

Ramón María
del Valle-Inclán
Luces de bohemia

Director de la colección  
Fernando Carratalá

Ramón María  
del Valle-Inclán  
Luces de bohemia

Edición de  
Francisco Corrales

---





es un sello propiedad de  **edhasa**

Diputación, 262, 2ª1ª  
08007 Barcelona  
Tel. 93 494 97 20  
E-mail: [info@castalia.es](mailto:info@castalia.es)

Consulte nuestra página web:

<https://www.castalia.es>

<https://www.edhasa.es>

Edición original en Castalia: 2002

Primera edición: junio de 2011

Primera edición 5ª reimpresión: septiembre de 2018

© de la edición: Fernando Doménech Rico, 2011

© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 2011

Ilustración de la cubierta: William Adolphe Bougureau: *El día de los muertos* (1859, fragmento). Museo de Bellas Artes, Bordeaux.

Diseño gráfico: RQ

ISBN 978-84-9740-794-6

Depósito Legal M 22712-2018

Impreso en Encuadernaciones Huertas

Impreso en España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra, diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprógraficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)), o entre en la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com).

# Índice

---

PRESENTACIÓN .....	315
I. Contexto histórico .....	11
II. El teatro en la época de Valle-Inclán ...	12
III. El teatro de Valle-Inclán .....	12
IV. <i>Luces de bohemia</i> : el primer esperpento .....	12
PROCEDENCIA DEL TEXTO .....	315
LUCES DE BOHEMIA	
Comentarios a las escenas .....	315
Para saber más .....	315

# Presentación

## I. EL CONTEXTO HISTÓRICO

En el primer tercio del siglo xx se producen algunos acontecimientos rupturistas en Europa de capital importancia. Durante mucho tiempo, aquel universo decimonónico, saludablemente capitalista, racional y equilibrado, se nos había ofrecido como el mejor de los mundos posibles. Las grandes potencias, apoyadas en figuras como la reina Victoria, Bismarck o Napoleón III, diseñaron con paternal mano de hierro unos estados en apariencia eficientes y generosos, de los que todos sus miembros parecían aspirar a formar parte. Después del fervor de las revoluciones populares del Romanticismo, la burguesía financiera había recuperado el poder de una forma casi natural. A cambio, diseñaba ciudades confortables, ilusionaba a los trabajadores con la concesión de modestos derechos, tutelaba las buenas costumbres y mantenía una fachada de dignidad y pulcritud de la que sus ciudadanos se sentían orgullosos y partícipes.

Sin embargo, en los últimos años del siglo xix, ese majestuoso decorado de cartón piedra se resquebraja sin apenas resistencia. Las colonias se rebelan ante la brutalidad de las metrópolis, los nuevos responsables políticos carecen de la fortaleza necesaria para mantener el orden y la ilusión, y los obreros

ambicionan nuevos derechos, ahora inasumibles. El capitalismo se resiente y las potencias comienzan a recelar del vecino. A su sombra proliferan corrientes salvadoras que intentan ordenar el caos con seductoras recetas: en Italia y Alemania se rinde culto a la raza, en Rusia se azuza al proletariado esclavizado durante siglos, los grandes imperios de Europa central sufren las tensiones disgregadoras de sus pueblos... El viejo orden agoniza.

Por supuesto, con el cambio de siglo también el espíritu de las ideas se resiente. El positivismo racionalista se desorienta ante los vaivenes de esta realidad tan cambiante y la ciencia pretende aniquilar los principios de la religión, pero, lejos de llenar su vacío, tropieza con nuevos límites que estimulan el desarrollo de las corrientes irracionales que pretendía combatir. La tradición se vuelve sospechosa y el ideal humanístico de Goethe muta en pura arqueología elitista. Nietzsche da un paso más, certifica la defunción de Dios y saluda la llegada del «superhombre». Freud planta una pica en el corazón de la moral victoriana y reivindica el impulso de los instintos y del inconsciente. Existir, vivir en libertad, ésa es la única clave. De pronto, todo es movimiento y ambición de futuro. El vértigo de la velocidad, la pasión por el deporte y el afán por mantenerse jóvenes constituyen el nuevo credo social. Obviamente, el arte persigue del mismo modo la liberación, el artista deja de ser un notario de las cosas y se transforma en un creador, en inventor de realidades, a imagen del dios que acaba de ser sacrificado. Es la vorágine de las vanguardias. Toda Europa respira un ambiente de libertad y desenfreno, pero sólo es un espejismo, porque esa liberación tan atolondrada, lejos de consolar al ser humano, engendrará pronto una visión trágica de la existencia que acabará marcando buena parte del pensamiento del nuevo siglo.

Ese frágil equilibrio enseguida se manifestó incapaz de absorber las tensiones sociales y políticas. Y la tormenta estalló sin compasión: la Gran Guerra, la Revolución rusa, la crisis del 29 y la Segunda Guerra Mundial cambiarían para siempre la relación del hombre con el mundo.

Por supuesto, aunque a menor escala, la España de Valle-Inclán no sólo se vio afectada de manera indirecta por este cataclismo, sino que además debió afrontar otros problemas domésticos que condicionaron el pensamiento de sus intelectuales. De entrada, el país sufrió las consecuencias de una profunda crisis política y social heredada de la centuria anterior. Bajo el reinado de Alfonso XIII, ni liberales ni conservadores ofrecieron soluciones a los desarreglos de fondo. La oligarquía de financieros y terratenientes mantuvo intactos sus privilegios, a costa de los de obreros y campesinos. Como bien se describe en *Luces de bohemia*, las protestas y las huelgas sindicales se generalizan, aumenta la inseguridad ciudadana y se multiplican los llamamientos a la desobediencia civil. En el terreno político, la pérdida de Cuba (1898) y el Desastre de Annual en Marruecos (1921) complicarán aún más una situación que la dictadura militar de Primo de Rivera (1923-1931), a quien se opuso enérgicamente Valle-Inclán, tampoco supo revertir. Tras la marcha del rey y la proclamación de la Segunda República (1931), se produjo un giro político que teóricamente suponía el triunfo de las clases medias y obreras, pero que, en la práctica, sería la antesala de la Guerra Civil (1936). Afortunadamente Valle-Inclán ya no tuvo ocasión de presenciar aquel enfrentamiento cainita de esas dos Españas que años antes había pronosticado Antonio Machado.

En cualquier caso, la crisis, lejos de inhibirla, estimuló la actividad creadora de los artistas y generó infinidad de corrientes, colofón de un periodo incomparable. Modernismo, Generación del 98, Generación del 14, Creacionismo, Ultraísmo y Generación del 27 se suceden e incluyen en sus nóminas algunos de los nombres más relevantes de la historia de nuestra literatura. Baroja, Unamuno, Valle-Inclán, Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna o García Lorca son el botón de muestra de una nómina que sella una etapa casi tan brillante como la de nuestros Siglos de Oro.

## II. EL TEATRO EN LA ÉPOCA DE VALLE-INCLÁN

Acaso de todas las manifestaciones artísticas y de todos los géneros literarios, el teatro fue el que se revitalizó con menor ímpetu. Con la excepción de unos pocos dramaturgos, entre los que sin duda alguna sobresale Valle-Inclán, España apenas fue receptiva a la renovación escénica de los autores europeos. Aquí no fueron bien recibidos los alegatos feministas de Ibsen o la descarnada lucha de clases de Strindberg; tampoco sedujeron las propuestas escénicas de Jarry, Appia o Craig. Y si alguien lo intentaba, pronto era silenciado.

Por ese motivo, el teatro español de comienzos de siglo ofrece una clara dicotomía. De un lado, prospera un teatro comercial que goza del favor de público, crítica y empresarios; de otro, un teatro renovador, comprometido socialmente, sufrirá el rechazo o la indiferencia de la mayoría. La extraordinaria acogida de Benavente y las dificultades del Valle-Inclán y García Lorca sintetizan la polarización de ambas tendencias.

### *El teatro comercial*

Recordemos que el teatro era entonces una lucrativa actividad comercial dominada por unos empresarios que sólo confiaban en recetas económicamente rentables. Así, por ejemplo, Madrid, en 1908, además de infinidad de pequeñas salas, disponía de 35 grandes teatros en los que se representaron 414 obras. El público burgués admitía la risa almibarada de los hermanos Álvarez Quintero o la amonestación paternalista de Benavente, pero todo repertorio que sobrepasara esos registros estaba condenado al fracaso o a la lectura entre amigos, como en muchas ocasiones le ocurrió a Valle-Inclán. La tiranía de espectadores y empresarios encontró el amparo de las compañías de actores y su populista forma de entender un oficio que antepone el lucimiento personal a la verdad del personaje. Si añadimos que la crítica oficial, en defensa del supuesto buen gusto,

censuraba cualquier argumento de sospechosa moralidad, se comprenderá el sometimiento de buena parte de los dramaturgos a los gustos de la pequeña burguesía.

Las tendencias son varias. De todas ellas quizá la más fértil sea la **comedia burguesa**, un producto de entretenimiento destinado a un público de clase social alta, que, al menos, tiene el mérito de acabar con la grandilocuencia del drama decimonónico. Sus representantes, cronistas de un mundo privilegiado que también es el suyo, ofrecen asuntos cercanos y actuales, desenmascaran la hipocresía y el egoísmo y ensalzan la moral del sacrificio y el amor, sirviéndose de un lenguaje elegante y sencillo. Si bien otros dramaturgos como Linares Ruiz y Martínez Sierra probaron suerte en este género, casi todos los honores habrían de recaer en Benavente, autor de éxitos tan incontestables como *El nido ajeno*, *Señora Ama* o *Los intereses creados*.

Por su parte, el **teatro en verso** no logró desprenderse de los resabios posrománticos. Partiendo de dramas históricos escasamente documentados, sus autores defienden tesis nostálgicas que exaltan los ideales del pasado imperial español. Villaespesa (*La leona de Castilla*) y Marquina (*En Flandes se ha puesto el sol*) son sus representantes más conspicuos, hoy casi olvidados. Debe mencionarse igualmente la contribución de los hermanos Machado. Algunas de sus obras escritas en común (*Juan de Mañara* o *La Lola se va a los puertos*) supusieron un honesto intento de adentrarse en el conocimiento de lo humano, aunque su incursión no está a la altura de sus creaciones poéticas.

El **teatro cómico** fue, sin embargo, la tendencia más popular. Continuada natural del «género chico» y del «teatro por horas», se trata de una fórmula evasiva que busca la complicidad con el espectador mediante la risa fácil. A través del sainete y la comedia costumbrista, se describen los hábitos más pintorescos de las clases bajas y se recrean historias sencillas que muestran el lado amable de la vida y las virtudes morales de sus protagonistas. Sus representantes más conocidos fueron los hermanos Álvarez Quintero que, en obras como *Las de Caín* o *El genio*

*alegre*, nos ofrecen los frescos ligeros de una Andalucía irreal, poblada de buena gente que siempre termina solucionando sus problemas sentimentales con el matrimonio. Esa misma fórmula, sólo que aplicada a la ciudad de Madrid, le hubiera bastado a Arniches para cosechar un éxito similar; sin embargo, sus sainetes muestran mayor ambición y una preocupación social que le llevaría a crear la «tragedia grotesca» en su obra más ambiciosa: *La señorita de Trevélez*.

#### *El teatro renovador*

A pesar de los inconvenientes, no debemos desdeñar la aparición de notables intentos renovadores que propiciaron el nacimiento de un teatro artístico, audaz y comprometido, opuesto al teatro industrial en boga. Rusiñol y Gómez de la Serna viajan a Francia en busca de novedades, mientras que Unamuno, Azorín y, sobre todo, Valle-Inclán, lanzan una cruzada para regenerar el teatro español. Paralelamente surgen modos alternativos de producción dirigidos a un público culto y abierto, como el *Teatro Artístico* de Benavente y Valle o *La Barraca* de García Lorca. Por fin, actrices como María Guerrero y Margarita Xirgu anteponen el lucimiento de la obra al suyo propio, y críticos como Pérez de Ayala saludan con elogiosas crónicas la nueva forma de hacer teatro.

Unos y otros se sienten partícipes del mismo proyecto. Alejados aún de la estética vanguardista, Unamuno –con su teatro desnudo– y Azorín –más próximo al lenguaje escénico del simbolismo– desarrollan obras centradas en los conflictos más profundos del ser humano. Gómez de la Serna (*Los medios seres*) y Jacinto Grau (*El señor de Pigmalión*) van un paso más allá y se abren a las corrientes experimentales más innovadoras del momento. Los autores del 27, como Salinas, Alberti y principalmente García Lorca culminan este proceso de renovación estética y social. Al dramaturgo granadino debemos algunos de los títulos más importantes de su tiempo: *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*.

En cualquier caso, la aventura dramática más audaz de todos ellos corresponde, sin lugar a dudas, a Valle-Inclán. Gracias a él el teatro español alcanzó unas cotas de calidad que lo emparentarían con el mejor Lope de Vega y lo situarían a la altura de los mejores dramaturgos europeos contemporáneos.

### III. EL TEATRO DE VALLE-INCLÁN

Algunos autores reducen su flujo vital para alimentar el de sus personajes; Pío Baroja, por ejemplo. Otros consumen tanta energía en alimentar su propia vida que se olvidan de su obra; Alejandro Sawa, por ejemplo. Hay, sin embargo, algunos escritores sobrados de brío para dotar a su persona y a sus personajes de una dimensión extraordinaria. Valle-Inclán pertenece a ese grupo, hasta el extremo de que su biografía resulta tan avasalladora como la de sus criaturas Juan Manuel Montenegro, el Marqués de Bradomín o el mismísimo Max Estrella.

Nació Valle-Inclán en Villanueva de Arosa (Pontevedra) en 1866, último tercio de un siglo que, como vimos, anunciaba una transformación radical en todos los terrenos. En su tierra gallega cursó estudios de Bachillerato y comenzó la carrera de Derecho, que hubo de abandonar en 1890, tras la muerte de su padre. Después de pasar dos años entre México y Cuba, se instala definitivamente en Madrid, donde comenzará su labor de periodista y escritor, ya ininterrumpida hasta su muerte.

Galicia, América y Madrid. Tres espacios, tres escenarios de formación que sin duda habrían de marcar su labor literaria. Del ambiente gallego heredó su predilección por el mito, por la leyenda y el gusto por lo ancestral; en América pudo conocer de primera mano el exotismo modernista; y en ese Madrid finisecular, palabrero y empobrecido, aprendió que el arte y la vida son las caras inseparables de una misma moneda y, de paso, transformó sus calles en un enorme teatro que pronto asistiría asombrado a sus sobreactuadas funciones diarias. «La mejor

máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá», como lo describió en su día Rubén Darío, se empeñó en crearse un origen nobiliario y una imagen descaradamente dandi; una pincelada de extravagancia textil, sí, pero también una respuesta a la uniformidad de una civilización moderna que detestaba. Por eso el bombín, los quevedos, las chalinas, los zapatos de piqué, las melenas de Hermes, las botas de montar con espuelas o los ponchos mexicanos, además de una caracterización eficaz, le sirvieron para mostrar su rechazo al mundo burgués que le había tocado vivir. Ese afán por dramatizar una vida excéntrica, jalónada de sucesos oscuros, como la pérdida de un brazo en disputa con un periodista, y las estrecheces económicas, le confirieron un aura novelesca que él mismo se encargó de subrayar en la breve autobiografía de la revista *Alma Española* que inició parafraseando al Cervantes del prólogo de las *Novelas ejemplares*: «Éste que veis aquí de rostro».

En la capital, este soberbio mascarón frecuente tertulias literarias, vive perplejo la pérdida de las últimas colonias en el 98, visita la tumba de Larra en 1901, participa en el pronunciamiento contra Echegaray en 1905, asiste al enfrentamiento entre el viejo realismo y las nuevas generaciones y, de paso, ya muestra su talento creador en sus primeros escauceos modernistas. En 1907 se casa con la actriz Josefina Blanco, con la que haría varias giras teatrales por España e Hispanoamérica. En la Primera Guerra Mundial visita el frente y se declara decididamente aliadófilo, del mismo modo que unos años más tarde mostraría sus simpatías por la Revolución rusa y su antipatía por la dictadura de Primo de Rivera, postura que le supuso un arresto de dos semanas en 1929. En los últimos años de su vida asistimos a su deterioro personal. Durante la Segunda República fracasa en su intento de ser diputado a Cortes por Galicia y, en compensación, es nombrado sucesivamente catedrático de Estética de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, presidente del Ateneo Liberal de Madrid y director de la Academia de Bellas Artes de Roma. Su declive, sin embargo, se acentúa.

El divorcio a los 65 años, el cansancio y la enfermedad lo encaminan de nuevo a su tierra gallega en 1934. Tiene ya 68 años. Dos más tarde, en enero de 1936, moría, dejando antes testimonio de su carácter rebelde en los versos de un poema con vocación de epitafio: «Caballeros, salud y buena suerte./ Da sus últimas luces mi candil./ Ha colgado la mano de la muerte/ papeles en mi torre de marfil».

La evolución ideológica de Valle también es original, a veces contradictoria, hasta el extremo de que resulta difícil separar en sus posturas el componente ético del estético. Ciertamente en toda su obra se aprecia la constante defensa de la libertad, el rechazo de la injusticia, el compromiso y la solidaridad con los más débiles, pero, a menudo, gustos personales y filiaciones políticas entraban en flagrante contradicción. A diferencia de buena parte de sus compañeros del 98 (de juventud anarquista o socialista y de madurez conservadora, sobre todo a partir de la Guerra Civil), la trayectoria de Valle, como la de A. Machado, evoluciona en sentido contrario. En sus orígenes fue un abierto defensor del carlismo, si bien su adscripción, más que a la defensa profunda de su ideario, se debía al entusiasmo que le despertaba este movimiento anacrónico, tradicionalista y antiburgués, marcado por el romántico estigma de los héroes siempre derrotados. En cualquier caso, esa devoción estética se acabaría diluyendo pronto. Al comenzar la Primera Guerra Mundial ya se declaró aliadófilo y, años más tarde, en un proceso de radicalización progresista, llegó a exigir para España una dictadura como la de Lenin. Poco después rechazó la dictadura de Primo de Rivera y sancionó la llegada de la Segunda República, apoyo que no le impidió durante su estancia en Roma manifestar cierta admiración por la escenografía del fascismo de Mussolini. Está claro que para entender bien el sentido de esta deriva, en ocasiones tan veleidosas, no debemos olvidar que su percepción teatral de la existencia se rendía ante las brillantes puestas en escena, los mármoles venecianos, las charreteras de los uniformes carlistas, las cantinas obreras marxistas, pero también ante las

relucientes camisas negras del *fascio* italiano, como si el mundo sólo fuera el *atrezzo* de un gigantesco escenario. En Valle, el estadista y el director escénico conviven en difícil equilibrio.

Esa constante se aprecia en toda su obra, poética, novelística y teatral, género este último que lo elevó a las más altas cotas de la dramaturgia española del siglo xx. Y así fue porque Valle supo entender como ningún otro hacia dónde debía encaminarse el género.

Enfrentándose a la poderosa corriente del Realismo español, Valle nos ofreció una literatura original, audaz y extremadamente rigurosa. A diferencia de aquellos escritores que seguían venerando el espejo pulido de Stendhal y trataban de reflejar la realidad mediante la captación servil de todos sus detalles, Valle, como los pintores de vanguardia, percibió que la realidad debe abarcarse con una mirada profunda que trascienda el misterio de la existencia, obviando sus detalles más superficiales. Para hacerlo se imponía sustituir el espejo pulido del realista por otro distorsionado y subjetivo. De ese modo, sus primeras obras se filtraron por el caleidoscopio del modernismo, después por la superficie convexa de la farsa y, por último, por los espejos cóncavos del Callejón de Gato. Una permanente manipulación que, curiosamente, reflejaba la verdad de las cosas con mayor rigor que la literatura fotográfica de sus contemporáneos.

En este sentido, sus ideas sobre el teatro son de una absoluta actualidad en nuestro país. Sin lugar a dudas, Valle fue el primer dramaturgo español en interiorizar una revolución que había comenzado a gestarse en Europa a finales del siglo xix contra la tiranía del teatro decimonónico. Como ningún otro, entendió el espíritu de escenógrafos como Adolphe Appia, Gordón Craig o Meyerhold. La aniquilación del escenario realista, el protagonismo de los efectos lumínicos, los decorados oníricos o la expresión corporal son nuevos recursos que buscan las respuestas vitales más allá de la materia objetiva, en las cavidades profundas del hombre, allí donde la materia se transforma en alma.

El gran hallazgo de Valle, más allá de sus excelencias estilísticas o la creación del esperpento, consistió en comprender como pocos que el teatro trasciende las convenciones y servidumbres de los otros géneros literarios, sometidos a la tiranía de la palabra. El teatro es espectáculo, y el escenario, el espacio, son los verdaderos desencadenantes la acción. De ahí su admiración por el teatro clásico de Lope y por el cine, pero también su desprecio por los dramaturgos que lo entendían como una mera acumulación de situaciones estáticas, sustanciadas alrededor de una mesa camilla o de un sofá. Al contrario: él soñaba con «un teatro sin relatos ni únicos decorados, que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo». Precisamente por eso sus obras siguen manteniendo hoy todo el poder de seducción de los espectáculos atemporales.

Quienes en su día pronosticaron que su rebeldía escénica abocaba su teatro a la lectura no entendieron que justamente ese «teatro en libertad», como lo califica Ruiz Ramón, no hizo más que anticipar y redefinir el nuevo rumbo del género.

Estos presupuestos, en mayor o menor medida, se muestran en su obra dramática, y por ello resulta tan complicado clasificarla por etapas. A juicio de Ruiz Ramón, es así porque su obra, presidida por una permanente vocación de ruptura, es un lento proceso de cristalización que antes de desembocar en el esperpento, transita por los caminos de un modernismo antirrealista, del mito gallego y de la farsa dieciochesca.

Su producción se inicia con el drama *Cenizas* (1899), adaptación de un cuento publicado en su primer libro (*Femeninas*, 1895). Le sigue *El Marqués de Bradomín* (1906), nueva adaptación, en este caso de la *Sonata de Otoño*. Se caracterizan estos primeros títulos por una acentuada estética modernista y un decidido rechazo de los restos del Realismo. No obstante, Valle vence pronto el peligro de caer en la intrascendencia escapista y deriva hacia un teatro de mayor contenido social. Da comien-

zo entonces el «ciclo mítico» que sustituye los ambientes palaciegos y los personajes sofisticados por las miserias del paisaje rural gallego y por el retrato despiadado y «preesperpéntico» de unos héroes crueles que encarnan la miseria moral del ser humano. Es el ciclo de las *Comedias Bárbaras*, trilogía que repasa la historia del hidalgo Juan de Montenegro, compuesta por *Águila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) y *Cara de plata* (1922). Los elementos grotescos de este «ciclo mítico» y los elementos poéticos de sus primeras obras se fusionan poco después en las farsas, escritas entre 1909 y 1920: *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, *La marquesa Rosalinda*, *Farsa italiana de la enamorada del rey* y *Farsa y licencia de la reina castiza*.

#### IV. LUCES DE BOHEMIA: EL PRIMER ESPERPENTO

De alguna manera, todas estas obras anticipan y culminan en el esperpento *Luces de bohemia* (1920) y en la trilogía de *Martes de carnaval*, formada por *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927).

El esperpento es el estilo, el género o la fórmula que creó Valle-Inclán para mostrar la realidad a través de la literatura. Toda su vida fue una constante búsqueda para aprehender la esencia del ser humano, y para ello había ido aplicando distintas técnicas en su espejo «antiestendhaliano», que fue depurando hasta dar con ella. Es verdad que el esperpento ofrece una visión distorsionada de la realidad, pero el suyo no fue un ejercicio de alejamiento paródico y cínico, sino un intento de comprender mejor el mundo en que vivía. Sentía Valle que la comedia benaventina, tibia y autocomplaciente, no era el camino; tampoco la tragedia clásica, pues para ello se necesitan unos héroes trágicos de los que España carecía. Precisamente del choque entre las situaciones trágicas y el comportamiento ridículo de los individuos que las sufren surge el esperpento. Y Valle

se limita a aplicar una visión distorsionada de esos seres porque, a su juicio, es la manera más precisa de describir todas nuestras miserias. Entendía Valle que Homero se postró de rodillas antes sus personajes porque todos ellos tenían entidad heroica, Shakespeare se puso de pie y los miró de frente porque sus personajes tenían entidad, si no heroica, si humana. Pero él se vio obligado a mirarlos desde arriba, porque su mundo estaba conformado por seres insignificantes, peles risibles que no merecían protagonizar tragedia alguna. Este superior distanciamiento de Valle hacia sus personajes, esta teatralización de la realidad, pudo provocar en su día cierta incompreensión, pero no es más que la culminación del proceso riguroso de un autor ávido de conocer y explicar el tiempo que le tocó vivir. Para lograrlo se sirvió de algunos procedimientos estéticos que están presentes en todos sus esperpentos. Ángel Basanta, entre otros, ha enumerado algunas de sus características más importantes: la distorsión de la realidad; la degradación de los personajes, bien cosificándolos, bien animalizándolos; el empleo de contrastes entre lo heroico y lo ridículo que marcan la estrecha línea que separan ambas fronteras; el humor sarcástico y sin concesiones ni guiños a sus personajes; la enorme variedad de registros, desde el giro más poético a la expresión más vulgar, y el impagable arte de unas acotaciones prodigiosas en la creación de los espacios escénicos.

*Luces de bohemia* fue el primer esperpento. Se publicó por entregas en la revista *España* en la segunda mitad la década de los 20. En 1924 apareció en forma de libro con importantes modificaciones y el añadido de tres escenas que reflejan un proceso de depuración y una preocupación cada vez mayor por los temas de corte social. Esta obra, tan incomprendida en su momento, se acabaría convirtiendo con el paso de los años en un referente de nuestra dramaturgia, en un título irreductible a cualquier etiqueta, una suerte de crisol que ocultaba en una historia de apariencia sencilla una verdadera renovación del género. Porque *Luces de bohemia* lo abarca todo y todo lo supera, trasciende los géneros tradicionales –elegía, sátira, crónica,

parodia, sainete, zarzuela—, revoluciona la función del espacio y del tiempo teatral, renueva el estilo y a la vez presenta una visión panorámica y precisa de la España de comienzos del siglo xx, partiendo de un escenario concreto, Madrid, y de un grupo social definido, la bohemia.

La obra cuenta unas horas en la vida de Max Estrella, viejo poeta, ciego y fracasado, que un anochecer sale de casa en compañía de su lazarillo don Latino y vagabundea por la ciudad de Madrid, para acabar, ya cuando amanece, sentado en el portal de su vivienda, abandonado y aterido. Ese viaje alucinado y dantesco nos permite al tiempo observar la realidad descarnada de una sociedad corrupta y enferma, poblada de fantoches que ejecutan una suerte de danza macabra, tras haber renunciado a su condición humana.

Por la obra pasan personajes, como el propio protagonista, a menudo inspirados en otros de la vida real. Aparecen escritores modernistas de la bohemia literaria, representantes del poder establecido y de su burocracia, ministros, policías, periodistas, taberneros, obreros, borrachos, prostitutas, un desfile de máscaras, de arquetipos esperpénticos que dan una idea certera del ambiente de la época. Todos ellos transitan por calles, jardines, cafés, comisarías y cárceles que conforman una galería de escenarios opresivos, violentos y sórdidos. También el tiempo tiene un carácter simbólico, tanto el dramático, comprendido entre el atardecer de un día y el amanecer del día siguiente, como el histórico, una personal síntesis de las dos primeras décadas del siglo xx.

*Luces de bohemia* es, en suma, una sátira nacional que nos recuerda al mejor Berlanga de posguerra. Nadie queda a salvo de su espejo deformante. Todo se esperpentiza, mediante un ejercicio distanciador e inverosímil que evita voluntariamente la emoción melodramática. Por eso no nos sobrecoge la madre con su niño muerto en brazos, el obrero catalán abrazado al poeta ni el viejo aterido de frío en la puerta de su casa. Acaso ese Valle maduro y pesimista que frisaba los 60 años no preten-

día emocionarnos, pero sí mantenernos lúcidos para que apreciáramos el alcance de la marginación social, la tiranía del capitalismo y de la sociedad burguesa que lo sustentaba, la corrupción política, el triunfo de la mediocridad y el amedrentamiento de la violencia sistémica. Toda una reflexión ética por la que sobrevuela permanentemente la idea muerte como la única solución posible ante tamaño desgarro. Y todo ello construido sin subrayados ni moralejas, echando mano sólo de un lenguaje teatral lúcido, profundo, eterno.