



VALLE-INCLÁN Y LUCES DE BOHEMIA

1. CONTEXTO EUROPEO

Entre finales del siglo XIX y principios de XX, Europa vivió una serie de cambios que desembocaron en la llamada crisis de la conciencia burguesa. Los valores establecidos hasta entonces se tambalearon y fue necesario sustituirlos por otros nuevos. Las esperanzas que se habían puesto en la clase burguesa como motor de cambio social se desvanecieron.

Hubo un rápido crecimiento industrial (segunda revolución industrial) que contribuyó al auge de la burguesía; por su parte, las clases obreras se organizaban (socialismo, anarquismo) frente al capital. Las tensiones internacionales aumentaban: Alemania pretendía lograr su hegemonía en Europa, Estados Unidos y Japón mostraban su poder en el mundo, los imperios Austrohúngaro y turco surgían convulsiones. El resultado de todo esto fue la I Guerra Mundial (1914-1918).

1.1. LA EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO Y LA CIENCIA

A principios de siglo se vivió la crisis del positivismo y del racionalismo. La razón no era suficiente para conocer ni el mundo ni al ser humano. Surgieron corrientes como la Filosofía irracionalista y vitalista (la razón es insuficiente para conocer el mundo, hace falta la intuición), el Psicoanálisis (el ser humano se mueve por impulsos que hay que buscar en el inconsciente), el Existencialismo (el ser humano está abocado a la muerte y eso le conduce a la angustia) o el Marxismo (la historia es una lucha de clases y para resolver la angustia que provoca hay que transformar el mundo mediante una revolución). Siguiendo estas teorías, numerosos escritores del XX interpretarán la literatura como un arma para la transformación social, lo que es una novedad frente a otras épocas.

Se produjeron numerosos descubrimientos y avances técnicos. El positivismo decimonónico es sustituido por la idea de indeterminación de Heisenberg. Se considera que una teoría no puede ser tenida por verdadera solo atendiendo a si es útil. Destaca la teoría de la relatividad de Einstein, la teoría atómica de Rutherford, los estudios de radioactividad de los Curie, los rayos X. En medicina, los antibióticos, las vitaminas, las sulfamidas, etc.

1.2. LAS VANGUARDIAS

Las vanguardias son los movimientos estéticos que se desarrollan en Europa en el primer tercio del siglo XX, y se caracterizan, entre otras cosas, por:

- Quieren romper los moldes existentes y muestran un deseo de provocación frente a la tradición.
- Búsqueda constante de nuevas técnicas y experimentación formal.
- Se relacionan ideológicamente con el psicoanálisis, las convulsiones sociales, los avances tecnológicos, las tensiones internacionales y la guerra.
- Conciben el arte como destinado a minorías.
- Duración muy breve de cada uno de los ismos.
- Exclusión del sentimiento en el arte.

Las principales vanguardias son: el Futurismo (su temática se basa en el progreso mecanicista, la velocidad, los deportes... desprecia todo lo humano y lo relacionado con el sentimiento), el Cubismo (se basa en descomponer la realidad y recomponerla simultaneando planos, rechaza todo sentimiento y la tipografía cobra importancia), el Expresionismo (el artista debe proyectarse en el mundo deformando la realidad), el Dadaísmo (defiendo el absurdo en la literatura) o el Surrealismo (su terreno es el inconsciente y defiende lo fantástico, lo irracional...; basado en los anteriores, es el ismo más importante).

En España se iniciaron más tarde (en torno a los años veinte); además se desarrollaron dos nuevos movimientos: el Creacionismo (su idea no es copiar la realidad sino crear nuevas realidades en el poema especialmente a través de imágenes nuevas) y el Ultraísmo (mezcla varios movimientos: toma los temas del futurismo, las imágenes del creacionismo, y del cubismo, la disposición tipográfica).

2. LA SITUACIÓN EN ESPAÑA EN ESE PERÍODO

A principios de siglo España era un país rural, con un gran atraso en el sector agrario; la situación en el campo conllevó un éxodo rural a las ciudades (Madrid o Barcelona) o a América. Por su parte, la industria tampoco era boyante; dependía del exterior en cuanto a materias primas y a tecnología. En España la Segunda Revolución Industrial tuvo una importancia relativa.

La oligarquía, formada por terratenientes y financieros, mantuvo el poder a través del caciquismo en los pueblos. Mediante este sistema, y a través de los caciques locales, se controlaba la política y las elecciones en las zonas rurales. No hay que olvidar que España era un país rural donde los obreros empezaban a organizarse; los salarios eran bajos y los precios subían.

El año 1898 marca la cima de la crisis política que afectaba a la Península. El desastre del 98 (pérdida de las últimas colonias: Cuba, Filipinas y Puerto Rico) fue el colofón final. A pesar de todo, la política no varió en este principio de siglo (se siguió con el turno de partidos: liberales y conservadores). Las tensiones sociales se agravaron en la Semana Trágica de Barcelona (1909) y en la huelga general de 1917.

Durante la I Guerra Mundial, España se mantuvo neutral, pero la población se dividió en aliadófilos y germanófilos. En estos años la economía española experimentó una fuerte recuperación, gracias a la salida de multitud de productos hacia las zonas combatientes; sin embargo, la falta de inteligencia y de visión de futuro hizo que todo ello resultara baldío. Tras la contienda, la crisis se acentuó; a ello se añadió el desastre de Annual (1921) en la guerra de Marruecos. Los «felices 20» fueron, en España, menos felices, salvo en las capas sociales superiores; el que en esta fecha pueda aparecer el mayor de los

esperpentos, *Luces de bohemia*, es una prueba inequívoca de esta evidencia.

En 1923 el general Primo de Rivera implantó, con el consentimiento del rey, una dictadura que duró hasta 1930.

La destitución del dictador por parte de la monarquía no fue suficiente para que los movimientos progresistas le perdonaran al rey su apoyo a la dictadura. En 1931 se proclamó la Segunda República tras el triunfo en las urnas y se fuerza el exilio de Alfonso XIII. El gobierno progresista emprende unas reformas, pero en 1933 gana las elecciones los conservadores y su contrarreformismo provocó huelgas generales reprimidas duramente por el ejército.

En 1936 gana el Frente Popular. El desacuerdo conservador lleva a algunos militares a urdir un levantamiento. Empieza la Guerra Civil, 1936-1939.

3. LA LITERATURA ESPAÑOLA EN ESE PERÍODO

Ante la mencionada crisis de la conciencia burguesa la actitud de los intelectuales es de inconformismo y rebeldía, y presenta dos manifestaciones: el Modernismo y la Generación o grupo del 98. Hacia 1914 se puede hablar de una nueva generación, la del 14 o novecentismo, que se propone afrontar los problemas de España desde una postura más intelectualista; su guía es Ortega y Gasset. Las vanguardias intervienen a partir de 1920 gracias a un novecentista, Ramón Gómez de la Serna, inspirado por la idea de la “deshumanización del arte” de Ortega; estas sientan las bases de la futura generación del 27. Esta comenzó con un arte deshumanizado y con una profunda admiración por Góngora (Su maestro fue Juan Ramón Jiménez), pero hacia 1930 evoluciona hacia una literatura más humanizada y comprometida.

Retomaremos los conceptos de Modernismo y Generación del 98. La crítica más reciente se divide en dos sectores: de una parte, quienes rechazan el concepto de Generación del 98 y su oposición al Modernismo; de otra, los autores que lo admiten, aunque con muchas matizaciones.

Con el término modernista se ha aludido a la época y a la actitud de ciertos autores de principios de siglo que se mostraban inconformistas. En esta acepción se incluirían tanto los escritores del 98 como los considerados tradicionalmente modernistas por su especial atención a la estética. Todos buscaban la renovación del lenguaje literario, una renovación total de la vida y el arte a través de su postura antiburguesa y de la recuperación de la belleza del lenguaje literario. De hecho, hay autores del 98 que comenzaron con un estilo muy cercano al Modernismo; tal es el caso de Antonio Machado (*Soledades*) y Valle-Inclán (*Sonatas*).

3.1 MODERNISMO

Es un movimiento literario que surge en Hispanoamérica, cuyo máximo representante es Rubén Darío y que se caracterizaba por el esteticismo (búsqueda de la belleza) y el escapismo (evasión).

El término *modernista* fue utilizado, en un principio, de forma despectiva para aludir a los jóvenes de fines del siglo XIX que pretendían romper con la estética realista. Su actitud era de rebeldía y provocación, y se mostraban inconformistas con su propia clase social, la burguesía, en la que se habían puesto las esperanzas de una mejora social.

Los temas modernistas muestran dos orientaciones: el llamado Modernismo exterior y el Modernismo interior: el interior expresa la intimidad del poeta y se acerca al Romanticismo en sus sentimientos de melancolía, tristeza, hastío... Los ambientes, en este caso, son otoñales, solitarios, crepusculares, etc. El exterior se evade en el tiempo y en el espacio (época clásica, Edad Media, leyendas, mitología, lugares lejanos o exóticos). Lo americano se trata como una forma más de evasión hacia el pasado o de búsqueda de raíces; lo español, rechazado en un primer momento, se aceptará como acercamiento a lo común hispánico. Los ambientes serán refinados y aristocráticos y existe un cosmopolitanismo cuyo centro será París. El cisne es el símbolo de la belleza.

El lenguaje modernista se encuentra en consonancia con los temas tratados y con el deseo de alcanzar la belleza. El léxico es rico y variado e incluye voces extranjeras, cultismos, arcaísmos, neologismos, etc. Se usan palabras que hacen referencia al lujo y al refinamiento (escarlata, púrpura, champán, malaquita, oro, plata, esmeraldas...). Se buscan valores sensoriales y por ello son muy abundantes las referencias léxicas al color, a la luz, al sonido, etc. Las sinestesias son frecuentes, así como las aliteraciones: Los suspiros se escapan de su boca de fresa. También son características del Modernismo las imágenes originales y sorprendentes.

El Modernismo español, frente al americano, se caracteriza por su tendencia al intimismo y al simbolismo y por su menor preocupación por el esplendor formal. Los modernistas más destacados en nuestro país son Manuel Machado, Francisco Villaespesa y Eduardo Marquina. Otros autores reciben influencias del Modernismo en su primera etapa como Antonio Machado o Valle-Inclán.

3.2 GENERACIÓN DEL 98

El nombre de generación del 98 fue propuesto por Azorín para referirse a una serie de escritores que tenían en común un espíritu de protesta y un profundo amor al arte. Hoy se consideran que pertenecen a esta generación. Unamuno, Baroja, Maeztu, Azorín, Valle-Inclán y Antonio Machado (estos dos últimos tienen una primera etapa modernista).

Pedro Salinas aplicó en 1935 los requisitos generacionales propuestos por Petersen a este grupo:

- Nacimiento en fechas poco distantes. El mayor, Unamuno, nació en 1864; el menor, Antonio Machado, en 1874.
- Formación intelectual autodidacta: los caracterizó el autodidactismo.
- Relaciones personales entre ellos. En un principio, el grupo inicial fue Azorín, Baroja y Maeztu. En 1903 redactaron un Manifiesto en el que denunciaron los problemas de España. Cada uno tuvo después una evolución ideológica distinta.
- Participación en actos colectivos. En 1901 viajaron a Toledo y celebraron un homenaje a Larra; en 1905 protestaron por la concesión del premio Nobel a Echegaray, al que consideraban traspasado.
- Acontecimiento generacional. Les unió la pérdida de las colonias españolas en 1898 (el llamado «desastre del 98»).

- Presencia de un guía. Dentro de la generación tomaron como maestro a Unamuno; pero también se vieron influidos por las ideas de Nietzsche o Schopenhauer.
- Lenguaje generacional que los separa de la literatura anterior, que los llevará a cada uno a adoptar un estilo personal.

En cuanto a los temas, el fundamental es el problema de España. El pesimismo que trajo consigo la pérdida de las últimas colonias provocó que los autores buscaran respuestas más filosóficas que prácticas. Reflejaron la situación de atraso del país, y para ello propusieron en un primer momento “europeizar España”. Posteriormente, encontraron más acertado ahondar en las raíces de España y hablaron de “españolizar Europa”.

La búsqueda de las raíces les condujo a valorar la historia, pero sobre todo la historia de las gentes sencillas (lo que Unamuno llamó “intrahistoria”). Castilla y el paisaje castellano llamaron la atención de los noventayochistas que lo reflejarán de manera lírica (el paisaje aparentemente pobre de la Meseta les servirá para proyectar su estado de ánimo).

Los temas existenciales y religiosos también llamaron su atención. Son considerados precursores del existencialismo por su obsesión por el paso del tiempo, la muerte o el sentido de la existencia. En este sentido estuvieron influenciados por filósofos del momento como los mencionados Schopenhauer, Nietzsche, y también por Kierkegaard.

Respecto al estilo, es sobrio y aparentemente sencillo, pero muy cuidado. Los autores usan palabras tradicionales rescatadas del pueblo, a las que denominan *terruñeras*. Frente al objetivismo realista decimonónico, se muestran subjetivos, y utilizan el lirismo.

Aunque admiró a autores anteriores como Galdós o Bécquer, rechazaron la retórica anterior. Se sintió influida por clásicos como Quevedo, Cervantes o Larra. En su afán de buscar la esencia de lo español, recuperó leyendas y tradiciones, y recurrió a menudo a lo medieval.

Son notables sus innovaciones en cuanto a los géneros literarios, a los que confieren mayor flexibilidad (piénsese en las innovaciones notables en el teatro de Valle o en las llamadas *nivolos* de Unamuno).

4. EL TEATRO ANTERIOR A 1936

Émile Zola en 1881 escribió el ensayo «El Naturalismo en el teatro» donde propuso la introducción de la nueva estética imperante en la novela. Insistió en la necesidad de retratar las costumbres y los problemas humanos mediante el análisis psicológico de los caracteres. Y dio el primer paso para inaugurar el teatro del siglo XX.

Más tarde, en Europa coexistirían diversas maneras de entender el teatro: el simbolista con su misterio poético, el expresionista que distorsionaba la realidad o el teatro vanguardista que intentó romper con cualquier premisa tradicional.

En España la situación del teatro fue muy precaria. Por un lado, la escena española no tuvo renovadores del teatro como Stanislavski, Antonin Artaud, Bertold Brecht, Beckett o Grotowski; por otro, las grandes actrices y actores, junto a los empresarios impusieron sus gustos tradicionales y la burguesía que sustentaba el teatro no era partícipe de grandes cambios: ni entendía, ni era partidaria de ese otro teatro innovador que se estaba representando en las salas europeas. Además, el nuevo teatro atacaba a la sociedad aburguesada y los empresarios no estaban dispuestos a perder sus beneficios, así que no se arriesgarían con producciones más o menos innovadoras. Podemos decir que, entre todos los géneros literarios, el dramático es el que se encuentra más condicionado por los intereses comerciales. Por ello, los dramaturgos que quieren triunfar deben amoldarse a los gustos del público; mientras que los autores más arriesgados se ven condenados a realizar un teatro de minorías, con lo que eso implica. El teatro imperante fue básicamente de entretenimiento: tragedias rurales, dramas modernistas en verso o el teatro cómico. Jardiel Poncela, ante esta situación, comentó: «es inútil ponerse de espaldas al público, porque el público está delante».

De esta manera, el teatro español del primer tercio del siglo XX se divide en dos grandes bloques.

4.1 TEATRO QUE TRIUNFA (comercialmente hablando)

Se muestra continuador del teatro decimonónico. En este teatro observamos tres tendencias.

a. *Alta comedia o comedia benaventina.*

Su máximo representante es Jacinto Benavente, Premio Nobel de Literatura en 1922. Su teatro era continuador del realismo del siglo XIX, pero renovando la escenografía: refleja el modo de vida de la burguesía y se permite una crítica suave de sus costumbres; las obras suelen situarse en salones lujosos e incluyen cierta ironía y humor.

Su gran virtud era el dominio del lenguaje. Sus obras más destacadas fueron *Los intereses creados* (1907) y *La Malquerida* (1913). No obstante, la crítica lo ha denostado por su falta de credibilidad y temática insulsa. Pérez de Ayala comentó que hacía un teatro «sin acción y sin pasión, y por ende sin motivaciones ni caracteres, y lo que es peor, sin realidad verdadera. Es un teatro meramente oral».

b. *El teatro cómico.*

Pensado exclusivamente para entretener al público mediante un humor facilón y burlesco, lleno de sin sentidos. La escena fue dominada por el alicantino Carlos Arniches con su «tragedia grotesca». Su obra recoge sainetes ambientados en un Madrid pintoresco y chulapo en el que los personajes reproducen el lenguaje de las clases populares, destacando entre su producción *La señorita de Trevélez* (1916). Otros autores destacados son los hermanos Quintero, quienes se dedicaron al teatro regionalista andaluz, muy técnico pero basado en patrones repetitivos. Destacamos *Las de Caín* (1908). Y el inventor de un nuevo género, el *astracán*, Pedro Muñoz Seca que parodió el teatro romántico escrito en verso y que solo pretendía hacer reír a toda costa. Su obra más popular fue *La venganza de don Mendo* (1918).

c. *El teatro poético.*

Es un teatro escrito en verso de herencia romántica pero estrechamente ligado al Modernismo. Estéticamente e

ideológicamente conservador donde se cantaban las glorias y pérdidas de la España Imperial. Sus autores más aplaudidos fueron Eduardo Marquina con la obra *En Flandes se ha puesto el sol* (1910) y el almeriense Francisco Villaespesa con *El alcázar de las perlas* (1911).

4.2 TEATRO RENOVADOR

Junto al anterior hay un teatro renovador, crítico con la sociedad y experimental en sus formas y estructura dramáticas, que no tuvo la atención mayoritaria del público. Son varios los intentos de renovación teatral que rompían con los elementos del teatro comercial, entre los que cabe destacar:

- a. **El teatro desnudo de Unamuno**, redujo los personajes al máximo, se centró en las pasiones y el esquematismo de la acción; *Fedra* (1911) y *El Otro* (1927) son dos de sus obras más representativas.
- b. **El antirrealismo de Azorín**, incluyó lo subconsciente, lo onírico y lo fantástico. Abordó temas como la felicidad, el tiempo y la muerte en la trilogía *Lo invisible*.
- c. **El teatro de Federico García Lorca**, partió del teatro modernista, utilizó la farsa, el teatro imposible donde se rompía la lógica del espacio y del tiempo, y recuperó la tragedia. Ejemplo de esta última son *Bodas de sangre*, *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba*. Además podemos hablar de su obra *El público*, que fue puesta en escena muy posteriormente.
- d. **El teatro de Valle-Inclán**, comenzó con el simbolismo y el modernismo, evolucionó hacia expresiones de lo trágico pasando posteriormente por la farsa, hasta llegar a su creación más innovadora, el esperpento. La ausencia de obligaciones comerciales le permitió indagar en propuestas mucho más innovadoras. Jugó con el cubismo y el expresionismo, así como con la técnica de la iluminación de otras artes plásticas: la pintura y el cine de los años 20. Su objetivo fue fusionar el teatro y el cine en un nuevo arte escénico, «el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el Cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro». En un apartado posterior profundizaremos en su estudio.

5. VALLE-INCLÁN

5.1. APROXIMACIÓN CRONOLÓGICA A LA VIDA DEL AUTOR.-

- 1866: Nace el 28 de octubre, en Villanueva de Arosa (Pontevedra). Es bautizado como Ramón José Simón Valle Peña.
- 1877: Inicia sus estudios de Bachillerato.
- 1886: Empieza los estudios de Derecho en la Universidad de Santiago de Compostela.
- 1888: Publica su primer artículo, «Babel.» y primer poema en la revista *Café con gotas*.
- 1889: Aparece publicado su primer cuento, «A media noche», en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona.
- 1890: Fallece su padre. Abandona sus estudios en la Universidad y se traslada a Madrid.
- 1892: Publica en *El Diario de Pontevedra* fragmentos de una novela *El gran obstáculo* que no continuará. En marzo embarca en Le Havre hacia México; llega a Veracruz el 8 de abril. En México publicará «Bajo los trópicos» (germen de *Sonata de estío*).
- 1893: De regreso visita Cuba y París. En primavera llega a España y se instala en Pontevedra con su familia.
- 1895: Publicación de *Femeninas*.
- 1896: Regresa a Madrid. Frecuenta las tertulias y lleva una vida bohemia. Obtiene un empleo en el Ministerio de Fomento que abandona casi de inmediato.
- 1897: Aparece *Epitalmio*.
- 1898: Interviene como actor en la comedia de Benavente *La comida de Fieras*.
- 1899: Conoce a Rubén Darío. Pierde el brazo izquierdo como consecuencia de un bastonazo propinado por el escritor Manuel Bueno. Estreno de *Cenizas*; se recaudan fondos para comprar un brazo ortopédico al autor.
- 1901: Traduce *El crimen del padre Amaro* de Eça de Queiroz.
- 1902: Aparece *Sonata de otoño*. Traduce *La Reliquia* de Eça de Queiroz y *Los chicos del amigo Lefèvre* de Paul Alexis.
- 1903: Publica *Corte de Amor* y *Jardín Umbrío*. Aparece la *Sonata de Estío*.
- 1904: Publica *Sonata de Primavera* y *Flor de Santidad*. Traduce *Mi primo Basilio* de Eça de Queiroz.
- 1905: Se une a la protesta por el homenaje al Premio Nobel Echegaray. Edición de *Sonata de Invierno*.
- 1906: Estreno de *El marqués de Bradomín*. Tertulia del Nuevo Café de Levante.
- 1907: Se casa con la actriz Josefina Blanco. Publica *Historias perversas*, *Águila de blasón* (estrenada ese mismo año), *El marqués de Bradomín* y *Aromas de leyenda*. Tertulia en el Kursal. Comienzan sus trastornos de salud.
- 1908: Aparece *Romance de Lobos* y *Los cruzados de la causa*. Refunde *Cenizas* bajo el título de *El yermo de las almas*.
- 1909: Publicación de *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño*.
- 1910: Estreno y publicación de *Cuento de Abril*. Estreno de *La cabeza del dragón*. Viaja por Argentina, Paraguay, Chile, Uruguay y Bolivia. Nace su primera hija: María de la Concepción.
- 1911: Estreno de *Voces de gesta*. Muere su madre, doña Dolores Peña Montenegro. Actividad política ligada a la causa carlista.
- 1912: Estreno de *La marquesa Rosalinda*. Rompe su relación con la compañía Guerrero-Mendoza. Regreso a Galicia.
- 1914: Publica *La cabeza del dragón*. En mayo nace su hijo Joaquín María, que morirá a los pocos meses.
- 1915: Estreno de *El yermo de las almas*.
- 1916: Tertulia en *El Gato Negro*. Participa en el homenaje a Rubén Darío. Publica *La lámpara maravillosa*. Profesor de Estética de la Real

Academia de San Fernando. Dimite al poco tiempo. Corresponsal de guerra en el frente francés.

- 1917: Aparece *La media noche*. Nace su hijo Carlos Luis. Se hace cargo de una finca cercana a la Puebla de Caramiñal llamada La Merced.
- 1919: Nace su hija María de la Encarnación. Publica *La pipa de Kif y Divinas Palabras*. Problemas económicos en su finca.
- 1920: Publica *El Pasajero*, la *Farsa y licencia de la reina castiza*, *Luces de Bohemia*, *La enamorada del rey*. Colabora con Rivas Cherif en el proyecto Teatro de la Escuela Nueva.
- 1921: Aparece *Los cuernos de don Friolera*. Segundo viaje a México. Presidente de la Federación Internacional de Intelectuales Latinoamericanos. El 27 de noviembre, llega a La Habana. En diciembre regresa a España. Nace su hijo Jaime.
- 1922: Banquete de homenaje. Publica *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* y *Cara de Plata*.
- 1923: Contrato con la editorial *Renacimiento*. Operado de un tumor en la vejiga.
- 1924: Publica *La Rosa de Papel* y *La cabeza del Bautista*. Manifiesta su oposición al régimen de Primo de Rivera. Regreso a Madrid. Estreno de *La cabeza del Bautista*.
- 1926: Representación de parte de *Los Cuernos de don Friolera* y de *Ligazón*. Publica *El terno del difunto*, *Ligazón*, el *Tablado de marionetas para educación de príncipes* y *Tirano Banderas*.
- 1927: Aparece *La Corte de los Milagros*, *La hija del capitán* y el *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*.
- 1928: Contrato con la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- 1929: Encarcelado al negarse a pagar una sanción impuesta por proferir insultos a la autoridad.
- 1930: Aparece *Martes de Carnaval*.
- 1931: Candidato lerrouxista en las elecciones a Cortes. Estreno de la *Farsa y licencia de la Reina Castiza* y de *El embrujado*.
- 1932: Publica *¡Viva mi dueño!*. Nombrado conservador del Patrimonio Artístico Nacional y director del Museo de Aranjuez. Presidente del Ateneo de Madrid. Se divorcia de Josefina Blanco. Su delicada salud se resiente.
- 1933: Operado nuevamente de su antigua dolencia. Presidente de honor de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética. Se adhiere al Congreso de Defensa de la Cultura. Nombrado de director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Estreno de *Divinas Palabras*.
- 1934: Dimite de su cargo y regresa a España.
- 1935: Regresa a Galicia e ingresa en la clínica del doctor Villar Iglesias en Santiago de Compostela.
- 1936: El 4 de enero se agrava su estado de salud. Se niega a recibir ayuda religiosa. Al día siguiente, a las dos de la tarde, fallece.

5.2. VIDA Y PERSONALIDAD DE VALLE-INCLÁN

Don Ramón María del Valle-Inclán (que se llamaba, en realidad, Ramón Valle Peña) nació en Villanueva de Arosa, Pontevedra, en 1866. Comenzó la carrera de Derecho, pero, antes de acabar los estudios, su inquietud aventurera le impulsa a marcharse a Méjico (1892-1893). De regreso, lleva en Madrid una vida bohemia. En una disputa con un amigo periodista (Manuel Bueno), en 1899, recibe un bastonazo que le hunde un gemelo en la muñeca; la herida se infecta y ha de amputársele el brazo izquierdo. Su fama va creciendo, tanto por su arte como por multitud de anécdotas de su vida excéntrica. En 1907 se casa con la actriz Josefina Blanco.

En 1916 está como corresponsal de guerra en el frente francés y se declara aliadófilo. Ese mismo año, se crea para él una cátedra de Estética en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, pero Valle se aburre y la deja. Su dedicación a la literatura es absoluta y no le detienen las privaciones que sufre con su familia. En 1933 se separa de su mujer. La República lo nombra director de la Academia Española de Roma. En 1935, aquejado de cáncer, regresa a Santiago de Compostela donde muere en enero de 1936.

Fue Valle-Inclán, en palabras de Ramón Gómez de la Serna, «la mejor máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá». Su figura es inconfundible: manco, con melena y largas «barbas de chivo», con capa, chambergo y chalina. Era mordaz y generoso, exquisito y paradójico. El general Primo de Rivera lo llamó, en cierta ocasión, «eximio escritor y extravagante ciudadano». Pero, por debajo de su excentricidad bohemia, se oculta, de un lado, un violento inconformismo y, de otro, una entrega rigurosa a su trabajo de escritor en permanente persecución de nuevas formas.

Valle-Inclán llevó como nadie la literatura a la vida y la vida a la literatura. Fue constante la relación de su manquedad con la de Cervantes, al tiempo que, literariamente, hizo amputar un brazo a Bradomín, su personaje favorito y una especie de *alter ego* del genio.

En 1903 publica en *Alma Española* su «Autobiografía literaria»: se va creando así mismo como personaje literaturizado. Su aproximación «física» a Quevedo, la adhesión más estética que confesional al carlismo..., son otros tantos rasgos de esta compleja e interesante personalidad de nuestro Fin de Siglo.

Por último, la evolución de su escritura está marcada por un giro desde el compromiso estético al compromiso ético, aunque en definitiva ambos resulten inseparables. *Luces de bohemia* es, en este sentido, un ejemplo fundamental para el estudio de la conciencia artística de su autor, al servicio de la expresión del desencanto, de la denuncia de algunos de los vicios nacionales por excelencia –en la línea de Quevedo y Larra–. Valle ofrece en su obra el testimonio de una época en que la correcta intelección de la realidad española conducía necesariamente a lo que podríamos llamar «mentalidad esperpéntica».

Una de las características de la mayoría de los autores del Fin de Siglo es su autodidactismo. Se trata de autores cuya formación es variada y heterogénea, de tipo literario y filosófico fundamentalmente. Muchas veces hay grandes lagunas, pero, en general, la potencialidad de sus pensamientos y su fuerza arrebatadora nos las imponen, obligándonos a suspender el juicio a otros respectos.

En el caso de Valle-Inclán es evidente, en primer lugar, un intenso y profundo conocimiento de los clásicos de nuestra lengua, y, en especial, de Quevedo. La conciencia lingüística de Valle-Inclán no tiene parangón entre los hombres de su tiempo; nadie como él supo acuñar términos, forzar las posibilidades de los ya existentes, o poner en circulación palabras

difuntas, resucitadas a la luz de su discurso.

Junto a las calidades de Valle como creador del estilo más peculiar y vigoroso que pueda imaginarse, no puede olvidarse el peso que dejaron en su obra autores tan diversos e importantes como Leopardi, Sade, Goldoni, Eça de Queiroz, D'Annunzio, y, cómo no, Cervantes. Al principio de su producción dominan las influencias francesas, a las que fue añadiendo en su avance hacia el compromiso ético otras más filosóficas, de tipo germánico.

5.3. TRAYECTORIA IDEOLÓGICA

Es evidente que la vida de D. Ramón María de Valle-Inclán transcurrió en uno de los momentos más conflictivos de la historia de España, puesto que asistió a las dos experiencias republicanas, dramáticas, a varias de las guerras carlistas, al abandono del trono por dos reyes Borbones, a la Dictadura de Primo de Rivera... Su mentalidad fue cambiando, paralelamente al desarrollo de la mentalidad obrera y sindicalista, y, en todo caso, hay que destacar, incluso con las inconsecuencias que caracterizan a todo genio, su absoluta integridad en la defensa de las posturas adoptadas y en el cambio de rumbo que dio a su ideología con la gradual toma de conciencia de que la realidad española necesitaba soluciones drásticas.

En sus escritos podemos rastrear elementos importantes para conocer su interpretación de la historia y de la realidad sociopolítica que le tocó vivir. La clave «esperpéntica» caracteriza una visión vigorosa y valiente de una época en que la corrupción y el carácter venal de los hombres públicos envenenaba la vida civil de la Península.

Por sus orígenes y por su sensibilidad, se mostró desde un principio declaradamente anti-burgués. Su aversión a la civilización burguesa, que considera mecanizada y fea, y su repulsa del liberalismo, le llevan a ensalzar los viejos valores de aquella sociedad rural arcaizante en la que se había formado. Y así, hacia 1910, se proclama «carlista por estética» («El carlismo –decía– tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales»). Pero, a partir de 1915, dará un giro radical: se sigue oponiendo a lo mismo, pero ya no desde un tradicionalismo idílico, sino desde posiciones revolucionarias. Sus declaraciones en este sentido se hacen más frecuentes desde 1920 (año de *Luces de bohemia*, no se olvide). Se enfrentó de modo virulento con la Dictadura de Primo de Rivera. Al proclamarse la República, llega a pedir para España «una dictadura como la de Lenin». Y en 1933, según datos exhumados recientemente, ingresa en el Partido Comunista.

En resumen, la especial personalidad de Valle se manifiesta, ideológicamente, en una evolución de sentido inverso a lo que es común, desde unas posturas conservadoras en su juventud hacia una progresiva radicalización de su pensamiento y un creciente interés por el clasismo social, patente en su actuación pública y su obra de los últimos años (la comparación, por ejemplo, de las dos versiones de *Luces de Bohemia* testimonia una llamativa radicalización política desde una primera, en 1920, hasta la segunda, de 1924). En 1922 fue objeto de un homenaje público. Sostuvo una lucha verbal con el Directorio de Primo de Rivera, al que «esperpentizó» en *La hija del capitán*. En 1929 fue encarcelado por negarse a pagar una multa impuesta por los incidentes provocados en Palacio de la Música. Valle-Inclán combatió el teatro mediocre de su época, no solamente convirtiéndose en el mejor dramaturgo español posterior a Lope y Calderón, sino también protestando de viva voz en el transcurso de las representaciones, protagonizando escándalos en los estrenos, ejerciendo, de la única forma que podía, de lo que fue ante todo y sobre todo: un «hombre de teatro».

5.4. TRAYECTORIA LITERARIA

Literariamente la vida de Valle-Inclán transcurre en momentos de gran importancia para las letras occidentales. Al igual que la vida pública, la política..., la estética inicia una carrera vertiginosa por la consecución de la originalidad, que cristalizará, en lo concreto, en la sucesión rápida e indiscriminada de distintas escuelas, cenáculos, tendencias, movimientos..., interrelacionados e interenriquecidos, pero conformados en una galaxia de variedad y riqueza tales que resulta incalificable e inclasificable. Pero no es aquí el momento de ese análisis.

Valle-Inclán es autor de una abundante producción literaria; cultivó la poesía, la novela y el teatro, llegando a la genialidad en los dos últimos géneros. Pero su carácter revolucionario se manifiesta especialmente en su obra literaria última, con la que se encumbra a la vanguardia de los grandes escritores del siglo XX. Este genial «hidalgo libertario» tenía un insobornable orgullo de artista, que le costó, como ya se ha dicho, no pocas penurias económicas; su desprecio por lo fácil y lo mediocre era absoluto, como también lo era su heroica honestidad estética para dar vida literaria a la época que le vio nacer; si su teatro revolucionario se adelanta a muchos grandes renovadores de la escena occidental, de ningún modo se quedó atrás en la concepción y cultivo de la novela; sus ideas se confirman plenamente en la evolución del género.

La obra literaria de Valle-Inclán sigue una evolución que le lleva de un modernismo elegante y nostálgico de tiempos pasados hasta una literatura de hondo contenido crítico basada en la distorsión de la realidad. Pese a lo que pudiera parecer, este cambio operado en sus obras a lo largo de los años viene uniformado por una misma postura ante la vida, una postura estética que se aleja de las formas burguesas, en lo social, y de las formas realistas, en lo artístico. Si, en sus comienzos, compartió con Rubén el caudillaje del Modernismo, su ejemplar inquietud le llevó a fraguar un «arte de ruptura», libre en el más hondo sentido, abriendo caminos que sólo más tarde habrían de ser seguidos. Por otra parte, su asombroso dominio del idioma hace de él uno de los grandes creadores que ha habido en nuestra lengua, «una figura que no tiene equivalente desde Quevedo» (Zamora Vicente).

Es cierto que estéticamente partió del Modernismo, pero no que acabará abrazando ideales noventayochistas, como quiso hacer ver Salinas. Sin olvidar que Ricardo Gullón ha puesto de relieve la inadecuación de la falsa dicotomía Modernismo/ 98, lo cierto es que las actitudes y posturas de Valle tienen poco que ver con las de los tradicionalmente denominados «noventayochistas». Dado que –otra vez según Gullón– el 98 no es una estética, hay que reconocer que D. Ramón María superó el Modernismo, llegó a un estilo propio y original, y abrió nuevos caminos para la literatura en nuestra lengua.

La evolución de la obra de Valle es tanto más llamativa por cuanto no presenta fracturas importantes, a pesar de su evidente disparidad. Existe un verdadero abismo entre las *Sonatas* y el *Ruedo Ibérico*, pero bajo todas las diferencias se aprecia siempre la mano viril y briosa de un genio único, aunque diverso, plural e inagotable.

Valle-Inclán cultivó todos los géneros con singular acierto. Si hasta fechas recientes se venía minusvalorando su obra en verso, en la actualidad ha habido una revalorización. Atendiendo a la evolución cronológica de la obra de Valle-Inclán, suelen admitirse varias etapas sucesivas aunque se trata de fases discutibles y que no siempre se ajustan enteramente a la realidad. No obstante, podemos hacer un intento de clasificación de las obras de Valle, siguiendo a Fernando Lázaro Carreter, en tres etapas. Veámoslas con más detalle.

5.4.1. Etapa modernista o de modernismo canónico (hasta 1907, aproximadamente)

La ambientación y el estilo de sus primera obras era modernista, con todo lo que ello conlleva de exquisito, lirismo, estilización, evasión, idealismo... , es decir, todos los tópicos del movimiento. Así lo vemos en su producción lírica como, por ejemplo, en *Aromas de leyenda* (1907).

En cuanto a su producción narrativa, podemos indicar que cuando el año 1895 edita Valle-Inclán el volumen de cuentos *Femeninas*, ya se nota el intento de ofrecer al lector una nueva forma de narrar en la que se pone una mayor atención en los valores formales. Predominio del esteticismo como corresponde a una obra característica de lo que Ricardo Gullón llamó modernismo canónico. Entre 1897 y 1904 escribirá diferentes obras (*Epitalamio*, *Jardín umbrío*, *Corte de amor* o *Flor de santidad* –1907–) unidas por el nexo de una ambientación en la Galicia primitiva y mítica, donde la mezcla perfecta de lo real y lo legendario, de lo aristocrático y lo popular es moneda de curso ordinario. Técnicamente, seguimos con la coincidencia con el modernismo en lo referente a cultivo de los valores formales. Sin embargo, este género está dominado por el esteticismo de las Sonatas (*Sonata de Otoño* –1902–, *Sonata de Estío* –1903–, *Sonata de Primavera* –1904– y *Sonata de Invierno* –1905–), novelas en las que prevalece la exaltación de un mundo decadente visto con mirada nostálgica.

Prescindiendo de los dos poemas dramáticos en prosa, de carácter simbolista, *Tragedia de ensueño* (1903) y *Comedia de ensueño* (1905), que se publicaron entre los cuentos de *Jardín Umbrío* y *Jardín novelesco*, respectivamente, la obra dramática de Valle-Inclán de esta primera etapa representan, dentro de la producción temprana de Valle, los caminos fallidos de su dramaturgia. *Cenizas*, «drama en tres actos» (1899), reelaborada bajo el título de *El yermo de las almas*, «episodios de la vida íntima» (1908), y *El marqués de Bradomín*, «coloquios románticos» (1906), versión teatral de las *Sonatas*, se inscriben dentro de un decadentismo tan convencional como el «realismo» triunfante en los escenarios. Aunque cronológicamente no correspondería [Antonio Risco señaló, como ya hemos comentado, que no tiene sentido parcelar cronológicamente las obras dramáticas de Valle, y si lo hacemos así es por su utilidad didáctica], podríamos afirmar que *Cuento de abril* (1910) y *Voces de gesta* (1911) podrían considerarse como parte del teatro «poético» si las diferencias, tan notorias, con la obra de Marquina no impusieran la reserva. Ruíz Ramón las clasificó como teatro prerrafaelista o modernista, directamente. En la primera, que se sitúa en la Provenza medieval y trata del amor desgraciado de un trovador por una exquisita princesa, se advierte la presencia (y el virtuosismo en el uso) de los tópicos del modernismo. La segunda, que pretende lograr un tono épico, se sitúa en el País Vasco y se puede poner en relación con las novelas de la guerra carlista. Dramáticamente, ninguna de estas piezas «se sostiene», carecen todas de una consistencia suficiente.

5.4.2. Etapa de transición (1907-1920)

A este período pertenecen dos trilogías esenciales en la obra de Valle-Inclán: las *Comedias bárbaras* y las novelas de *La Guerra carlista*. En *La Guerra carlista* escrita entre 1908 y 1909 (*Los cruzados de la causa* –1908–, *El resplandor de la hoguera* –1909– y *Gerifaltes de antaño* –1909–), nos encontramos de nuevo con el contraste, en este caso, entre el canto al heroísmo y la denuncia de la brutalidad.

Con las *Comedias bárbaras* (*Águila de blasón* –1907–, *Romance de lobos* –1908– y *Cara de plata* –1922–) encuentra Valle una primera vía de superación del realismo y el esteticismo igualmente convencionales, y da el primer paso hacia su aportación más valiosa y original al teatro moderno español y europeo, el esperpento. Para Ruiz Ramón, esas obras son ya el comienzo del «teatro en libertad» que desarrollará Valle con los esperpentos. Lo característico de esta trilogía, en la que perviven elementos modernistas, es el substrato de pasiones primitivas y violentas sobre el que se levanta un universo mítico dominado por la muerte y el mal junto a la fuerza elemental del sexo. En este clima de truculencia, donde todo nos parece bárbaro y descomunal, la acción deja de estar al servicio de una idea (tal «desideologización» se daba ya, por otra parte, desde la primera obra, *Cenizas*), el espacio escénico rebasa las posibilidades del escenario tradicional «a la italiana» como exigencia intrínseca a la propia estructura dramática y los personajes se liberan de la psicología para aparecer movidos por las terribles fuerzas misteriosas y primordiales señaladas. El punto de vista del autor se debate entre la nostalgia por lo ya perdido y la crítica de dicho mundo. Una Galicia mítica sirve de marco a esta trilogía, lo mismo que a *El embrujado* y a *Divinas palabras*, culminación de este «ciclo» en los umbrales mismos del esperpento. El tratamiento de lo diabólico, de lo monstruoso, del tema de la crueldad en esta obra difícilmente encuentra término de comparación en la dramaturgia, contemporánea, dentro y fuera de España. La acción gira en torno a la lujuria, representada por Mari-Gaila, y la avaricia con que ésta y su cuñada, Marica del Reino, se disputan la explotación del enano hidrocéfalo Laureaniño el Idiota a la muerte de su madre, que ya obtenía pingües beneficios exhibiéndolo por ferias y caminos. En esta obra desciende Valle a las más profundas regiones de lo irracional en busca de una realidad «bruta», de unas manifestaciones humanas «elementales», más allá de las apariencias civilizadas.

Paralela al camino de lo desmesurado y monstruoso de raíz mítica, desarrolla Valle la tendencia a la esquematización y la deformación caricaturesca en las obras que integran lo que Ruiz Ramón ha llamado el ciclo de la farsa integrado por *Farsa infantil de la cabeza de dragón* (1909), *La marquesa Rosalinda* (1912), *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920) y *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920). En este ciclo utiliza elementos del cuento tradicional, del teatro de marionetas, de la *commedia dell'arte*; su vuelta a la farsa, cada vez más «grotesca» y menos «sentimental» desde *La cabeza del dragón* (la única del ciclo en prosa) hasta *La Reina castiza*. Esta última obra, escrita el mismo año que *Divinas palabras* y *Luces de Bohemia*, representa la resolución del ciclo de la farsa en el esperpentismo. Toda huella nostálgica del modernismo ha desaparecido de ella. Unos personajes convertidos en fantoches en medio de un lenguaje distorsionado hasta lo absurdo representan los distintos «tipos» (reyes, cortesanos, ministros, espadones y pueblo) que integran el retablo de la España isabelina.

5.4.3. Etapa de los esperpentos (1920-1936)

La terrible experiencia de la I Guerra Mundial supuso un revulsivo para los intelectuales y artistas de vanguardia. Y es a partir de ese momento cuando Valle desmitifica la España contemporánea mostrando las gravísimas deficiencias que imposibilitan a sus habitantes poder llevar una vida digna. El esperpento es la mayor aportación de Valle al teatro europeo del primer tercio del siglo XX y es un precedente del nuevo teatro experimental de Brecht. En el próximo apartado definiremos este concepto. A partir de 1920 la obra de Valle se centrará en la denuncia de un mundo dominado por lo deforme y lo absurdo; denuncia que llevará a cabo también con un lenguaje deformado.

El Diccionario de la Real Academia Española ofrece dos acepciones del término «esperpento»: 1) Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza, y 2) Desatino, absurdo. En 1920, Valle-Inclán lo utiliza -por primera vez en el sentido literario que hoy tiene- como calificativo de *Luces de bohemia*; en 1921 publica *Los cuernos de don Friolera* con igual designación; igual sucede en 1927 con *La hija del capitán*, y en 1930 agrupa estas dos últimas piezas más *Las galas del difunto* en «*Martes de Carnaval*»: Esperpentos. Son estas las cuatro obras a las que Valle dio este nombre, a pesar de lo cual la mayoría de los críticos consideran también esperpentos otras -anteriores incluso a *Luces de bohemia*, y no todas teatrales-. Frente a la Galicia mítica de las Comedias bárbaras y al grotesco mundo dieciochesco de las Farsas, Valle elige para sus esperpentos como ámbito y como tema a la España contemporánea y como procedimiento la deformación desmitificadora. Es las cuatro piezas denominadas así por el autor encontramos otras tantas imágenes de la patria reflejadas en el espejo cóncavo de la nueva estética. En otro apartado se analiza con más detalle esta nueva estética.

A esta etapa pertenecen también las novelas *Tirano Banderas* (1926) y la trilogía *El ruedo ibérico* (*La corte de los milagros* -1927-, *Viva mi dueño* -1928- y *Baza de espadas* -1932-) y *La pipa de kif* (1919), en su producción lírica. Otros críticos afirman que la estética esperpéntica aparece en otras obras, incluso Bermejo Marcos incluiría *Divinas palabras* o otras obras teatrales.

Insistimos de nuevo en que es muy difícil establecer una periodización en la obra de Valle-Inclán; su clasificación cronológica es discutible por varios motivos: la enorme variedad y riqueza de su arte, pues Valle, buen conocedor de las corrientes artísticas de su época, no se limitó a una bandera estética; al contrario, se benefició de todas -decadentismo, simbolismo, expresionismo, etcétera-, practicándolas incluso al mismo tiempo. Por otra parte, Valle no abandona enteramente ninguna corriente cultivada al superarla, sino que conserva de ella los elementos que le interesan por su eficacia expresiva para la evolución personalísima de su literatura hacia el esperpento; por eso Bermejo Marcos (33-166) habla de «esperpentización antes que esperpento», pues aunque las obras anteriores a 1920 no puedan ser consideradas como esperpentos, en ellas aparecen rasgos que se mantendrán intensificados en los esperpentos.

6. ESTUDIO DE LUCES DE BOHEMIA

6.1. EL ORIGEN DE LA OBRA

Luces de bohemia aparece publicada por primera vez en la revista «España» en 1920. En esa primera edición la obra no está completa. En 1924, se publica en libro, con tres escenas añadidas: son la II, la VI y la XI de la versión definitiva (advértase desde ahora que entre ellas se encuentran los dos momentos más intensos de la obra; algún detalle permite suponer que tales escenas estaban ya escritas desde un principio).

La obra cuenta la última noche de la vida de Max Estrella, poeta miserable y ciego. Como punto de partida, Valle se inspiró en la figura y en la muerte del novelista Alejandro Sawa, el mismo que inspiró a Baroja el Villasús de *El árbol de la ciencia*.

Pero, a partir de esa figura real, *Luces de bohemia* cobra unas dimensiones que trascienden ampliamente la anécdota del fracaso y la muerte de un escritor -en suma- mediocre. La obra va a convertirse en una parábola trágica y grotesca de la imposibilidad de vivir en una España deforme, injusta, opresiva, absurda; una España donde, según él, no encuentran sitio la pureza, la honestidad o el noble.

Desde nuestra perspectiva actual, y haciendo un recorrido muy superficial por la obra, *Luces de Bohemia* se nos presenta como un texto muy original. Pero no lo es tanto, ya que Valle, en realidad, compone su obra recogiendo materiales y técnicas que eran comunes a los dramaturgos de su época y conocidas por el público de su tiempo. La originalidad de Valle reside, precisamente, en saber combinar perfectamente todos esos materiales para darnos una visión coherente, desesperanzada de la España de su tiempo. En cualquier caso es necesario que esquematicemos las fuentes de las que se vale el autor para la construcción de su obra:

a) La propia realidad

El personaje protagonista (Max Estrella) está directamente inspirado en el escritor Alejandro Sawa. Algunos de los aspectos biográficos de este autor aparecen en la construcción del personaje de Valle:

- Fue poeta y prosista.
- Residió en Francia, donde se casó y tuvo una hija. Allí trabajó para la Editorial Garnier y conoció a Víctor Hugo y a Verlaine.
- Durante su estancia en España frecuentó los ambientes bohemios madrileños.
- Se le vio en los círculos modernistas y trabó amistad con Rubén Darío y el propio Valle-Inclán.
- Murió en 1909 ciego, loco y pobre, dejando inédita su mejor obra, *Iluminaciones en la sombra*.

Como vemos claramente, el protagonista de *Luces de bohemia* comparte con Sawa muchos rasgos: el oficio de Max Estrella es la literatura, su esposa se llama Madame Collet (francesa), tiene una sola hija (Claudinita), la obra es un recorrido por la noche madrileña, aparece Rubén Darío en la obra, Max Estrella es ciego, pobre como las ratas y con una tendencia a la locura que se manifiesta en varios momentos del drama.

Pero la presencia de la realidad misma en la obra no se reduce al protagonista, sino que es una constante conseguida por el autor mediante tres mecanismos diferentes:

- Aparición de personajes reales (Rubén Darío, por ejemplo).
- Alusiones a personalidades de la vida española (Maura, Pérez Galdós, etc.)
- Alusiones a circunstancias históricas del período que va de 1900 a 1920.

b) Literaturización

Alonso Zamora Vicente ha demostrado en sus diferentes acercamientos a Valle y a su obra *Luces de bohemia* que el texto está repleto de referencias literarias. Es tal la abundancia que el crítico llega a afirmar que son, junto con la propia realidad, el punto de partida de la obra. Esas referencias podríamos clasificarlas en diferentes grupos:

- Aparecen personajes reales relacionados con el mundo literario: Rubén Darío, Dorio de Gadex, el propio Alejandro Sawa escondido tras el nombre del protagonista.
- Aparecen personajes ficticios de otras obras: El Marqués de Bradomín, por ejemplo, protagonista de las *Sonatas* de Valle-Inclán.
- El autor emplea frases de obras clásicas conocidas: Las primeras palabras de Max Estrella en la escena II («Mal, Polonia, recibe a un extranjero») están extraídas de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.
- También aparecen recreaciones de situaciones dramáticas de obras clásicas: El diálogo de Rubén y el Marqués de Bradomín con el sepulturero tiene muchos puntos de contacto con el de Hamlet y el enterrador en la obra de Shakespeare.
- La estética de la deformación, como ya hemos visto, tiene unos antecedentes literarios en Quevedo, pero también la encontramos en un género muy en boga en esos años, la literatura paródica, aunque la finalidad de la obra de Valle es diferente.
- El lenguaje que emplean la mayoría de los personajes de *Luces de bohemia* es característico de los sainetes de ambiente madrileño.
- Existen referencias, similitudes evidentes entre *Luces de bohemia* y algunas obras clásicas:
 - Max y Latino nos recuerdan al ciego y a Lázaro de Tormes.
 - La ceguera de Max le sirve a Valle para presentarlo como un nuevo Homero.
 - El viaje de Max por la noche madrileña es como el viaje de Ulises desde Troya a Ítaca.
 - Son constantes las referencias al círculo infernal, a lo cíclico, lo que nos puede recordar *La Divina Comedia* de Dante.

Con todos los elementos expuestos, Valle-Inclán construye su obra y, ciertamente, la dota de una gran originalidad al pretender ofrecernos un gran retrato de la sociedad española de principios de siglo mediante la aplicación de su estética deformada, una deformación que es aplicada a todos los aspectos de la vida y a todos los niveles sociales.

6.2. EL GÉNERO DE *LUCES DE BOHEMIA*

Luces de bohemia adquiere forma de texto dramático, pero algunos datos nos hacen pensar que cuando fue escrita Valle no pensaba seriamente en la posibilidad de su representación. Pensemos en los siguientes hechos:

- La multiplicidad de espacios dramáticos hacían prácticamente imposible la representación de la obra con las técnicas dramáticas de 1924.
- El mismo autor debió entender esa dificultad, ya que las acotaciones que introduce no tienen una funcionalidad exclusivamente dramática, sino que en algunos casos Valle parece comportarse más como un narrador que contempla y opina sobre sus personajes, sobre sus acciones o sobre lo que les sucede.
- La obra aparece publicada primero en una revista y después como libro independiente. No hay constancia de ningún intento de representación.

A pesar de lo dicho, no debemos pensar que *Luces de bohemia* no sea verdadero teatro. Lo que sucede es que el concepto teatral de Valle es, quizás, demasiado «moderno», supera a los usos corrientes en su época. Para Francisco Ruiz Ramón, Valle Inclán anticipa lo que en la segunda mitad del siglo XX se ha llamado «teatro en libertad».

Una vez establecido que estamos hablando de puro teatro se nos plantea el problema de la clasificación de la obra dentro de un determinado género dramático. En el texto podemos encontrar rasgos que nos permiten su inclusión o no en diferentes géneros. Veámoslo más detenidamente.

a) *Luces de bohemia* como tragedia

- El argumento en el que se nos presenta a un protagonista que se enfrenta con su destino que le supera.
- El final trágico. La muerte del protagonista.
- Era característico de la tragedia el que sus personajes principales pertenecieran a las clases nobles, y Máximo Estrella pertenece a la aristocracia, si bien a la aristocracia intelectual.
- El lenguaje en muchos momentos de la obra alcanza altas cotas de dificultad, trabajo y selección.

b) *Luces de bohemia* no es una tragedia

Frente a los rasgos anteriores, nos podemos encontrar también con elementos que nos hacen negar la posibilidad de estar ante una tragedia:

- Junto a la lengua culta encontramos un lenguaje coloquial e, incluso, vulgar.
- Frente a la nobleza intelectual de Max hayamos en la obra una mayoría de personajes que pertenecen a las clases bajas, tanto socialmente hablando como intelectual y moralmente.
- Aunque hay pasajes trágicos en la obra (pensemos en la escena XI, por ejemplo), también abundan los cómicos y humorísticos.

Como conclusión, hemos de determinar que es imposible incluir la obra dentro de uno de los géneros teatrales clásicos. La

razón de esta dificultad nos la da el propio autor en la escena XII. Valle-Inclán es consciente de lo inclasificable de su obra, de ahí la denominación que nos propone: el esperpento.

6.2.1. Características del esperpento y su reflejo en *Luces de Bohemia*

El esperpento es un nuevo concepto estético que pretendía reflejar la realidad más profunda de los seres humanos distorsionando o exagerando los rasgos físicos y ambientales con la finalidad de hacer el retrato emocional de la sociedad española de su tiempo. Valle cree que una realidad nacional deformada, sórdida y ridícula sólo podrá reflejarse con total exactitud por medio de una estética igualmente deformada, y para ilustrarlo habla de los espejos del Callejón del Gato, en Madrid (escena XII). La matemática perfecta a la que se refiere es la utilización de una estética que deforma de manera sistemática los rasgos de los personajes y el entorno que los rodea, exagerándolos y ridiculizándolos para mostrar la degradación espiritual y social en la que viven. Gracias a esta deformación exacta, matemática, de la realidad, Valle reflejará con exactitud la vida española, muy deformada por la injusticia, la miseria, la opresión y la incultura.

A. Risco y otros autores han apuntado que descubrimientos similares a los de Valle fueron comunes en el teatro europeo de la época: no sólo Pirandello, sino también Apollinaire, Jarry y hasta la narrativa de Kafka. Con el esperpentismo, según ha apuntado Ricardo Doménech, Valle «descoyunta» la realidad con objeto de lograr distanciar de ella al espectador –al modo brechtiano–, a fin de que éste se vea impelido a una toma de conciencia, a un compromiso por el más perjudicado en los absurdos de una realidad vital absurda y burguesa.

En resumen, ofrecernos «una visión sistemáticamente deformada de la vida española» es el principio estético, el punto de partida o la intención última del autor. La deformación de la realidad es considerada la aportación más novedosa del autor y su obra; ahora bien, no hay que creer que esta técnica es exclusiva de Valle. Existe una importante tradición artística de la degradación de la realidad. Pongamos algunos ejemplos:

- En pintura: El Bosco, Goya, Munch y, contemporáneo de Valle, Solana.
- En literatura: Quevedo, el expresionismo, la literatura paródica.
- En cine: En el mismo tiempo que se escribe *Luces de bohemia*, algunos directores alemanes utilizan la deformación de la realidad como principio estético primordial en sus obras (los expresionistas alemanes, con Murnau a la cabeza).

Lo anterior no quiere decir que Valle-Inclán se limite a copiar, sino que está inscrito en una tradición artística que tiene manifestaciones en distintas parcelas del arte.

Además no es una forma exclusivamente dramática porque Valle empleará rasgos esperpénticos en otras obras suyas, como sucede en la novela *Tirano Banderas*; y esos mismos rasgos nos los vamos a encontrar en obras de novelistas posteriores, como es el caso de Camilo José Cela, quien los empleará con asiduidad en *La colmena*, por ejemplo.

Valle logra la estética del esperpento a través de los siguientes **procedimientos**:

a) La degradación de los personajes

Valle desmonta a sus personajes y los imposibilita para ser héroes. Los muestra como seres ridículos. Para conseguir que reflejen esa situación de degradación colectiva, Valle realiza varias operaciones esperpentizadoras: desclasificar, deshumanizar (cosificar, animalizar) e idiotizar a sus personajes:

Desclasificar: Todos, sean de la condición social que sean, son golfos, ignorantes y con una tremenda desidia. Todos comparten el mismo nivel de miseria moral, practican o amparan el robo y se aprovechan de las circunstancias para sacar siempre beneficio propio (véase los ejemplos del Ministro –saca el sueldo de Max de los fondos de la policía–, Don Latino –se queda con el décimo premiado– o las prostitutas –confían en sobornar a los policías con un puro).

Deshumanizar: El autor vacía a los personajes de razón, sentimientos y cultura mostrándolos mediante frecuentes rasgos de «animalización», «cosificación» o «muñequización». Los hombres se transforman en «perros», «camellos», «cerdos», etc.; o en «fantoques» o «peleles». Esta degradación se manifiesta por:

- La animalización de los hombres: Valle confiere a sus personajes características y rasgos de los animales: Latino presentado como un buey que da calor, por ejemplo. «Zaratustra, abichado y giboso –la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente» (escena II)
- Cosificación: Valle describe a sus personajes por los objetos que los caracterizan, y elude los rasgos que los harían personas ante el espectador: «Entra el cotarro modernista, greñas, pipas, gabanes repelados, y alguna capa» (escena VII).
- Muñequización: deformación de los personajes, que nos son presentados como muñecos, títeres o fantoches. Valle deja a los personajes vacíos de razón de sentimiento, de cultura (escena II y escena IV).

Idiotizar: Los personajes sufren una especie de idiotización colectiva fruto de la ignorancia y del egoísmo. Debilitados e incapacitados se nos presentan con un lenguaje maquinal, disparatado o frívolo. La mayoría no se preocupa de discernir lo verdadero de lo falso, lo justo de lo injusto.

b) La esperpentización de espacios y ambientes

Los personajes de esa España paupérrima y degradada de la época se mueven en unos espacios casi siempre mal iluminados, sucios y chabacanos. Los recursos más usuales para esperpentizar el espacio son:

- La suciedad: casi todos los espacios se presentan sucios, malolientes y desordenados. La cueva de Zaratustra es un «antro apestoso de aceite» (escena II).
- La falta de luz, común a casi todos los ambientes y personajes (falta de luces), se reflejará simbólicamente en unos espacios siempre poco iluminados. Por este motivo el escenario aparecerá casi siempre en sombra o en una semipenumbra mal iluminada por candilejas, luces trémulas y mortecinas o luces amenazantes: «La taberna de Pica Lagartos: Luz de acetileno: Mostrador de zinc: Zaguán oscuro con mesas y banquillos: jugadores de mus. Borrosos diálogos» (Escena III).

- La chabacanería. Cuando se describen los espacios oficiales (despacho del Ministro, la comisaría, la redacción del periódico), la esperpentización nos llega a través del gusto vulgar y chabacano que preside las estancias: «Secretaría particular de Su Excelencia. Olor de brevas habanas, malos cuadros, lujo aparente y provinciano» (escena VIII).

c) Abundante uso del contraste. El contraste es un recurso que le sirve a Valle para denunciar posiciones contrarias que, al presentarse juntas, crean un choque profundo en el espectador. Algunos tipos de contraste utilizados para esperpentizar personajes y ambientes serían:

- contraste entre lo grave y lo burlesco: Dice Max a un policía al llegar detenido por borracho a la comisaría: «Traigo detenido una pareja de guindillas. Estaban emborrachándose en una tasca y los hice salir a darme escolta» (escena V).
- contraste entre la dejadez miserable y la compostura chabacana: «Hay un viejo chabacano –bisoñé, manguitos de percalina–, que escribe, y un pollo chulapón de peinado reluciente, con brisas de perfumería, que se pasea y dicta humeando un veguero [...]» (escena V).
- contraste entre lo doloroso y lo grotesco. En este sentido, la cima sería el velatorio de Max (escena XIII).
- contraste sangrante es el que se establece, en la tan citada escena XI, entre el dolor de la madre y la rebeldía de algunos personajes, por un lado, y el conformismo de los «defensores del orden establecido», por otro.

d) Uso continuado del la ironía, el humor y el sarcasmo. Son los principales recursos que utiliza Valle para esperpentizar la injusta realidad que percibe en su entorno. La ironía marcará aún más si cabe las enormes diferencias culturales entre la bohemia, imaginativa, culta, elitista, y el resto de los personajes. Los comentarios irónicos estará casi siempre en boca de Max, don Latino y los modernistas, los únicos personajes que poseen las luces de la inteligencia.

No menos característico es el tipo de humor: la mordacidad, la risa agria. Risa que, según un personaje, sirve a los españoles de consuelo «del hambre y de los malos gobernantes». Pero, para Valle, es más bien una forma de ataque demoleador.

Para conseguir estas características emplea, entre otros, los siguientes procedimientos:

- Presentación de lo más desagradable y grotesco de los seres humanos: la deformidad, la crueldad, la estupidez.
- Empleo de prosopopeyas, animalizaciones, símiles despectivos e hipérbolos.
- Diálogos con un lenguaje rico y elaborado, con mezcla de retoricismos, frases hechas, coloquialismos y vulgarismos.
- Acotaciones extraordinariamente complejas, con referencias a códigos muy diversos, que provocan sorpresas permanentes en los espectadores.
- Movimientos y gestos característicos del teatro de guiñol o de títeres, para lo que se necesita un cuadro de actores debidamente preparado.
- Vestuarios y accesorios que refuerzan la misma imagen grotesca.
- Decorados próximos a la estética expresionista, que rompen el efecto de realidad.
- Efectos especiales, con juegos de luces, para deformar la realidad.

6.3. LOS TEMAS

El argumento de *Luces de bohemia* consiste en la dramatización de la última noche de la vida de Máximo Estrella. A partir de esta anécdota, Valle nos quiere dar una imagen de la España de su tiempo, dominada por la miseria, la locura y la violencia; en definitiva, por «lo infernal». La peregrinación de Max Estrella es un «viaje al fondo de la noche». Max desciende a los abismos de la ignominia, de la injusticia, de las miserias de toda índole. Y no sabemos si lo que lo mata es el frío, el hambre, el alcohol o su corazón cansado, o si es el dolor por el espectáculo que tiene en torno. Siguiendo esa línea, algunos críticos han pensado que lo que **Valle pretende es reflejarnos la vida española como si de un infierno se tratase**, y por esa razón se reafirman en la idea de que la obra, en algunos momentos, presenta contactos con la *Divina Comedia* de Dante. En su peregrinación «infernal», en su descenso a los infiernos Max va acompañado por Don Latino, como Dante iba acompañado por el poeta latino Virgilio. El infierno en Dante es descrito como un círculo, mientras que el viaje de Max también es circular. En la escena XI exclama: «Latino, sácame de este círculo infernal.» Y luego afirma: «Nuestra vida es un círculo dantesco.» Pero, en todo caso, el infierno de Dante se ha trasladado a Madrid... y ha pasado por los espejos del callejón del Gato.

De la temática cabe decir que el **tema principal** es el enfrentamiento entre dos mundos: el de las víctimas del poder y el de los poderosos. Entre las víctimas del poder estarán los dos únicos personajes verdaderamente trágicos de la obra: el preso y la madre del niño muerto, también los bohemios, con Max a la cabeza. Los poderosos son los que explotan a los demás en mayor o menor medida o son cómplices del poder justificando siempre sus decisiones: el Ministro, Serafín el Bonito, el librero Zaratustra o Don Latino.

Entreverados con el tema principal aparecerán otros temas como:

- El tema de la muerte está omnipresente. Las referencias al suicidio (como remedio para acabar con tanto sufrimiento) aparecen desde el principio, no hay que olvidar que la obra se inicia con el suicidio como solución a las penurias sufridas por Max y su familia. Y termina cumpliéndose la premonición como en las tragedias griegas. Mueren cinco personajes, víctimas más inocentes de la situación del país, por culpa de la injusticia, de la corrupción, de la pobreza, de la ignorancia y los abusos del poder. Muere Max, su mujer Madama Collet, su hija Claudinita y son asesinados el obrero catalán y un niño indefenso en la escena XI. En total son ocho escenas donde la muerte aparece en cierta medida como catalizadora de la trama (ESC. I: el suicidio de la familia de Max como solución final a sus penurias económicas, ESC.VI: la muerte anunciada del preso catalán ya que sabe que lo matarán aplicándole la *Ley de fugas*, ESC. IX: Max y Rubén Darío filosofarán sobre la vida y la muerte en el Café Colón, ESC. XI: la muerte del niño en las revueltas obreras y la muerte del preso catalán a manos de la policía, ESC. XII: la muerte de Max en la calle, ESC. XIII: el velatorio de Max, ESC. XIV: el entierro de Max y ESCENA ÚLTIMA: el suicidio de Madama Collet y Claudinita).

- La religión también parece estar presente con un determinado simbolismo como en la escena VI: preso catalán se llama Mateo, el mismo nombre de un apóstol que fue asesinado por la espalda; Max Estrella llama Saulo al anarquista y le encomienda predicar una nueva religión.
- La realidad política y social. Valle-Inclán utiliza la historia de manera anacrónica como una característica más de su teoría sobre el esperpento: producir un efecto deformador. Algunos de estos «saltos temporales» son las referencias a don Jaime de Borbón y al rey de Portugal, Manuel II. Hay que situarlas antes de 1910 pero la Revolución rusa nos lleva a 1917, otros datos que dificultan una lectura cronológica son los relativos a la «ley de fugas», la elección de García Prieto como presidente del Consejo, la coexistencia de modernistas y ultraístas y el hecho de que Rubén Darío (muere en 1916) sobrevive a Galdós (muere en 1920).

En toda la obra hay alusiones que critican otras situaciones de la realidad española como por ejemplo:

- La clase política y su represión policial: Ministerio de «Desgobernación», torturas, detenciones legales, la ley de fugas que permitía disparar a los detenidos. Es decir, se denuncia de la miseria material y moral de España, como consecuencia de la corrupción política. Esta denuncia general de la situación histórico-social se puede concretar en una serie de subtemas. Las referencias al hambre y a la agitación social son muy numerosas; hay manifestaciones tumultuarias con asalto y saqueo de tiendas; frente a las organizaciones obreras con sus saqueos aparecen organizaciones patronales amparadas por la policía. Otro subtema es el de la corrupción del poder político y de la prensa: aparece reflejado el uso real en la época de la utilización por parte del gobierno de fondos reservados para sobornar a periodistas.
- La crítica a la burguesía, clase representada por el librero Zaratuza o el tabernero Pica Lagartos.
- Tampoco quedarán fuera de su visión esperpéntica los personajes populares, como la Pisa Bien, la Lunares y los sepultureros.
- La literatura. Ya hemos comentado con anterioridad la gran cantidad de citas y referencias literarias. Así, el mundo de la bohemia y el de los poderosos aparece enfrentado y se confunden las diferencias entre realidad y literatura, es lo que se conoce como literatización de la obra. También se mencionan a diversos autores y obras: Homero y Belisario en la escena VIII o los hermanos Quintero, Shakespeare, Hamlet Ofelia en la escena XIV. Otro procedimiento es la crítica a figuras, escuelas o instituciones literarias así como también están presentes alusiones a la mitología.

6.4. ESTRUCTURA

6.4.1. Estructura externa

Luces de Bohemia se estructura mediante la sucesión de 15 escenas yuxtapuestas, cada una de las cuales constituye una unidad dramática en sí misma. La acción tiene un desarrollo lineal. Pero hay algo más. A lo largo de la obra podemos encontrar una serie de motivos dramáticos que se repiten y sirven para dar unidad a esa sucesión de escenas:

- La presencia casi constante en escena de la pareja protagonista (Max y Latino). Incluso cuando no están son el punto de referencia de los demás personajes.
- Las referencias al “décimo de lotería” en las escenas III, IV y XV.
- Las alucinaciones que sufre Max en las escenas I y XII, y que sirven como presentación y despedida del personaje.
- La brutalidad policial.
- Las muertes que se van anunciando a lo largo de la obra: la de Max (I, XI y XII), las de Madame Collet y Claudinita (I y XV), la del anarquista catalán (VI y XI).

6.4.2. Estructura interna

Sobre la estructura interna de *Luces de Bohemia* los críticos literarios han coincidido bastante. El que la describe más detalladamente es Carlos Álvarez, que es a quien vamos a seguir, el cual separa, ante todo, las tres últimas escenas que constituyen, con toda evidencia, un *epílogo* (tras la muerte del protagonista). Y las escenas I-XII constituirían la primera parte.

EN VIDA DE MAX (escenas I a la XII). Se nos presenta la salida de Max al atardecer hasta el amanecer del día siguiente, cuando muere en el portal de su casa. Esta primera parte se desarrollaría en tres tiempos diferentes:	TRAS LA MUERTE DE MAX (escenas XIII a la XV).
a. <i>Un «preludio»</i> : la escena I (Max en su casa: anhelo de morir). La partida. Exposición del contexto humano, económico y social del protagonista. Invitación al suicidio (anticipo de la conclusión de la obra). Salida de la casa.	Funciona como un epílogo que cierra la obra y sirve para dar solución a una serie de conflictos y motivos dramáticos que habían quedado abiertos:
b. <i>El «cuerpo central» de la obra o la peregrinación de Max por los infiernos de la noche madrileña</i> . Son las escenas II-XI, que, a su vez, se repartirían en <i>dos etapas</i> iguales y simétricas: 1. ^a Escenas II-VI: hasta la estancia de Max en el calabozo con el obrero catalán. Se produce la toma de conciencia política de Max. 2. ^a Escenas VII-XI: desde su salida de la cárcel hasta la muerte del obrero catalán. Culmina con la muerte del preso y del niño inocente. La realidad vivida por Max confirma su toma de conciencia. El personaje <i>necesita</i> morir para acabar con el dolor que le produce la injusticia social. Obsérvese el paralelismo: ambas «etapas», compuestas por un mismo número de escenas (cinco), terminan con un momento «fuerte» y con la presencia del mismo personaje; el tono es netamente trágico. Y se trata, además, de dos escenas «añadidas» en la segunda versión.	<ul style="list-style-type: none"> • El suicidio de Madame Collet y Claudinita. • El décimo de lotería premiado. • La vida de Latino después de Max.
c. <i>El final de la peregrinación</i> : Escena XII (Max vuelve a su casa; su muerte. Nótese el paralelismo con la escena I). Por otra parte, es la escena en que se expone la conocida «teoría del esperpento», como recapitulación, como para dar pleno sentido a todo lo que antecede. Muerte de Max.	Un nuevo paralelismo se establece entre la escena última y la I: se lleva a cabo aquel suicidio «anunciado» al principio de la obra.

En suma, una estructura perfectamente medida y cuya eficacia podría comprobarse en el estudio detallado de la obra. Ha de destacarse, por ejemplo, con qué maestría se establecen violentos contrastes entre escenas trágicas y escenas grotescas; pero, sobre todo, debe ponerse muy de relieve cómo tal estructura permite a Valle una progresión agobiante en la tragedia grotesca de Max Estrella.

6.5. TIEMPO Y ESPACIO

6.5.1. *Tiempo histórico*

En el escaso tiempo dramático que ocupa la obra se condensa un amplio tiempo histórico o real. En la obra se acumulan hechos y referencias históricas y literarias en un confuso anacronismo: pérdida de las últimas colonias (1898), reinado de Alfonso XIII, Semana Trágica de Barcelona (1909), Revolución Rusa y Huelgas revolucionarias (1917), coexistencia de modernistas y ultraístas, Rubén Darío (muere en 1916) sobrevive a Galdós (muere en 1920), etc. Esta acumulación de hechos temporalmente anacrónicos sirve a Valle para producir el efecto deformador que pretende.

6.5.2. *Tiempo dramático*

▪ Concentración temporal

El tiempo dramático de la acción apenas rebasa el margen preceptivo del teatro clásico (24 horas): desde el atardecer del primer día hasta la noche del siguiente. La vida escenificada de Max ocupa aún menos tiempo, ya que muere poco antes del amanecer.

▪ Linealidad temporal

En la obra no hay saltos temporales, ya que toda ella sigue un desarrollo cronológico lineal salvo entre las escenas VI y VII, que son simultáneas.

▪ Elipsis

Se producen diferentes elipsis en la obra entre las distintas escenas. La más significativa es la producida entre la escena XII (muerte de Max al amanecer) y la escena XIII.

6.5.3. *El espacio*

Frente a la condensación temporal de la obra, Valle sitúa el argumento en una multiplicidad de espacios. Son espacios reales que Valle deformará por medio de las acotaciones para que se carguen de significación *esperpéntica*. Cada escena transcurre en un lugar distinto del anterior, de esta manera Valle puede mostrarnos, gracias a unos protagonistas itinerantes, un panorama lo más amplio posible de la España de su época, ambientes y personajes. Solamente se repiten dos espacios en la obra: la casa de Max, en las escenas I y XIII, que abre y cierra el círculo de la vida de Max y la taberna de Pica Lagartos, en las escenas III y XV, que abre y cierra el círculo del décimo de lotería. Ambos círculos son muy importantes en la obra, ya que se relacionan con los dos temas de la misma: el destino trágico de los seres humanos y la miseria moral y económica de la sociedad.

6.6. PERSONAJES

Aparecen en las obras de Valle-Inclán nóminas muy abundantes de personajes. En *Luces de bohemia*, concretamente, aparecen más de cincuenta. Algunos de ellos –aparte del protagonista– se inspiran en seres reales, pero no nos detendremos ahora en esta cuestión ya analizada; su interés es relativo, pues lo que importa es la función que tales figuras desempeñan en la obra.

De los personajes de *Luces de Bohemia* dijo Valle: «Son enanos o patizambos que juegan una tragedia.» Para la mayoría de ellos, la expresión es justa, y ello corresponde a aquella mirada «desde arriba». Sin embargo, algunos de esos personajes escapan a la condición de peleles y cobran una considerable talla humana como la madre del niño muerto y el preso. Ante la tragedia colectiva que representan estos dos personajes en su vidas privadas, Valle no quiere esperpentizarlos, y los presenta en toda su terrible desolación: son las víctimas en estado puro, y ante ellas Valle solo puede mostrar respeto y rabia.

El resto de los personajes podríamos clasificarlos en los siguientes grupos:

- Personajes arquetípicos: de ellos solo sabemos el oficio que ejercen, no son personas individualizadas sino representantes de un determinado colectivo (el sereno, el albañil...).
- Personajes animales: el perro de Don Latino, el perro y el gato de Zaratustra...
- Personajes representativos de todos los grupos sociales para plasmar lo más ampliamente posible la España de su tiempo, Valle hace desfilar por su obra a muchos personajes distintos. Así aparecen:
 - Los poderosos y sus partidarios (el Ministro, el comisario...) ejercen el horror o son los cómplices que lo permiten.
 - Los comerciantes (Zaratustra, Picalagartos...) cuyo afán de lucro los acerca al poder y los enfrenta al pueblo.
 - El pueblo, quien padece las injusticias de los poderosos.
 - Los marginados, se tratan con los bohemios y los mantienen informados.
 - Los bohemios, grupo de jóvenes poetas y vivedores cuyo mejor exponente es Max Estrella. En los bohemios se percibe ingenio, ideales, sentimientos y pobreza, en el grupo de los poderosos sólo opulencia, chabacanería, indiferencia y egoísmo. Los bohemios mantenían una actitud vital fronteriza entre el mundo burgués, al que odiaban por su vulgaridad, y el proletariado, del que los distanciaba su formación estética y cultural y también un cierto sentimiento elitista. También coincidían con los anarquistas en su concepción de la palabra como dinamita verbal.

Dejando aparte otras consideraciones, vamos a analizar especialmente las figuras de Max y Don Latino.

6.6.1. *Max Estrella*

Valle se inspiró en la figura de Alejandro Sawa, que vivió en París, trabajó en una editorial, llevó una vida bohemia. Se casó con una francesa y tuvo una hija. En España frecuentó los círculos modernistas y fue amigo de Rubén Darío y de Valle. Murió miserable, ciego y loco. Desde luego, Sawa es hoy en día, aunque en la obra se afirme que se trata del «mayor poeta de España», más conocido por la obra de Valle que por la suya propia. En todas estas exageraciones, en las parodias intensas, etc.,

debemos ver, como apunta Zamora Vicente, rasgos tomados del género chico, aficionado a la literaturización chocarrera y a la desmesura.

Valle construye a su protagonista dotándolo de una gran complejidad, hasta el punto de ser, a veces, contradictorio. El personaje esperpéntico nace a imagen y semejanza del héroe clásico, pero la deformación es precisa, en un tiempo en que el heroísmo ya no es posible. Por ello es preciso que el alcohol, la bohemia, la miseria y la ceguera sean sus características, y también que al final tenga una muerte mísera. Por ello, en vez de ser fusilado como el obrero catalán, o de morir en una carga de la fuerza pública, ha de acabar, a la puerta de su casa, muerto por el frío, la borrachera, la tristeza y el desencanto. Algunas de las características que definen al personaje son:

- Noble grandeza. Así lo describe en algunas acotaciones (escena I, escena II). Esta grandeza viene apoyada por su ceguera (poeta ciego al igual que Homero), ya que el autor nos lo presenta con la capacidad de «ver» lo que los videntes no pueden ver.
- Comparación con Cristo. Max Estrella sufre en sus carnes un día de «pasión», al igual que Cristo:
 - Es sometido durante toda la obra a un constante expolio de sus pertenencias.
 - En la escena IX realiza un brindis con Rubén Darío y Latino que puede recordar a la Última Cena.
 - En la escena XIII un clavo del ataúd araña su sien como si fuera una corona de espinas.
- Conciencia crítica ante la injusticia social y solidaridad con los humildes y oprimidos (escenas VI y XI). Este es un aspecto muy contradictorio de su personalidad. Podría decirse que se produce una cierta evolución ideológica a lo largo de la obra.
 - Inicialmente solo aparece preocupado por su situación personal (escena II).
 - Más adelante formula su mala conciencia por su despreocupación social (escena IV).
 - Los encuentros con el preso (escena VI) y con el niño muerto (escena XI) le obligan a darse cuenta de la realidad.
 - Pese a esa toma de conciencia, vuelve a mostrar su cara más egoísta al aceptar el dinero del ministro que luego se gastará en champán, a pesar de saber que su mujer e hija pasan hambre.
- Aunque hayamos hablado antes de una cierta evolución ideológica, lo que realmente define al personaje es la contradicción, la desconexión entre lo que piensa y lo que hace:
 - Critica la corrupción política, pero acepta una pensión vitalicia de su amigo el ministro.
 - Se compadece del dolor de la madre del niño muerto, pero se acaba convirtiendo en verdugo de su mujer y su hija.
 - Sistemática degradación en el transcurso de su vida dramatizada: estafa de Zaratuza, engaño de Latino, encarcelamiento, venta de su dignidad al ministro o robo de la cartera por Latino. Incluso después de la muerte, el autor sigue despojándolo de su dignidad ya que su muerte es confundida con una borrachera (escena XII) o, después, es confundida con una catalepsia (escena XIII).

En resumen, Max Estrella es un personaje complejo. Dista de ser un personaje noble, pero alcanza momentos de indudable grandeza. En él se mezclan el humor y la queja, la dignidad y la indignidad. Junto a su orgullo, tiene amarga conciencia de su mediocridad. Su resentimiento de fracasado es ora ridículo, ora patético. Sus réplicas vivísimas son, unas veces, de una mordacidad acerada y, otras, de singular profundidad. Destaca su creciente furia contra la sociedad. Y a la par, su sentimiento de fraternidad hacia los oprimidos o la ternura que muestra ante la muchachita prostituida. Sin duda, es un personaje en quien Valle volcó muchos rasgos de su propia personalidad. Su muerte es ridícula y qué decir de su velatorio grotesco y cruel. Max se muere en la calle y sus últimas palabras son: «¡Buenas noches!».

Además, según nos señala Pablo Carrascosa, las referencias culturales y literarias en torno a este personaje son muchas. Pueden sistematizarse así:

1. Es una especie de Sócrates de los *Diálogos* de Platón. Es el ciego capaz de ver claro. Es el hombre desposeído del engaño de los ojos. Análogamente a lo que ocurre en el *Mito de la caverna*, es más fácil ver la verdad prescindiendo de los sentidos.
2. Al tiempo, es Ulises de una verdadera *Odisea*. El «viaje» hay que considerarlo imprescindible para la caracterización de Max. Él no sólo está ciego, como Edipo cuando descubre la verdad. Además, va en busca de la salvación económica de su familia, como Ulises de regreso a su patria. Max-personaje está conformado a partir de los héroes clásicos, esperpentizados por haberse ido a mirar al callejón del Gato. El guerrero vigoroso y audaz se ha convertido en un pobre poeta ciego. La Guerra de Troya es una mezquina guerra literaria, y su patria un décimo de lotería. La ironía dramática de estos paralelismos no puede ser más clara.
3. Es evidente el paralelismo que existe entre Max-Latino y Quijote-Sancho. El tratamiento de «Don» se aplica ahora al materialista, al «cerdo», al oportunista... Don Latino acompaña en su «Odisea» al poeta ciego, y le sirve de interlocutor para que éste pueda formular su mensaje. Es evidente que Sancho tiene buenas cualidades, pero la esperpentización vuelve a explicar la correspondencia no precisamente inexacta, sino deforme. Además, la estructura del «viaje» aparece en el original cervantino...
4. Volviendo a la mítica, hay un personaje clásico de sumo interés para comprender el carácter de Max: se trata de Tiresias, el ciego de *Edipo*, que aparece también en otras obras clásicas.
5. Max es ciego como Belisario, según dice él mismo. Belisario fue un general bizantino, que, por la ingratitud del emperador, acabó sus días en la miseria cuando se quedó ciego, después de haber desarrollado una brillante carrera militar. Las referencias a la ingratitud y a la desconsideración de España para con Max son constantes en *Luces...*
6. A lo largo del «viaje», Max desciende y visita todos los «círculos del Infierno». Podríamos ver en su salida el recuerdo de la primera parte de *La Divina Comedia*, aunque con un carácter muy diverso. Virgilio ha sido sustituido por D.Latino como acompañante de la peregrinación nocturna de Max, el cual se refiere en dos ocasiones al «círculo dantesco»...
7. En *Luces de bohemia* hay una especie de *Via Crucis* grotesco, con sus «estaciones» y pasión incluida. Ya hemos señalado que hay elementos paródicos de tipo religioso, y que se da una cierta identificación de Max con Cristo (como «Maestro» y como «Redentor»).

6.6.2. *Latino de Hispalis*

Zamora Vicente asegura que se trata del propio Sawa, nacido en Sevilla (Hispalis). Se trataría de un desdoblamiento del hombre real en dos personajes literarios que aglutinan sus cualidades buenas y malas. La «otra cara de la moneda»: Latino es la cara oscura de Max, el punto de vista anclado en la realidad mezquina y miserable de la España del momento. Sawa vivió en París, trabajó en la Editorial Garnier, y fue bohemio del Barrio Latino. Sawa llevaba un perro real, con el que tal vez conversara, en el que tal vez se proyectara o viera reflejados sus instintos...

Ese «perro» que acompaña a Max es «la contrafigura de Sawa» (Zamora), una caricatura de la bohemia y, a la vez, un tipo miserable por su deslealtad y su encanallamiento, tal como se ve, sobre todo, en las últimas escenas. Estafa y roba a su amigo pero no tiene inconveniente en declararse su «perro fiel».

El profesor Pablo Carrascosa propone una alternativa: si los hombres se animalizan y cosifican al mirarse al espejo cóncavo, ¿por qué no habrían de humanizarse los perros? Así llama Max a Don Latino –y otras veces cerdo.

Don Latino es un gran fante, es el personaje más esperpéntico de toda la obra. En Don Latino llegan al extremo varios de los rasgos más típicamente esperpénticos: animalización, cosificación, deformación... Se trata, más que de un héroe, de un personaje de novela picaresca, de un modelo de la lucha por la supervivencia.

6.7. LENGUA Y ESTILO

[El apartado correspondiente de la introducción de la edición de la colección Austral Teatro es magnífica, pero por si quieren una nueva visión]

En cuanto al lenguaje, asombra su riqueza y la variedad de registros empleados. Los más diversos tonos y modalidades aparecen con fines ya caracterizadores de los personajes, ya al servicio de la parodia o de la intención crítica. El lenguaje es la pieza capital de la obra y soporte del esperpento.

Vamos a dividir su estudio en dos partes: el arte en sus diálogos y en las acotaciones.

6.7.1. *La lengua de los diálogos*

El diálogo entre los personajes es rico y diverso, ajustándose al carácter, a la clase social y a la cultura de cada uno de ellos. En él se ven reflejados todos los recursos propios de la oralidad, así encontramos:

- Frases breves con numerosas interrupciones
- Abundantes repeticiones que enfatizan las opiniones personales
- Frecuentes elisiones que se entienden gracias al contexto
- Entonación muy afectiva con abundantes interrogaciones, exclamaciones y frases sentencias.

La abundancia de personajes y su variedad social es el recurso que empleará Valle para reflejar todas las formas de expresión de la sociedad española de la época, fundamentalmente del habla madrileña. Vemos por lo tanto diversos niveles de lenguaje en *Luces de bohemia*:

- Los hablantes cultos utilizan un lenguaje con frecuentes citas literarias, abundan las exclamaciones y las ironías. Todos estos recursos los distancian del hablar maquinal del pueblo. También es propio
- Los funcionarios y subalternos son poco espontáneos y muy rutinarios. Reproducen sentencias oficiales y frases sacadas de los lenguajes político y periodístico.
- Los hablantes del pueblo son retratados con gran acierto. Suelen utilizar vulgarismos [«¡Cráneo privilegiado!» «dilustrado» (ilustrado), «cuála», etc.] y acortan los nombres comunes o propios, algo muy común en el habla popular madrileña: Don Lati, la propi, la Delega...
- Uso del argot ciudadano y de expresiones populares como gitanismos [«mangue», es decir, «mi, conmigo», «mulé, dar mulé» (asesinar, matar, matado), «lila», o sea, tonto, «parné» (el dinero), «chanelar» (entender, hablar), «cañí» (gitano), «gachó» (hombre)...] o madrileñismos o palabras del arrabal madrileño [«colgar» en vez de empeñar, «dar pan de higos» (completar la relación sexual), «beber sin dejar cortinas», «hago la jarra» para decir invitar, el uso de sus en lugar del pronombre personal os, «beatas» por pesetas; «estar afónico» por no tener dinero, «apoquinar» (pagar), «meloopa» (borrachera), «beata» (dinero), «ahuecar» (marcharse), «despachar» (echar a alguien), «cate» (golpe), «recalar» (parar, frecuentar un lugar), «camelar» (hacerse con, conseguir, agrandar), «perra» (una moneda), «roñas» (avaros, roñosos), etc.]

Señalemos la oportunidad y exactitud con que se suceden las réplicas, combinando ágilmente los tonos y rasgos aludidos. Y junto a ello, su marcha nerviosa, rápida: dominan netamente las réplicas de una, dos o tres líneas.

6.7.2. *La lengua de las acotaciones*

El lenguaje de las acotaciones no suele ser el lenguaje literario, porque su función en la obra es absolutamente referencial (dar al director los datos precisos para el montaje); sin embargo, Valle convierte las acotaciones de sus obras en material literario, así que, además de su natural función referencial, cumplen también una función poética dentro del texto dramático. Y esto lo hace por varios motivos. Primero porque Valle creía que una obra teatral era una obra completa en la que se podían unir lo dramático, lo lírico y lo narrativo. Tal es así que muchas acotaciones son imposibles de materializar en un escenario. Y en segundo lugar, estas acotaciones tan literarias permitían a los lectores visualizar, como si se tratase de una novela, una obra dramática de difícil representación, porque la dificultad de su puesta en escena y los problemas de censura, hacían poco probable que fuere estrenada en un teatro comercial.

Entre los recursos más corrientes podemos destacar:

- Las descripciones de los personajes, todas en un estilo nominal, son muy particulares, proceden a rápidas y desenlazadas pinceladas, véase por ejemplo: «La niña Pisa Bien, despintada, pingona, marchita, se materializa bajo un farol con su pregón de golfa madrileña», «Enriqueta La Pisa Bien, una mozuela golfa, revenida de un ojo, periodista y florista, levantaba el cortinillo de verde sarga, sobre su endrina cabeza, adornada de peines gitanes»; en las acotaciones se presenta esta caricatura de personaje: «Dorio de Gadex, feo, burlesco y chepudo abre los brazos, que son como alones sin plumas en el claro lunero»

donde se evidencia la muñequización y la animalización del personaje y además aparece un rasgo típico de las acotaciones, la luz. La luz es parte de la matemática esperpéntica; de hecho es la principal fuente de deformación ya que causa la sombra. La iluminación en la obra es poca; sin embargo, presente desde el principio donde es más fuerte «Hora crepuscular... guardillón lleno de sol», «la guardilla queda en una penumbra rayada de sol ponente»; a lo largo de la obra causa deformidad «Media cara en reflejo y media en sombra. Parece que la nariz se le dobla sobre una oreja», «Zaguán oscuro con mesas y banquetillos», «Las sombras negras de los Sepultureros –al hombro las alzadas lucientes– se acercan por la calle de tumbas». Si al principio la luz daba aún la sensación de calor (vida) al final «La luz de la tarde sobre los muros de lápidas tiene una aridez agresiva», se acerca más a la frialdad de la muerte. Este particular uso de la luz está presente en algunas obras de Goya donde la luz está presente pero no ilumina, sólo deforma.

▪ Importantísima es la adjetivación y los sustantivos en las acotaciones que, gracias a la superposición de imágenes pertenecientes a campos semánticos opuestos y disonantes, crean combinaciones esperpénticas como **sinestesias**: «Aire de cueva y olor frío de tabaco rancio», «Épico rugido del mar», «gritos internacionales», «en los ojos tristes un vidriado triste», «Mala sombra»; **sinédoques** que describen a los personajes sólo por sus rasgos más particulares ridiculizándolos mayormente: «Chalinas flotantes, pipas apagadas, románticas greñas», «Hongos, garrotes, cuellos de celuloide, grandes sortijas, lunares rizosos y flamencos», «La cabeza desnuda, humorista y lunático, irrumpe Max», «pipas, chalinas y melenas del modernismo», «Zaratustra, la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente». Un lugar importante mantienen las **comparaciones**: «los tres visitantes, reunidos como tres pájaros en una rama, ilusionados y tristes»; en esta, por ejemplo, se aporta un ejemplo más de animalización y de extravagante adjetivación, también aquí «los pecadores se achicharran como boquerones» o «Los obreros se reproducen populosamente, de un modo comparable a las moscas. En cambio los patronos, como los elefantes, como todas las bestias poderosas» o «¡Parece usted un chivo loco!».

▪ Debiendo analizar el esperpento, el campo semántico más interesante es el del grotesco y macabro, visibles también en las obras de Goya: como adjetivos tenemos grotesco, barroca, negro\,a, infernal, ronco, alocada, feo, lóbrega... como sustantivos cueva, cementerio, muerte, suicidio, fantasma, espectro, mano de marfil... como verbos arañar, arrancar... «¡Cráneo privilegiado!» es una exclamación compuesta por una sinédoque particularmente cruda pronunciada por un borracho y probablemente dirigida a Max Estrella, parece como si sólo este, un borracho, hubiera entendido la suerte del poeta al no formar parte del coro de la obra y de haber visto mejor de los videntes, la realidad... vuelve de este modo el esperpento.

Junto con los recursos anteriores es de destacar el empleo de una sintaxis muy quebrada, en la que son muy abundantes los signos de puntuaciones que separan multitud de proposiciones subordinadas (acotación escena III), incisos, frases nominales...

Profundizar en todos estos aspectos de la «escritura» valleinclanesca no nos conduce sino a admirar más a cada momento su inmensa talla de creador verbal.

6.8. MODERNISMO Y GENERACIÓN DEL 98 EN LUCES DE BOHEMIA

Federico de Onís, en sus Estudios críticos sobre el Modernismo, afirmaba: «...*el modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy.*»

En líneas generales se pueden reflejar dos grandes etapas en el Modernismo. Una, de culto preciosista de la forma, de estilo, tendencias refinadas y aristocráticas; y otra de inclinación hacia el lirismo personal, la indagación de los misterios de la vida y la muerte, y el afán por captar lo esencial y genuino de las tierras.

Un elemento caracterizador del Modernismo es el atrevido uso de un vocabulario nuevo, tomado de múltiples fuentes, que van desde las lenguas extranjeras (antiguas y modernas), a las nacionales, de las que toman términos técnicos, de las artes y de los oficios del ambiente rural y de los orígenes etimológicos.

El Modernismo es un movimiento literario y cultural de amplio espectro dentro del cual, como característica de uno de sus momentos y fenómenos particulares, aparece la llamada Generación del 98.

Decía el propio Azorín en Clásicos y modernos (1913): «*La generación de 1898 ama los viejos pueblos y el paisaje, intenta resucitar los poetas primitivos (Berceo, Juan Ruiz, Santillana); da aire al fervor por el Greco [...]; rehabilita a Góngora [...]; se declara romántica en el banquete ofrecido a Pío Baroja con motivo de su novela Camino de perfección; siente entusiasmo por Larra, y en su honor realiza una peregrinación al cementerio en que estaba enterrado y lee un discurso ante su tumba y en ella deposita ramos de violetas; se esfuerza, en fin, en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, plásticas palabras, con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad. La generación de 1898, en suma, [...] ha tenido todo eso; y la curiosidad mental por lo extranjero y el espectáculo del Desastre -fracaso de toda la política española- han avivado su sensibilidad y han puesto en ella una variante que antes no había en España.*»

En la producción literaria de los hombres del 98 está presente una serie de temas, que son un fiel reflejo de la personalidad de sus autores. Estos son:

- *El problema de España*. El rechazo de las circunstancias socioculturales, políticas y económicas y sus deseos de reforma, aunque desde un punto de vista idealista.
- *El paisaje*. Especialmente el castellano, a través del cual pretenden descubrir «el alma de España». Piensan que Castilla es el núcleo de la nación.
- *La historia*. No les atrae tanto los grandes hechos de armas o los personajes históricos como los hombres anónimos que, con su trabajo diario, hacen la patria.
- *La literatura*. De la que admiran sobre todo, la medieval y la clásica: Berceo, el Arcipreste de Hita, la Celestina... Muestran un interés especial por el Quijote.

- *Los problemas existenciales*. El sentido de la vida, las preocupaciones éticas, morales o religiosas constituyen otro foco importante de atención en la producción del 98.

En *Luces de Bohemia*, aparecen las siguientes características:

- Del modernismo:
 - **El cosmopolitismo: influencias de otros países.** *¡Hay que volver a París, Collet! ¡Hay que volver allá, Collet! ¡Hay que renovar aquellos tiempos.!*, *He visto y estudiado casos de catalepsia en los hospitales de Alemania.*
 - **El uso del verso (prosa poética).** *Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio.*
 - **La creación de belleza (función poética de las acotaciones).** *Un Café que prolongan empañados espejos. Mesas de mármol. Divanes rojos.*
 - **Estilo refinado y aristocrático.** *Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco, en su fondo, con una geometría absurda, extravagante el Café.*
 - **Recursos retóricos, neologismos y cultismos.** *¡Eironeia!, ¡Salutem plurimam., équites municipales, abichado.*
 - **Imprecisión y vaguedad.** *SERAFÍN EL BONITO.-¿Su profesión? MAX. - Cesante. SERAFÍN EL BONITO.-¿En qué oficina ha servido usted? MAX. - En ninguna.*
- De la generación del 98:
 - **Uso predominante de la prosa.** Con el objetivo de analizar la realidad social y política.
 - **Estilo sobrio y austero.** En general, frente al rico lenguaje modernista, se impone una escasez de recursos retóricos.
 - **Se recuperan localismos y arcaísmos.** Los casticismos y gitanismos de Luces: beatas, chica, papiros, gachó... Se busca, asimismo, precisión y exactitud.

En cuanto a la temática, destacan:

- **El problema de España.** El deseo de reforma o la pura crítica, obvia en Valle-Inclán e implícita en el esperpento.
- **El paisaje.** Especialmente el de Castilla, incluyendo Madrid
- **La historia.** Más del suceso colectivo que del individual
- **La literatura.** Las referencias literarias en Luces son muy numerosas: Rubén Darío, Calderón, Pérez Galdós, Espronceda como en los sepultureros shakesperianos de la escena del cementerio.
- **Los problemas existenciales.** Al igual que los modernistas del segundo periodo, los problemas sociales están muy presentes en las obras de los noventayochistas. La escena del cementerio anteriormente mencionada o la conversación en el café con Rubén Darío discurren especialmente sobre la vida y la muerte. La muerte anunciada de Max, por otro lado, hace que las llamadas a ese futuro momento de fallecimiento sean constantes.

LIBROS DE CONSULTA

- ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Carlos: *Sondeo en «Luces de bohemia», primer esperpento de Valle-Inclán*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976. [Muy útil por su presentación clara y escueta de los problemas de la obra.]
- BERMEJO MARCOS, Manuel: *Valle-Inclán: Introducción a su obra*. Salamanca-Madrid, Ed. Anaya, 1971. [Excelente visión de conjunto de la creación valle-inclanesca, con especial atención a los aspectos esperpénticos.]
- CARRASCOSA MIGUEL, Pablo: *Luces de bohemia. Valle-Inclán. Apuntes cúpula*. Barcelona, Ediciones CEAC, col. Libros Cúpula, 1989.
- ESCRIBANO, Elena y Jesucristo RIQUELME: *Luces de Bohemia. Estudio de la obra y guía de lectura*. Valencia, Ed. Ecir, 2010.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid, Ed. Taurus, 1966. [Esta obra sigue siendo fundamental, sobre todo para la biografía del autor.]
- RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra.
- ZAMORA VICENTE, Alonso: *La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de bohemia»)*. Madrid, Ed. Gredos, 2.^a ed.: 1974 (Biblioteca Románica Hispánica, 123). [Espléndido estudio monográfico de la obra cuya lectura proponemos en esta lección.]. Se puede consultar en la red su discurso de ingreso en la RAE en 1967. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23589518763436184165679/p0000003.htm>
- VV.AA.: *Comentario de texto y literatura*. CV. Murcia, Ed. Sansy ediciones, 2011.

• Ediciones:

Luces de bohemia puede leerse en la Colección Austral Teatro (núm. 1), una edición de A. Zamora Vicente y con una guía de lectura y glosario de Joaquín del Valle-Inclán. También puede trabajarse con la edición en la colección «Clásicos Castellanos» (Madrid, Espasa-Calpe, 1973): su estudio preliminar es un resumen de la obra del mismo autor citada arriba y sus abundantes notas facilitarán la comprensión de la obra.