmente de los acontecimientos políticos en Barcelona y Madrid entre 1917 y 1922 (Lyon, 107). ¿Por qué entonces crear en *Tirano Banderas* un espacio mítico, irreal, para algo tan concreto como el devenir socio político de sus tiempos? El elaborar llana y directamente este asunto hubiera implicado tal vez caer en el proselitismo. El proselitismo debilita las premisas de la conciencia irónica. El ironista no posee respuestas definitivas para sus preguntas. Por otro lado, la palabra para Valle-Inclán aún es objeto estético, conforme a su naturaleza divina, no deja de ser arte, simulación. Valle-Inclán salva el obstáculo mediante el lenguaje indirecto, ya sea humor, ironía o analogía; así amortigua la severidad de sus planteamientos y es consecuente con la esencia de sus postulados estéticos.

Sirva de ejemplo el comentario sobre el manejo económico-político de las ex-colonias europeas. Lo que critica en esta secuencia de España y, en general de Europa, el Licenciado Sánchez Ocaña (el Catolicismo y las "corruptelas jurídicas", el capitalismo, "piedra angular de los caducos Estados Europeos") es lo que también critica Valle-Inclán por medio de la esperpentización de la figura del "honrado gachupín", o del "ilustre don Celes" (esas muestras "bien chingadas" que, según la chinita, le remite España a América). Sin embargo, la imagen que presenta Sánchez Ocaña de "la civilización" en "descrédito, egoísta y mordaz" de la Europa moderna aparece en un discurso ironizado mediante comentarios del narrador, que lo presenta como un tenor operático incomprensible y ridículo.

No creo que Valle quiera, como en los casos de ironía lingüística, significar exactamente lo contrario de lo que dice Sánchez Ocaña, sino criticar la retórica vacua que no es correspondida con la acción. A las palabras del licenciadito sucede la violencia; a las voces, las imágenes; aparece finalmente como síntesis, la visión cubista del Circo Harris. Como buen ironista, Valle-Inclán desconfía de la palabra que se inscribe en un discurso de poder, ya sea político, periodístico o literario. La crítica va más allá del referente político y toca un asunto mucho más trascendental: el lenguaje mismo. Por lo tanto, concluye el episodio asumiendo la transposición a la referencia pictórica: "Convulsión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris." (76). La palabra se desviste de poder

mediante la agramaticalidad, es decir, el desvío de la representación de lo real. Digamos que en el discurso también se esperpentina, desembarazándose de la responsabilidad de presentar absolutas certezas.

¿Qué trazo se lee entonces del mundo moderno en el discurso irónico del esperpento? Su forma privilegia la ambigüedad, su contenido apunta certeramente al predominio de lo inauténtico, la explotación, la mediocridad y la impostura. Lo heroico será, desde el punto de vista irónico, la forma artística por sí misma, la denuncia del espíritu malsano de sus tiempos, para lo cual Valle ataca, desde la ironía, la solemnidad de los discursos de poder.

A la postura del ironista le subyace, sin embargo, una pretensión epistemológica que podría resultar paradójica: el individuo se sabe impotente ante el devenir pero su impotencia también es conocimiento, verdad. La retórica irónica del esperpento corresponde entonces a una extraña sabiduría: aquella que se construye sobre los cimientos de su propia debilidad, siempre vacilante, pero exenta del temor al derumbe.

Valle-Inclán pone de manifiesto en el espacio sincrético del Madrid de *Luces de bohemia* y en Punta de las Serpientes de *Tirano Banderas*, la fragilidad perpetua de las ideologías en general – se desconfía hasta de la fe que sustentamos porque siempre en el exterior (espacio, tiempo, historia) habrá algo o alguien que lo rebase. ¿No es acaso un anuncio de la alegada muerte (o la flaqueza, según se mire) de las ideologías en el post-modernismo?

Por lo antes dicho, resulta contradictorio argüir que no hay en el esperpento idealización, juicio moral ni compromiso sentimental. La indirección no elimina, sino que deforma, la manifestación del ideal, el juicio y el compromiso, y lo replantea en sus propios y equívocos términos, aun a sabiendas de su propia fragilidad.

La obra de Valle-Inclán es una asunción muy personal del discurso literario que, como toda postura inteligente, rebasó conscientemente los moldes de su contemporaneidad. ¿O acaso su ataque contra lo inauténtico no encontraría objetivos en la sociedad *light* de este fin de siglo? La crítica de la modernidad en la obra valle-inclaniana no arremete solamente contra el contenido de lo moderno en su momento, sino contra la veneración de lo actual. De ahí que asuma los procedimientos formales de la ironía, el modelo apropiado para, desde la ambigüedad, explorar la imagen siempre cambiante de los tiempos.

Sofía Irene Cardona-Colom
Universidad de Puerto Rico

OBRAS CITADAS

- Greenfield, Sumner. *Anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Fundamentos, 1972.
- Kierkegaard, Søren. *The Concept of Irony with Constant Reference to Socrates*. Bloomington: Indiana UP, 1965.
- López Buenaño, Adelaida. *La ironía en la prosa de Valle-Inclán anterior al esperpento*. Tesis. U of Texas, Austin, 1975. Ann Arbor: UMI, 1975. 75-16,704.
- Lyon, John. *The Theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.
- Madrid, Francisco. *La vida altiva de Valle-Inclán*. Buenos Aires: Poseidón, 1943.
- Maravall, J.A. "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán." *Revista de Occidente*, 44-45 (1966): 225-56.
- Muecke, Douglas Colin. *The Compass of Irony*. Londres: Methuen, 1969.
- Valle-Inclán, Ramón María del. *Luces de bohemia*. Madrid: Austral, 1973.
- _____. *Tirano Banderas*. Madrid: Austral, 1975.
- Zahareas, Anthony. "The Absurd, the Grotesque and the Esperpento" en *Ramón María del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*. Nueva York: Las Américas, 1968. 78-108.