

LA TEORÍA DE LA ACCIÓN SOCIAL DE ERVING GOFFMAN A TRAVÉS DE *LUCES DE BOHEMIA*, DE RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

LORENA ALEMÁN ALEMÁN

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Ramón del Valle-Inclán publicó por primera vez *Luces de bohemia* mediante unas entregas semanales en la revista *España*, entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920. En cambio, la edición libresca fue publicada en 1924, en una versión revisada y con nuevas añadiduras; y, en España, la obra teatral no se llevaría a escena hasta 1970 (Zamora Vicente, 1927, p. 13). Estamos ante la primera publicación de lo que se conoció en la producción de Valle con el nombre de *esperpento*, que consta además de una trilogía publicada bajo el título *Martes de Carnaval* (1930).

El primer reconocimiento del *esperpento* se basa en sus efectos cómicos y patéticos, aterrorizadores y trágicos, monstruosos y absurdos. Sus características fundamentales se rigen por una caricaturización grotesca que deforma lo humano, una exposición de la lamentable condición humana, el dramatismo y la teatralería de los personajes como proyección de «toda la vida miserable de España» y, por último, una marcada actitud existencialista (Cardona y Zahareas, 1970, pp. 70-72). No obstante, Valle considera que el *esperpento* no tergiversa la realidad, sino que la muestra como tal, puesto que la miseria es la pura realidad, no necesita deformación alguna. Esta visión nace de la contemplación distanciada de las gentes que forman parte de esa realidad, a quienes ve como muñecos movidos por los hilos del guiñol de la vida; una vida que los mueve a su antojo, sin capacidad de tomar decisiones y sin razocinio. El *esperpento* es una metáfora de esa visión que realiza.

Esta estética viene dada por el entorno, pero también toma elementos de la tradición española, como el feísmo y lo grotesco; véase por ejemplo las pinturas de Goya o Velázquez; y de la tradición europea, como El Bosco o el realismo de Zola, coetáneo a Valle-Inclán. Este feísmo también lo podemos encontrar en el Arcipreste de Hita; en Cervantes, cuya descripción del patio en *Rinconete y Cortadillo* podríamos considerar esperpéntica; en Mateo Alemán, con la creación del pícaro más degradado; en Quevedo con su *Buscón*; y desde luego en Torres Villarroel, a caballo entre el Barroco y el Neoclasicismo.

Toda esa tradición, mezclada con el ambiente de las Vanguardias y lo grotesco procedente de Italia con Pirandello, es lo que nos dará la estética tan particular de Valle. Y con el esperpento, pese a sus características estilísticas, es capaz de reproducir una visión impresionista de la realidad del momento. Es factible, por tanto, explicar la intencionalidad del dramaturgo a través de la teoría sociológica de Goffman, quien niega que «la realidad de las relaciones sociales [...] carece de teatralidad y de ficción» (Ferrari, 2012), hasta el punto de indagar en una teoría de acción social dramática. Pese al declive del interaccionismo simbólico, Goffman planteó en la década del cincuenta su teoría sociológica a partir del mismo y, hasta los años setenta, publicó una serie de estudios que trajo consigo el surgimiento del análisis dramático basado en dicho interaccionismo (Ritzer, 1997b, p. 83).

En efecto, según el sociólogo, el teatro es una metáfora idónea para observar y entender «los procesos sociales de escala reducida» (p. 84), tal como desarrolla en su obra más relevante, *Presentation of Self in Every Day*, publicada en 1959, en la que explica mediante un arduo estudio comparativo las relaciones entre individuos en su contexto social:

Para decirlo en pocas palabras, Goffman pensaba que existían múltiples analogías entre las representaciones teatrales y el tipo de «actos» que todos realizamos durante la acción e interacción cotidianas. Consideraba que la interacción era sumamente frágil y que se mantenía por las representaciones sociales. La representación deficiente o desorganizada constituye una gran amenaza para la interacción social, del mismo modo que lo es para la representación teatral (p. 83).

A continuación, ampliaremos las claves de su pensamiento y por qué resulta idónea para entender la alegoría de Ramón del Valle-Inclán en *Luces de bohemia* (1920).

2. OBJETIVOS

Tras plantear la problemática de la cuestión que nos ocupa y presentar brevemente las características de *Luces de bohemia* (1920), la analogía entre el pensamiento de Valle-Inclán y la teoría de Goffman pretende alcanzar los siguientes objetivos:

2.1. REALIZAR UNA LECTURA SUBJETIVA DEL TEXTO

- Mediante la interpretación de la obra, desarrollamos algunas hipótesis que nos puedan acercar al pensamiento del autor, en el contexto de una España en declive a comienzos del siglo XX.

2.2. PROFUNDIZAR EN EL SIMBOLISMO DE LA OBRA

- Aunque el mensaje de Valle-Inclán es explícito, nos centramos en el esperpento para explicar de manera pormenorizada su visión caricaturizada de las relaciones sociales, que no es más que un retrato fiel de la humanidad.

2.3. ANALIZARLA DESDE UNA PERSPECTIVA FILOSÓFICA Y SOCIOLÓGICA

- A través de teorías sociológicas de la segunda mitad de siglo XX, advertiremos el sentido racional del autor y los aspectos más críticos de su pensamiento. Por ello, recurrimos a la teoría de la acción social según Erving Goffman y a conceptos filosóficos de pensadores como Carl Gustav Jung o Michel Foucault.

2.4. DESTACAR LA UNIVERSALIDAD DE LA TEMÁTICA

- Por último, es necesario subrayar la actualidad de la tesis planteada por Valle-Inclán y, apoyándonos en términos sociológicos, defender su denuncia social como necesaria para un cambio en la sociedad, no solo la de entonces, sino la actual.

3. METODOLOGÍA

El estudio se lleva a cabo mediante una metodología cualitativa y un análisis inductivo, descriptivo y exploratorio, que sigue, en todo momento, las leyes de la hermenéutica literaria.

El estudio de Erving Goffman es determinante para definir el relevante carácter sociológico de *Luces de bohemia* (1920), de Ramón del Valle-Inclán; de modo que su bibliografía publicada entre los años cincuenta y setenta resulta fundamental para alcanzar los objetivos de la investigación. A través del concepto del individuo de Gustav Jung y de la interacción social analizada por Goffman, advertimos que la obra de Valle-Inclán va más allá de la sátira, pues con ella ilustra la metáfora dramática de las relaciones humanas.

Asimismo, los estudios de Foucault (1970), Ritzer (1997), Ramírez Lago (2006), Herrera Gómez y Soriano Miras (2004), y de Mercado Maldonado y Zaragoza Contreras (2011) son fundamentales para el planteamiento principal, puesto que sus investigaciones acerca de la teoría de la acción social podemos aplicar las conclusiones de Goffman a la estética de *Luces de bohemia* y el pensamiento humanístico que Valle-Inclán expone mediante las acciones de sus personajes. Por ende, nos acercamos al sentido metafórico de su obra y la profundidad de su mensaje filosófico. Además de los autores ya citados, son imprescindibles las aportaciones de Caballero (1998), Ferrari (2000, 2012), Belvedere (2016), y Gallina y Moscardi (2016); sobre la interacción social y el enfoque dramático de Goffman.

4. LA EXPLORACIÓN DE LOS MECANISMOS DE COMPORTAMIENTO

Como afirman Herrera Gómez y Soriano Miras (2004, p. 60), Erving Goffman ha pasado a la historia de la sociología como un «brillante e irregular intérprete de la vida cotidiana». A partir del microanálisis, establece una relación entre el funcionalismo de Durkheim y el interaccionismo simbólico, con lo cual logra explicar el comportamiento humano y sus encuentros cara a cara. Esta comunicación, que entre los

integrantes de una misma comunidad puede verse como «significativa, razonable y normal» (Goffman, 1961, pp. 9-18), forma parte de una construcción colectiva en la que se consolida una serie de normas y actitudes cotidianas, como sostiene Mercado y Zaragoza (2011, p.161):

Para Goffman, la vida es como una representación teatral y consiste en actuaciones «performances», donde hay actores y público. [...] Para la representación teatral, los actores emplean máscaras, entendidas por Goffman como tipificaciones estereotipadas de los roles sociales, lo que supone la preexistencia de normas y pautas de acción a las que los individuos deben adecuarse en su actuación.

La interacción social se basa en un sistema de determinadas reglas y rituales que Goffman (1983, p.12) organiza en dos tipos y que son fundamentales para una «efectiva cooperación». En primer lugar, las «convenciones habilitadoras», que suponen el contrato social; y, en segundo lugar, las reglas basadas en valores e ideales que los individuos aceptan por considerarlas justas y objetivas, lo que se corresponde con el consenso social. En ambos tipos de interacción, cada uno de los individuos se presenta a sí mismo mediante acciones y comportamientos que generan una impresión en los demás con el objetivo de crear un perfil personal de carácter positivo, de modo que se trata en todo momento de un acto comunicativo intencional y consciente:

Su intención es que tal pretensión de «identidad» sea tomada seriamente y, con tal fin, busca gestionar y controlar lo más posible –mediante sus acciones y comportamientos– la «impresión» que los otros recaban de él. Por tanto, la acción social siempre es *performance*, representación para un público, y esto constituye un aspecto esencial de su «sentido» social. De forma detallada, Goffman describe el esfuerzo y las estrategias que activan los individuos para presentar una imagen «idealizada» de sí mismos, esto es, ventajosa para ellos y veraz para los otros.

Desde este punto de vista, tal como señalábamos en el estado de la cuestión, la vida cotidiana en la realidad equivale a una representación teatral, en la que el individuo es un «actor social», en términos sociológicos, puesto que se convierte en un simple portador de roles y su mera existencia supone una «metáfora dramática» (Herrera Gómez y Soriano Miras, 2004, pp. 62-63). De hecho, sostienen Gallina y Moscardi (2016) lo siguiente: «Como nos cuenta la teoría de la acción social de

Erving Goffman, tenemos como sujetos la habilidad de interpretar personajes comprometidos y fatigosos, sumergirnos, salvar situaciones a partir de ellos, incluso salvarnos a nosotros mismos». No obstante, el actor social no tiene conciencia del modo en que su interacción con los demás se basa en las impresiones que pretende generar, por lo que no es dueño de su *performance*, la comunicación que transmite no es intencional, sino que se rige por las reglas y normas impuestas por la sociedad en la que vive¹²⁸. Sus acciones tienen cierto sentido desde la perspectiva del propio sujeto, incluso pueden ser interpretadas como propias, pero realmente dejan entrever una situación manejada por los hilos del convencionalismo: «Por lo tanto, el individuo no sólo trata de acreditar una cierta imagen de sí; contextualmente, siempre proyecta una propia “definición de la situación”» (Herrera Gómez y Soriano Miras, 2004, p. 61; cit. Goffman, 1959: pp. 19-23, pp. 277-279).

Goffman es consciente en todo su estudio de esta forma de control social a través de los principios, los valores y las normas que representan los individuos colectivamente y que se imponen de manera externa en ellos, condicionándolos, en su interacción con los demás; lo que se conoce como «efecto durkheimiano». Por lo tanto, el sociólogo se aleja de teorías de acción social basadas en sentimentalismos sociológicos y en cualidades estrictamente humanas, como la comunicativa de Habermas¹²⁹ (Herrera Gómez y Soriano Miras, 2004, p. 62), quien presenta una actitud crítica ante la teoría popperiana y propone, a partir de sus tres conceptos ontológicos, un cuarto en el que se engloban todos los demás. Así, Popper distingue, en primer lugar, el mundo objetivo, el de los estados físicos, que es el mundo de los objetos, cuyo criterio es la verdad; en segundo lugar, el mundo social, que se corresponde con los estados de conciencia y que incluye la actitud del sujeto para actuar, cuyo

¹²⁸«La dramaturgia es un ritual. Crea un sentido de realidad compartida, realidad que no es forzosamente efímera. En la medida en la que el ritual tiene éxito, crea símbolos sociales llenos de fuerza moral. [...] Cabe, pues, decir que los rituales tienen un carácter coercitivo» (Caballero, 1998, p.127).

¹²⁹No obstante, Goffman reconoce que la teoría comunicativa y la teoría social son intrínsecas: «Coherente con su perspectiva “realista”, sin embargo, considera que es necesario partir de la estructura de la acción social para comprender la estructura de la comunicación» (Herrera Gómez y Soriano Miras, 2004, p.73).

criterio es la rectitud; y, en tercer lugar, el mundo subjetivo, es decir, simbólico, cuyo criterio es la veracidad y que equivale al pensamiento científico y poético, al análisis artístico, etc. Posteriormente, Habermas incluirá el mundo de la vida, en el cual los individuos requieren de los tres mundos previos para establecer sus procesos de comunicación, de modo que el mundo objetivo, el subjetivo y el social suponen un sistema de referencia para la interacción en la vida cotidiana:

La acción comunicativa va a tener que ver, entonces, con el mundo de la vida, en el cual los actores sociales hablan respecto de otros mundos. [...] Habermas establecía que una situación de entendimiento posible exige que los hablantes y oyentes establezcan una comunicación simultáneamente en dos planos: el de la intersubjetividad, en que los sujetos hablan entre sí; y el de los objetos o estados de cosas, sobre los que se entienden (Belvedere, 2016).

Por el contrario, en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Goffman sostiene que para entender el sentido de la acción social se debe «empezar por lo exterior al individuo para, posteriormente, trabajar en lo interior, y no al contrario» (1959, p.124)¹³⁰. De esta manera, se ciñe estrictamente al estudio del «subsistema de la interacción» (Belvedere, 2016). Su propuesta se centra en la interacción humana simbólica a partir de «la realidad experimentada, conocida y comprendida» (Mercado y Zaragoza, 2011, p. 170) en un constructo puramente social, cuyas conductas están sometidas a la absoluta dependencia de un colectivo y su relación con este. Mediante la repetición de acciones cotidianas, esta conducta deja de ser cuestionada y se consolida en el pensamiento del sujeto hasta que este llega a adaptarse y a participar activamente de ella (pp. 162-163). El actor social, al igual que el personaje dramático, construye así una «fachada» con todas aquellas características positivas que logren aprobación en su colectivo, mediante valores externamente apprehendidos y la aceptación de una jerarquía fundamental para la convivencia en sociedad:

¹³⁰Como señala Caballero (1998, p.123), Goffman «busca lo exótico dentro de lo familiar, intentando contemplar con distanciamiento intelectual lo más cotidiano y corriente de nuestras actividades diarias».

Goffman insiste en que tal juego de representaciones nunca transmite la identidad real, sino la identidad querida, por ello, la conducta humana se caracteriza por las técnicas de publicidad, marketing e interpretación, por lo que el modelo de Goffman refleja la importancia que tiene la negociación como forma de interacción social (Ramírez Lago, 27-11-2016).

Toda acción ante los demás, por ende, es el resultado de una comunicación funcional e instrumental, lo que Goffman (1959, pp.47-63, pp. 82-88) denomina «idealización»; es decir, toda interacción depende únicamente del contexto sociocultural en el que los actores sociales intervienen y, a partir de la socialización que surge de esa situación, estos asumen sus roles plenamente: «En toda concreta situación social el actor se encontrará con tener que optar consciente o inconscientemente por [...] sus motivaciones personales, [o por] los valores y las normas sociales que dan a una u otra alternativa una mayor “dignidad” moral y social» (Herrera Gómez y Soriano Miras, 2004, p.68).

Esta configuración conductual, sostenida mediante un sistema de creencias y modelos de comportamiento plenamente asumidos, es lo que Goffman (1974, p.27; 1981, p.108) denomina «framework» (*marco* o *estructura*), que establece por completo el «sentido de la realidad» mediante el análisis del mundo y de los acontecimientos que se dan en la naturaleza; es decir, un orden moral que se inserta en el plano cognitivo de cada individuo para garantizar su necesaria integración en la sociedad:

Según Goffman, en la interacción se trata siempre de definir la situación de forma que permita ganar el control sobre las impresiones que los demás forman de nosotros. [...] Desde esta teoría, la interacción consistiría en crear impresiones que permiten formar las inferencias que nos benefician y que reflejan las intenciones y los aspectos de la propia identidad que queremos comunicar, haciendo de la relación con los otros un continuo manejo de la imagen pública, una serie sucesiva de autopresentaciones. [...] Cualquiera de estos escenarios supone la creación de impresiones y, en función de tu interpretación, las personas con las que interactúes te impondrán una personalidad u otra. Desde esta perspectiva, la identidad es la forma de presentarse del sujeto en función de las ventajas y desventajas que tienen las posibles múltiples identidades del sujeto en un momento dado (Ramírez Lago, 27-11-2016).

De modo que este marco moral es fundamental para contribuir a la comunicación fluida entre los miembros de un colectivo y lograr, con ello,

«salvar la cara»; o, lo que es lo mismo, «salvar la situación» (Goffman, 1955, pp. 224-228). Por el contrario, si el individuo no se inserta adecuadamente en esta orden moral dominante, sus facultades expresivas son proyectadas a través de un lenguaje e intención confusos, carecen de «apariencias normales» desde el punto de vista de los otros y, como consecuencia, «encontramos que dos individuos corren el riesgo de ser desacreditados» (1959, p. 23).

Por lo tanto, de acuerdo con Goffman, una teoría de acción social íntegra debe analizar las relaciones interpersonales a partir de tres niveles diferentes: a) el modelo normativo del rol; b) el rol típico, y c) la «prestación de rol» o «ejecución de rol» (Herrera Gómez y Soriano Miras, 2004, p. 65). Estos tres niveles se relacionan ligeramente con las tres partes del concepto de persona planteadas por Carl Gustav Jung (Carrasco Belmont, 2022, p. 32-33),

a) el Ego, que se corresponde con la «identidad» del individuo, es decir, quién es;

b) la Persona, que es la imagen pública, el rol social que desempeña o cómo desea ser percibido por los demás –recordemos que persona evoluciona del latín «persona»¹³¹, que significa «máscara»– y se corresponde con la idea de «impresión» de Goffman¹³²;

y c) la Sombra, que es la parte oculta del individuo, imposible de apreciar por los otros, incluso todo aquello que el individuo se niega a ver de sí mismo. La Sombra, por tanto, se interpone entre el Ego y la

¹³¹ Advertido en el etrusco «phersu» y en la raíz del griego «prósōpon», con el mismo significado que el vocablo latino.

¹³² «La expresividad del individuo (y por tanto su capacidad para producir impresiones) parece implicar dos tipos radicalmente distintos de actividad señalizadora (*sign activity*): la expresión que produce (*gives*) y la expresión que se le escapa (*gives off*). [...] Independientemente del objetivo concreto que el individuo tenga en la cabeza y de su motivo para tener este objetivo, le interesará controlar la conducta de los demás, especialmente las respuestas que le den. Este control se consigue fundamentalmente influenciando la definición de la situación que los otros formulan... Así, cuando un individuo aparece en presencia de otros, habrá normalmente alguna razón para que movilice su actividad de modo que produzca en los demás una impresión que le interese producir» (Goffman, 1959, pp. 2-4).

Persona, aunque también forma parte de la «identidad» definida por Goffman.

En este sentido, el «modelo normativo del rol» puede ser equiparado con el Ego, de Jung, puesto que la identidad del individuo se configura a partir de un orden moral colectivo¹³³; mientras que la «ejecución de ese rol» se refleja en su concepto de Persona. De acuerdo con Ramírez Lago (27-11-2016): «Defiende que gran parte de nuestra conducta depende de los escenarios interpersonales y suele tomar las formas de lo que queremos conseguir y de lo que nos interesa de nuestros interlocutores. Se trata de un manejo constante de nuestra imagen ante los demás». Obtenemos de esta distinción dos caras o facetas de la identidad, es decir, del Ego¹³⁴; y Goffman se refiere a ellas a través de dos «regiones» de la interacción social: la región anterior es la Persona, la máscara empleada ante los demás¹³⁵; mientras que la región posterior es la Sombra. Como sostiene Ritzer (1997, p. 83):

En toda interacción social existía [según Goffman] una *región anterior* que equivalía al proscenio de la representación teatral. Los actores en el escenario y en la vida social se mostraban interesados en su apariencia, su vestimenta y el empleo de accesorios. Pero tanto en el escenario como en la vida social existía también una *región posterior*, lugar al que los actores podían retirarse y en el que se preparaban para su representación. En las bambalinas, o entre bastidores, los actores podían desprenderse de sus papeles y ser ellos mismos.

¹³³«En las palabras de Jung, el individuo vive tanto de aspiraciones y objetivos como de causas y determinaciones, es decir, este es moldeado en su forma presente por las experiencias acumuladas a través de las generaciones pasadas, regresando hasta los orígenes más profundos y desconocidos de la humanidad, pero sin perder por un momento su orientación a futuro. Existe, por tanto, una personalidad colectiva, racialmente preformada, que actúa selectivamente en el mundo de la experiencia y es modificada y elaborada por las experiencias que se tienen» (Carrasco Belmont, 2022, p. 32; cit. Jung, 1960).

¹³⁴«En el enfoque dramático de Goffman, la acción humana es una constante representación escénica por parte del actor individual. Lo que Goffman proporciona en *La presentación del yo...* es una descripción fenomenológica de distintos aspectos de una actuación. [...] El problema aquí es el de la interrelación entre la autorrealización, por una parte, y el cumplimiento de las prescripciones de los roles sociales, por otra» (Caballero, 1998, p. 131).

¹³⁵Según Ferrari (2000, p. 32): «[...] Goffman, al describir los sujetos como "máscaras", tal como hacía Luigi Pirandello, no puede ignorar que la identidad de cada uno de ellos se modifica también en función de la percepción que de él tienen los demás, de manera que no es invariable a través del tiempo».

Definitivamente, la representación de la realidad por parte de Valle-Inclán a través del esperpento estaba lejos de ser una caricatura en términos de índole sociológica. Ya lo señaló Foucault (1970, p. 29) en *La arqueología del saber*: «Más de uno, como yo sin duda, escriben para perder el rostro. No me pregunten quién soy, ni me pidan que permanezca invariable: es una moral de estado civil la que rige nuestra documentación. Que nos dejen en paz cuando se trata de escribir».

5. LUCES DE BOHEMIA (1920) COMO REFLEJO DE ESTA INTERACCIÓN SOCIAL

Podemos ejemplificar el esperpento de *Luces de bohemia* (1920) a través de una acotación en la que se nos describe a la España hambrienta, decadente y podrida de principios de siglo: «Una mujer, despechugada y ronca, tiene en los brazos a su niño muerto, la sien traspasada por el agujero de una bala. Max Estrella y Don Latino hacen un alto» (Valle-Inclán, 1973, p. 125). También podemos advertir la estética del género mediante ecos literarios, que son versionados de forma sarcástica y grotesca, como es su clara referencia al «Canto a Teresa», de José de Espronceda¹³⁶: «Bueno, pues que lo entierren. ¡Que haya un cadáver más, sólo importa a la funeraria!» (p. 87). La acotación adquiere en la obra de Valle-Inclán un enorme valor, ya que no solo es de carácter funcional, sino que destaca por su lenguaje poético. El autor fue un verdadero pionero y, como tal, es muy conciso a la hora de elegir una terminología exacta, pues el misterio y la sugerencia de únicamente las primeras cinco líneas es absoluta, muy cargada de contenido y, además, estética. El «crepúsculo» (p. 5) marca un cambio durante el día, por lo que nos está anticipando a un *cambio* —esa es la sugerencia—; junto con una significativa adjetivación («angosto», «lánguida», etc.), pues el narrador realiza una aposición al dar un dato que no percibimos como espectadores: el que habita allí es un poeta de odas y madrigales.

En los siguientes parlamentos se nos planea una situación muy complicada en la que Max Estrella dice estar esperando la respuesta a un escrito

¹³⁶«Truéquese en risa mi dolor profundo... Que haya un cadáver más, ¡qué importa al mundo!» (Espronceda, 1999, p. 226).

suyo y que, por ello, puede esperar «a que lo entierren»; la mujer, en cambio, le da esperanzas. El autor nos sumerge así en la desesperanza más absoluta, introduciendo de un modo radical el tema de la muerte: «podemos suicidarnos colectivamente» (p. 6). Los elementos más significativos de *Luces de bohemia* (1920) son los personajes, que son presentados de manera coral y sin ser definidos del todo, cuya nominación, en cambio, posee una gran significación. Para su creación, Valle-Inclán debió adecuar un lenguaje nuevo a la riqueza plástica del Madrid del momento, el de los años veinte, pero el de la calle: salones del ministerio, cuarteles del ejército, la noche y la mañana madrileña, los Cafés, los lugares de paso más bohemios, etc. Asimismo, convivirán en su producción tanto los personajes populares como los de clase alta, por lo que combinará frases de registros cultos con otras castizas y populares, además de expresiones literarias y frases de sainetes renombradas en la época.

A la luz de las posteriores ejemplificaciones, los personajes son grotescos en la medida en que su autor apostaba por la visión deformada del esperpento como único modo de ver la realidad. En este sentido, debemos partir de los tres modos que tenía Valle de retratar a sus personajes: en primer lugar, de rodillas, desde donde los vemos dotados de una condición superior –representaría la novela épica–; en segundo lugar, de pie, considerándolos como iguales; y, por último, desde el aire, donde vemos a los personajes como seres inferiores, títeres movidos por hilos plegables –representaría, en este caso, el esperpento (Martínez Sierra, 7-12-1928, pp. 3-4).

Estos tres modos de representar a sus personajes coinciden con las tres partes del individuo que establece Jung: el Ego, la Persona y la Sombra. En esa asimilación está la clave del retrato realista que Valle-Inclán realiza de la sociedad en la que vive, pues a través del plano de rodillas advertimos el Ego de los personajes; con el plano de pie, su Persona, la impresión que pretende generar en los demás; y, desde el aire, vemos su Sombra, una visión patética y deplorable. Aunque seamos conscientes de la sátira que el autor realiza con su obra, llama la atención cómo, a

través de la perspectiva de teorías sociológicas postmodernistas¹³⁷, podemos identificar el Yo, la Persona y la Sombra de cada uno de sus personajes, que son mostrados explícitamente; y es relevante también cómo Max Estrella y Don Latino revelan, mediante su interacción social, las partes que conforman el concepto de Persona ideado por Jung:

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. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

DON LATINO.– ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX.– España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO.– ¡Pudiera! Yo me inhibo.

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 (Valle-Inclán, 1973, pp.132-133).

El «callejón del Gato» era, en los tiempos del autor, una popular calle del centro de Madrid que tenía sus paredes repletas de espejos burlescos,

¹³⁷De acuerdo con Ritzer (1997^a, pp. 5-6), la teoría social postmoderna es «[...] una teoría social diferente a la moderna [...] una de las diferencias fundamentales se encuentra en la idea de si es posible encontrar soluciones racionales [...] a los problemas de la sociedad».

de manera que los paseantes podían ver su reflejo distorsionado al pasar. Esta es una metáfora de la estética del esperpento; pero, para Valle-Inclán, esta deformación plasma la situación real de la sociedad española, tan grotesca como hilarante.

Si tenemos en cuenta el particular y sugerente método de creación de Valle-Inclán, es de esperar que en *Luces de bohemia* (1920) los personajes no destaquen precisamente por un tratamiento uniforme. En su lugar, son seres extraños, fanticos a los que la vida va llevando de un lado a otro sin ser del todo responsables de sus acciones. El ambiente miserable, su corruptela y la necesidad de supervivencia hacen que lo humano se vea cada vez más reducido a la muñecalización y la animalización. De hecho, a menudo los describe con cualidades animalísticas e incluso introduce animales en la obra –loros y perros–, quienes, en cambio, sí se comportan como humanos, lo que supone no solo una crítica a la hipocresía de la sociedad, sino una ridiculización de la misma:

EL PELÓN.– ¡Vi-va-Es-pa-ña!

EL CAN.– ¡Guau! ¡Guau!

ZARATUSTR.– ¡Está buena España! (p. 18)

Aun así, podemos encontrar personajes planos que muestran una sola faceta, una sola parte de su identidad, como Madame Collet o Don Latino. Este representa al bohemio vividor, aprovechado y cínico; que, junto al bohemio heroico encarnado por Max Estrella, forma parte del trasunto de Alejandro Sawa y constituye una severa burla de la bohemia de principios de siglo XX. En algunas ocasiones, también representa diversas personalidades literarias, como Homero, Virgilio, Sancho Panza o Lazarillo. Por el contrario, distinguimos personajes esféricos, que responden además a aquellas personalidades tipo que son caricaturizadas y que llevan a cabo la sátira social. El personaje esférico por excelencia es Max Estrella, un poeta ciego que vive en la más triste miseria, cuya visión de la vida es amarga y decadente. Evidentemente, es una figura sobre la que Valle volcó múltiples rasgos de su personalidad. En un momento dado, el personaje denuncia cómo ha sido ignorado por su talento envidiable y su rebeldía, también envidiable; mientras aduladores y conformistas, como Maura –en su momento, el director de la RAE, logran

reconocimiento— (pp. 48-49). Varias son las veces que alude a su ceguera como principio de todos sus males: «¡Para mí, siempre es de noche! Hace un año que estoy ciego. [...] El ciego se entera mejor de las cosas del mundo, los ojos son unos ilusionados embusteros» (p. 95). Sin embargo, su condición no contrarresta su estima de ilustre superioridad, con la que exalta y diviniza su imagen de poeta:

EL PRESO.— Mi nombre es Mateo.

MAX.— Yo te bautizo Saulo. Soy poeta y tengo el derecho al alfabeto. Escucha para cuando seas libre, Saulo (p. 68).

Asimismo, en cada una de sus intervenciones puede apreciarse un guiño o una crítica, ya sea a otras estéticas como el modernismo o a la situación social y política de principios de siglo XX; y, además, en su acercamiento al mundo del proletariado, ejerce como portavoz de todas sus reivindicaciones. Por ejemplo, en el siguiente parlamento, Max atribuye la pésima condición política a la profusión de la fe popular:

DON GAY.— He caminado por todos los caminos del mundo, y he aprendido que los pueblos más grandes no se constituyeron sin una Iglesia Nacional. La creación política es ineficaz si falta una conciencia religiosa con su ética superior a las leyes que escriben los hombres.

MAX.— Ilustre Don Gay, de acuerdo. La miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte. [...] 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. (Valle-Inclán, 1973, pp. 19-20)

Asimismo, en otra escena le da la palabra a un miembro del populacho que establece una crítica del sistema en defensa del comunismo ruso y la igualdad de bienes:

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! (pp. 66-67)

Según Zamora Vicente (1927), esta cita ya carece de realidad cronológica, puesto que se trata de uno de las torsiones narrativas en las que el tiempo sufre una deformación, contribuyendo así al esperpento con el que comulga el autor. Esta luxación, además, aplicada a la situación de la sociedad actual, podría tener un sentido incluso más alegórico; puesto que en nuestro progreso temporal tendemos a atrasarnos ideológicamente: nuestro sistema deforma –esperpentina– el tiempo, da saltos a través de él, pero hacia atrás. En otro caso más revelador, Valle le da voz directamente al proletariado, que habla a través del personaje del albañil para presentar su denuncia: «La vida del proletario no representa nada para el Gobierno» (Valle-Inclán, 1973, p. 127).

Por otro lado, vemos aparecer en la obra al Marqués de Bradomín, personaje ya existente en la *Sonata de otoño* (1902); e incluso al propio Rubén Darío como portavoz del Modernismo, un movimiento de índole puramente estético que surge como reacción contra todo lo que implique reflejo de la realidad. Valle-Inclán presenta tan detalladamente el personaje de Darío que, incluso, cuando en la Escena Novena está sentado con Max y Don Latino en el Café, exclama lo siguiente: «¡Admirable! ¡Max, es preciso huir de la bohemia!» (Valle-Inclán, 1973, p. 104). Según Zamora Vicente (1927), «admirable» fue la palabra por excelencia del Modernismo y muy común en el modo de hablar de Darío.

Por último, un personaje muy habitual en las obras de Valle-Inclán y que resulta fundamental en el esperpento es la muerte, representada casi como un personaje más que se instala en la obra y convive con el resto. El recurso es tomado de una larga tradición literaria, empezando por las danzas macabras y los autos de Gil Vicente (*Da Barca do Inferno*, 1517), y será muy recurrente, incluso imprescindible, en piezas dramáticas de autores posteriores, como en *Bodas de sangre* (1931), de Federico García Lorca; ya que la Luna, símbolo de la muerte en su producción, está presente de principio a fin acompañando a los amantes protagonistas. A su vez, se trata de un procedimiento que nos lleva a la obra cinematográfica de Ingmar Bergman; pues, como sabemos, en *El séptimo sello* (1957) la muerte se presenta como parte del elenco para desafiar al protagonista mediante una batalla de ajedrez. De hecho, también en este largometraje se introducen evidentes elementos esperpénticos,

como los personajes circenses, los afectados por la peste o la mujer que va camino de ser quemada en la hoguera. Y sin olvidar *Persona* (1966), en la que podemos apreciar esas tres facetas del individuo propuestas por Carl Gustav Jung. Estamos de nuevo ante una realidad tan deformada como verídica, expuesta a través de una visión en la que nada se sostiene y todo es convulso; pues en Bergman la *persona* es una máscara, pero también la máscara es una persona. Al igual que Max Estrella, los personajes bergmanianos siempre están hartos de estar vivos.

6. CONCLUSIÓN: LA REALIDAD ES UNA PERFORMANCE

Como afirman Gallina y Moscardi (2016): «Vivimos la experiencia siniestra que implica actuar». Definitivamente, en la obra encontramos un escaparate que funciona como trasunto de la realidad del momento. En esa última noche, acompañamos a Max en un viaje hasta los infiernos del Madrid de la bohemia, cuya reproducción constituye un microcosmos de la sociedad española en general, donde todos y cada uno de los personajes poseen un destello real. De hecho, es Zamora Vicente (1927) quien realiza una nómina pormeronizada del *alter ego* de estos personajes en la vida real del Madrid de los años veinte; y en él atestigua que todos y cada uno de los personajes de *Luces de bohemia* (1920) se presentan como un paralelismo de la sociedad: las prostitutas, la gente del AMPA, los vendedores, el típico matón o incluso el librero Zaratustra, que por supuesto existió y se llamaba Pueyo. También parece vislumbrar en cada uno de ellos un cierto determinismo, puesto que todos están destinados a la destrucción, abocados a la muerte o al fracaso moral.

Max está en todo momento acompañado por su lazarillo, Don Latino, de modo que se trata de una peculiar versión de *La divina comedia* (1472) de Dante; solo que Homero, ese gran poeta ciego, es aquí un poeta ciego y no reconocido que vive de un modo paupérrimo; mientras que Virgilio, el poeta que lo conduce hacia esa bajada a los infiernos, es aquí un ser desvergonzado que hunde a Max aún más en su particular infierno – Don Latino–. Asimismo, encontramos en la obra diversas esferas de la mitología clásica, pero llenas de pobreza y lugubridad; y con personajes de la tragedia clásica que son dibujados como seres mezquinos que le

niegan continuamente la ayuda a Max: son fanticos, en lugar de héroes. Como afirma el personaje de Rubén Darío: «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!» (Valle-Inclán, 1973, p. 156). No puede haber héroes en una sociedad como la española de esos momentos, una España donde «se premia todo lo malo» –dice un sepultorero en la penúltima escena– (p. 153) y que amordaza a las personas impidiendo el resurgir de la sociedad. Valle ya no cree en ese retorno, y lo refleja además a través de las últimas palabras de Max Estrella antes de morir, que constituyen una síntesis del sentido fundamental del esperpento, y en los que comparte su negativa visión del mundo con los lectores.

En su último aliento, Don Latino lo deja abandonado en el portal de su propia casa, robándole lo único que le quedaba en la vida, que era la capa y la cartera con un billete de lotería que finalmente resultó premiado; un hecho que revela una ironía descomunal. En este contexto de adversidad e injusticia grotesca, Valle-Inclán concluye con tres réplicas extremadamente irónicas, con las que muestra su descontento con el género humano («¡El mundo es una controversia!») y con la mundana sociedad española («¡Un esperpento!») que, en su exaltación de falsos valores, ha sepultado los verdaderos motivos existenciales, matando el pensamiento ilustrado, el pensamiento libre de hilos: el «¡cráneo privilegiado!».

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belvedere, C. (2016). El discurso del dualismo en la teoría social contemporánea: una crítica fenomenológica. Eudeba.
- Caballero, J. J. (1998). La interacción social en Goffman. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (83), 121-149.
- Cardona R., y Zahareas, A. (1970). *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Castalia.
- Carrasco Belmont, V. M. (2022). *La individualidad y sus máscaras: visión trascendente de la personalidad*. Independiente.
- Espronceda, J. De (1999). *Antología poética*. Akal.

- Ferrari, V. (2000). Acción jurídica y sistema normativo: introducción a la sociología del derecho. Dykinson.
- Ferrari, V. (2012). Derecho y sociedad. Universidad Externado de Colombia.
- Foucault, M. (1970). La arqueología del saber. Siglo XXI.
- Gallina, A., y Moscardi, M. (2016). Diccionario de separación: de amor a zombie. Eterna Cadencia.
- Goffman, E. (1955). On Face-Work: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction. *Psychiatry*, 18 (3), 213-231.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday Anchor Books.
- Goffman, E. (1961). *Asylums*. Doubleday Anchor Books.
- Goffman, E. (1963). *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*. Macmillan.
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis*. Harper & Row.
- Goffman, E. (1981). *Forms of Talk*. University of Pennsylvania Press.
- Goffman, E. (1983). Interaction Order. *American Sociological Review* (48), 1-17.
- Herrera Gómez, M., y Soriano Miras, R. M. (2004). La teoría de la acción social en Erving Goffman. *Papers* (73), 59-79.
- Martínez Sierra, G. (7-12-1928). Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra. *ABC* (Madrid), p. 3-4.
- Mercado Maldonado, A.; y Zaragoza Contreras, L. (2011). La interacción social en el pensamiento sociológico de Erving Goffman. *Espacios Públicos*, 14 (31), 158-175.
- Ramírez Lago, R. (27-11-2016). La teoría de la acción social de Erving Goffman. *Psicología y Mente*. <<https://psicologiaymente.com/social/teoria-accion-social-erving-goffman>>
- Ritzer, G. (1997a). *Postmodern social theory*. McGraw-Hill.
- Ritzer, G. (1997b). *Teoría Sociológica Contemporánea*. McGraw-Hill.
- Valle-Inclán, R. del (1973). *Luces de bohemia*. Alonso Zamora Vicente (Ed.). Espasa Calpe.
- Zamora Vicente, A. (1927). *Asedio a Luces de bohemia. Primer esperpento de Ramón del Valle-Inclán. Discurso leído el día 28 de mayo de 1927*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.