

ACHEGAMENTO A LUCES DE BOHEMIA

Jean-Marie Lavaud
Universidade da Borgoña
Dijon

Máis ca un novo estudio de *Luces de bohemia*, obra sobre a que existe unha bibliografía impresionante¹, estas páxinas pretenden ser unha guía metódica destinada a entrar en *Luces de bohemia* partindo de consideracións dramáticas sinxelas. O teatro de Valle-Inclán propón, especialmente coas farsas e os esperpentos, unhas didascalias cunha importancia que xa non cómpre demostrar. Para Patrice Pavis, a acoutación escénica é “todo texto (normalmente escrito polo dramaturgo) non pronunciado polos actores e destinado a clarexala comprensión ou o modo de presentación da obra”². Para este teórico do teatro, as didascalias son “instrucións dadas polo autor ós seus intérpretes (por exemplo no teatro grego). Por extensión, no seu uso moderno: acoutacións escénicas”³. Lembremos que Ingarden distingue,

no drama ‘escrito’, entre as acoutacións escénicas paralelas —ou texto secundario—, e o texto pronunciado polos personaxes —ou texto principal—, e insiste na relación dialéctica que hai entre os dous textos. Pero esta distinción entre texto principal e texto secundario, que pode ser operativa, resulta aquí insuficiente, porque presupón outorgarlle menos importancia ás didascalias cós diálogos, e ignora un certo número de datos⁴.

Por exemplo: ¿que son os títulos, os subtítulos, os prólogos, as *dramatis personae*? Se considero, con Milagros Ezquerro, que o texto teatral, unha vez eliminados os ‘elementos didascálicos’ do diálogo, se compón de dúas partes ben distintas, tanto polo estilo como pola función que se lles atribúe, podó constituír dous subconxuntos textuais que funcionan seguindo un estatuto

1 Véxase Javier Serrano Alonso e Amparo de Juan Bolufer, *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*, Universidade de Santiago de Compostela, 1995. Véxase igualmente Manuel Aznar Soler, “*Luces de bohemia*: teoría y práctica del esperpento”, e Jesús Rubio, “*Luces de bohemia*: la revista teatral política en el callejón del gato”, comunicacións presentadas no Seminario Internacional Valle-Inclán de Santiago de Compostela en decembro de 1998.

2 *Dictionnaire du théâtre*, París, Editions sociales, 1980, pág. 215.

3 *Dictionnaire du théâtre*, cit., págs. 117-118.

4 “Les fonctions du langage au théâtre”, *Poétique*, núm. 8, 1971.

que nos corresponde definir no caso de Valle-Inclán⁵. Polo tanto, afástome deliberadamente da representación do texto para fixarme no texto escrito, tal e como se presenta para a lectura.

Volvermos ó texto é particularmente importante no caso de Valle-Inclán en xeral e especialmente no caso de *Luces de bohemia* (*Esperpento*), que apareceu inicialmente como folletín na revista madrileña *España* antes de ser editada en 1924⁶. Aquí só me interesa o último texto revisado, corrixido e publicado en vida do autor, é dicir, a edición de 1924. Para comezar, sinalarei que a obra é literalmente posta en escena: o libro —como é o caso de tódalas edicións de Valle-Inclán baixo a rúbrica *Opera omnia*, entre as que a *Luces de bohemia* lle corresponde o número XIX— faille un estoxo ó texto unha vez eliminados os elementos relativos ó aspecto comercial da edición, a saber: as páxinas que inclúen o custo (páxina 3: “COSTE VEINTE REALES”), o nome dos editores (páxina 4:

“RENACIMIENTO. – MADRID”) e a data de saída da imprenta de Renacimiento (páxina 302: “ACABÓSE DE IMPRIMIR ESTE LIBRO EN LA IMPRENTA CERVANTINA DE MADRID A XXX DÍAS DEL MES DE JUNIO DE MCMXXIV AÑOS”). Estes elementos non pertencen á obra.

Pola contra, poden ser considerados elementos didascálicos a páxina do título (páxina 5) e a repetición da cuberta (páxina 7), con inversión das cores negra e vermella, ambas portadoras do título da obra, o nome do autor, a indicación da colección e do número da obra dentro da colección (“OPERA OMNIA, VOL XIX”); a páxina 9, que retoma o título e o subtítulo nunha viñeta rectangular, de acordo co espírito da cuberta (“LUCES DE BOHEMIA / ESPERPENTO”); as páxinas 11 e 12, dedicadas á lista dos personaxes titulada “DRAMATIS PERSONAE” e rodeada dunha grilanda. É coñecido o particular esmero co que Valle-Inclán

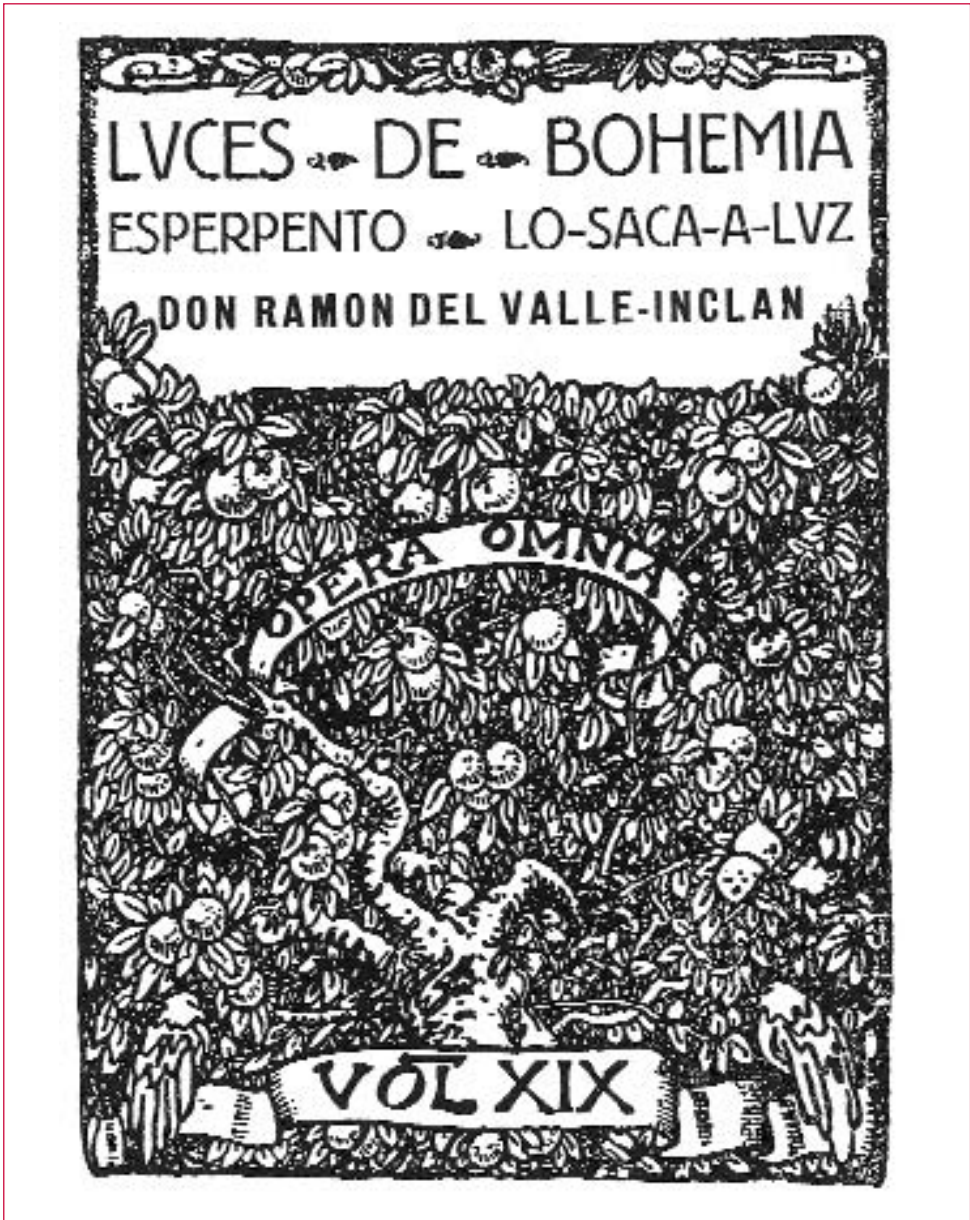
5 Milagros Ezquerro distingue:

– por unha banda, o texto dialogado (ou diálogos), que está constituído polo conxunto de réplicas atribuídas ós diferentes personaxes da obra; este texto consérvase integramente na representación, na que é pronunciado polos actores que representan os personaxes;

– por outra banda, o texto didascálico (ou didascalías), que está constituído por todo o que non é dialogado: dende o título da obra ata a mención final PANO, e, de se da-lo caso, a data de redacción, pasando polas indicacións dos cortes (actos, escenas, cadros), a lista dos personaxes (ou *dramatis personae*), os prólogos, prefacios e outras introduccións, os nomes dos personaxes que encabezan cada réplica e as acoutacións escénicas máis ou menos longas, separadas do texto dialogado ou intercaladas nas réplicas (acoutacións escénicas intersticiais).

(“Parcours didascalique dans le théâtre espagnol”, *Le livre et l'édition hispanique. XVIè-XXè siècles. Pratiques et discours paratextuels*, Actes du colloque international, CERHIUS, Grenoble, 14-16 nov. 1991, número extraordinario de *Tigre*, Grenoble, 1992.)

6 *Luces de bohemia, esperpento, lo saca a luz Don Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Renacimiento, 1924. 175 x 130 mm, 304 páxs.



Cuberta da primeira edición de *Luces de bohemia*.

realizaba e publicaba as súas obras, como se demostrou na recente exposición en Santiago de Compostela⁷.

Neste momento da toma de contacto co libro —non falarei de espectáculo—, vou facer tres observacións. En primeiro lugar a propósito do título e do subtítulo, para unha simple constatación tipográfica. Tanto na cuberta como na páxina 9 —que serve de estoxo da obra— o subtítulo é valorizado con letras maiúsculas de 6 milímetros de alto verbo das letras do título, de 8 milímetros, mentres o nome do autor aparece na cuberta en caracteres máis pequenos, de 4,5 milímetros, aínda que tamén en maiúsculas.

Está amplamente demostrada a importancia do subtítulo nas diferentes obras de Valle-Inclán, xa que anuncia o xénero no que se supón que debe integrarse a obra, cun comentario ou unha indicación do autor: por exemplo, *Águila de blasón*, *comedia bárbara*, ou *La marquesa Rosalinda*, *farsa sentimental y grotesca*⁸. Nos dous casos, Valle-Inclán sinala o xénero ó que vincula a súa obra, a comedia no caso de *Águila de blasón* e a farsa no caso de *La marquesa Rosalinda*; e tamén nos dous casos, o subtítulo permítelle atraer-la atención

sobre o feito de estar a propor algo diferente, algo persoal.

Polo tanto, é importante considerar que o esperpento é un subtítulo e un comentario que aparece por primeira vez con *Luces de bohemia*. Máis que retomar todo o que se puido dicir a propósito do esperpento e de reabri-lo historial dunha longa disputa que, a partir de Cipriano Rivas Cherif⁹, intentou erixi-lo esperpento en subxénero ou en novo xénero dramático, coído que é necesario repetir aquí que Valle-Inclán escribiu catro esperpentos que teñen en común o feito de estaren estreitamente ligados á historia vivida polos contemporáneos do autor, “un esperpento”, como explica Max na tan frecuentemente citada escena XII¹⁰.

A maiores, convén observar, con Alonso Zamora Vicente, que *esperpento* é “una voz traída del habla popular, que designa lo feo, lo ridículo, lo llamativo por escaparse de la norma hacia lo grotesco y monstruoso”. En fin, remontrándose ás orixes, Iris Zavala amosa como, en 1852, o folletinista catalán Wenceslao Ayguals de Izco lles aplicaba o termo ás malas obras dramáticas francesas e españolas. Apoiándose en varios exemplos, Iris

7 Exposición Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898). Do 10 de novembro de 1998 ó 10 de xaneiro de 1999. Igrexa da Universidade e salón artesoado do Colexio de Fonseca. Santiago de Compostela, 4 vols.

8 *Águila de blasón, comedia bárbara dividida en cinco jornadas*, Barcelona, F. Granada y Cia, 1907; *La marquesa Rosalinda, farsa sentimental y grotesca*, Madrid, Imp. Alemana, Opera omnia, III, 1913.

9 “Esperpento llama a un sub-género de la farsa en que las acciones trágicas aparecen tal y como se muestran en la vida actual española, sin grandeza ni dignidad alguna. Inicia con éste una serie de estudios dramáticos que pudieramos los fenómenos sociales precursores de la futura revolución española” (*La Internacional*, Madrid, 3.IX.1920).

10 Manuel Aznar Soler, “*Luces de bohemia: teoría y práctica del esperpento*”, *op. cit.*: Jean-Marie Lavaud, “*Les dramatis personae de Cara de plata*”, en *Les Comedias bárbaras de Valle-Inclán*, Cotextes, Université Paul Valéry, Montpellier, 1997, núms. 31-32, páxs. 93-106.

Zavala indica que estas obras aparecían en cartel baixo a denominación de “disparate dramático”, “disparate cómico”, “obra disparate”, “bufonada cómico-lírica”, “extravagancia lírica”, “parodia”, “apropósito cómico”, etc., o que a leva a defini-lo esperpento “como obra burlesca, a menudo denuncia, y siempre antiacadémica, llena de imágenes callejeras y de barrio bajo”¹¹.

Velaquí unha reflexión e unha filiación que non debemos esquecer. Estas “luces de bohemia” arrástrannos cara á bohemia dos escritores e artistas que lle é familiar a un Valle-Inclán que, en certo modo, fai revivi-lo seu período modernista cun lixeiro desfasamento respecto dos acontecementos históricos de 1917. A historia vívese —e preséntase para ser xulgada— a partir da bohemia, unha perspectiva orixinal e corrosiva que implica a un lector ó que, incuestionablemente, se lle require máis có simple espectador, porque é invitado a reflexionar sobre o título e o subtítulo, cos que se atopa en catro ocasións antes de chegar ó texto da primeira escena.

Despois do título e do subtítulo, o dramaturgo ofrécenos unha lista dos personaxes, as *Dramatis personae*. Xa tiven a ocasión de mostrar todo o que as *dramatis personae* de Valle-Inclán lle poden revelar ó lector atento¹²: mesmo se, a primeira vista, as de *Luces de bohemia* non teñen o virtuosismo das de *La cabeza del dragón* ou de *La hija del capitán*, non por isto son menos dignas de interese. Alén disto, a estrutura de *Luces de bohemia*, a súa división en escenas, apréndenos moito sobre a dramaturxia de don Ramón.

Imos comezar coas *Dramatis personae* que ocupan as páxinas 11 e 12. Sen dúbida ningunha, o lector xa terá lamentado non ve-la cuberta da edición de 1924. Esta carencia, que é de orde estética, non ten de seguro tanta importancia como a reprodución errónea das *Dramatis personae* nas edicións realizadas tralo remate da guerra. Hai que xulgar con fundamento, e por isto propoño en primeiro lugar o texto das *Dramatis personae* tal e como aparece na recente edición de Clásicos castellanos (páxs. 3-4) e logo a presentación realizada polo autor en 1924 (páxs. 11-12).

11 Iris M. Zavala, “Del esperpento”, en Rizael Pincus Sigle e Gonzalo Sobejano (eds.), *Homenaje a Casaldauero. Crítica y poesía*, Madrid, Gredos, 1972, páxs. 493-496.

12 “Les *dramatis personae* de *La hija del capitán*, une déclaration d'intention”, *Hispanística XX*, Dijon, 1984, páxs. 105-121; “La didascalie chez Valle-Inclán: un exercice de style”, *Style et Image au XXème siècle, Culture hispanique, Hispanística XX*, Dijon, 1994, páxs. 175-190; “Les *dramatis personae* de *Cara de plata*”, en *Les Comedias bárbaras de Valle-Inclán*, Cotextes, cit.; “La acotación escénica de Valle-Inclán a la luz de la *Lámpara maravillosa*”, comunicación presentada no Congreso Internacional Valle-Inclán, Málaga, outubro de 1998, no prelo; “Valle-Inclán y la comedia”, comunicación presentada no Seminario Internacional Valle-Inclán de Santiago de Compostela (decembro de 1998), no prelo.

DRAMATIS PERSONAE

**MAX ESTRELLA, SU MUJER MADAME COLLET
Y SU HIJA CLAUDINTA.
DON LATINO DE HISPALIS.
ZARATUSTRA.
DON GAY.
UN PELÓN.
LA CHICA DE LA PORTERA.
PICA LAGARTOS.
UN COCME DE TABERNA.
ENRIQUETA LA PISA-BIEN.
EL REY DE PORTUGAL.
UN BORRACHO.
DORIO DE GADEX, RAFAEL DE LOS VELEZ,
LUCIO VERÓ, MINGUEZ GALVEZ, CLARINITO Y
PEREZ, JOVENES MODERNISTAS.
PIITTO, CAPITÁN DE LOS ÉQUITES MUNICIPALES.
UN SERENO.
LA VOZ DE UN VECINO.
DOS GUARDIAS DEL ORDEN.
SERAFIN EL BONITO.
UN CELADOR.
UN PRESO.
EL PORTERO DE UNA REDACCIÓN.
DON FILIBERTO, REDACTOR EN JEFE.
EL MINISTRO DE LA GOBERNACIÓN.
DIEGUITO, SECRETARIO DE SU EXCELENCIA.
UN UJIER.
UNA VIEJA PINTADA Y LA LUNARES.
UN JOVEN DESCONOCIDO.
LA MADRE DEL NIÑO MUERTO.
EL EMPENISTA.
EL GUARDIA.**

LA PORTERA.
UN ALBAÑIL.
UNA VIEJA.
LA TRAPERA.
EL RETIRADO, TODOS DEL BARRIO.
OTRA PORTERA.
UNA VECINA.
BASILIO SOULINAKE.
UN COCHERO DE LA FUNERARIA.
DOS SEPULTUREROS.
RUBÉN DARÍO.
EL MARQUÉS DE BRADOMÍN.
EL POLLO DE PAY-PAY.
LA PERIODISTA.
TURBAS, GUARDIAS, FERROS, GATOS, UNLORO.


La acción en un Madrid absurdo, brillante y hambriento.

Esta lista de personaxes opta por individualizar cada un deles e, cando é o caso, por achega-lo que chamaremos ‘unha denominación’ ou por resaltar esaxeradamente un grupo —por exem-

plo, a familia de Max Estrella, ou os mozos modernistas—. En cambio, na primeira edición, a de 1924, as *Dramatis personae* son presentadas do seguinte xeito:

DRAMATIS PERSONÆ

MAX ESTRUKLIA, SU MUJER MADAME COLLET, Y
 SU HIJA CLAUDINITA • DON LATINO DE HISPA-
 LIJS • ZARATUSTRA • DON GAY • UN PELON •
 LA CHICA DE LA PORTERA • PICA LAGARTOS •
 UN COIME DE TABERNA • ENRIQUETA LA PISA
 BIEN • EL REY DE PORTUGAL • UN BORRACHO
 • DÓRIO DE GADEX, RAFAEL DE LOS VELEZ, LUCIO
 VERO, MINGUEZ, GALVEZ, CLARINITO Y PEREZ JO-
 VENES MODERNISTAS • PITITO, CAPITAN DE LOS
 EQUITES MUNICIPALES • UN SERENO • LA VOZ
 DE UN VECINO • DOS GUARDIAS DEL O DEN •
 SERAFIN EL HONITO • UN CELADOR • UN PRESO
 • EL PORTERO DE UNA REDACCION • DON FILL-
 BERTO, REDACTOR EN JEFE • EL MINISTRO DE
 LA GOBERNACION • DIEGUITO, SECRETARIO DE
 SU EXCELENCIA • UN UJIER • UNA VIEJA PIN-
 TADA Y LA LUNARES • UN JOVEN DESCONOCIDO
 • LA MADRE DEL NIÑO MUERTO • EL EMPEÑIS-
 TA • EL GUARDIA • LA PORTERA • UN ALBAÑIL
 • UNA VIEJA • LA TRAPERERA • EL RETIRADO,
 TODOS DEL BARRIO • OTRA PORTERA • UNA



VECINA • BASILIO SOULINAKE • UN COCHERO
DE LA FUNERARIA • DOS SEPULTUREROS • RU-
BEN DARIO • EL MARQUES DE BRADOMIN • EL
POLLO DEL PAV-PAY • LA PERIODISTA • TURBAS,
GUARDIAS, PERROS, GATOS, UN LORO •

LA ACCION EN UN MADRID AB-
SURDO, BRILLANTE Y
HAMBRIENTO





Valle-Inclán no seu gabinete particular.

O lector das edicións actuais pode lexitimamente considerarse enganado, xa que ignora que, como se aprecia na reprodución, don Ramón propuxo voluntariamente un espazo tipográfico de dúas páxinas, que é, á vez, un espazo didascálico e un espazo dramático. A enumeración dos personaxes que aparece en Clásicos castellanos debe ser substituída pola lectura que impuña Valle-Inclán ó propornos un só grupo no que alternan xente do pobo, modernistas, xornalistas, o ministro de Gobernación e personaxes reais e de pura ficción valleincliniana —Rubén Darío e o marqués de Bradomín—, é dicir: unha sociedade, unha redución da sociedade española artisticamente recomposta nun momento de crise

política, económica e social, “en un Madrid absurdo, brillante y hambriento”, onde “turbas, guardias, perros, gatos y un loro” se encontran nun mesmo plano, unha situación singularmente desvalorizadora para os dous gardas.

Atopamos aquí unha constante das farsas e dos esperpentos, a transferencia dun personaxe cara a un ou varios planos totalmente incongruentes verbo da súa personalidade ou da súa función oficial, o que determina o xogo esencial entre *ser* e *parecer*. O plano incongruente pode ser lingüístico: por exemplo, Clarinito e Pérez subliñan a insignificancia dos mozos modernistas, e Dieguito reduce considerablemente —este é, dende logo, o

papel do diminutivo— a dignidade e a autoridade de Su Excelencia e do Ministerio de Gobernación. Tamén hai que pór de relevo que Max Estrella, o personaxe hiperbólico destinado ós cumes polo apelido —Estrella— e polo nome —Máximo—, se converte nun calquera a partir do momento no que casa e a súa familia é coñecida como “Su mujer Madame Collet y su hija Claudinita”. Máis tarde saberemos da súa cegueira, que o fará sumamente clarividente —coma tódolos cegos de Valle-Inclán—. É certo, polo tanto, que as *dramatis personae* teñen a función que lles asigna Patrice Pavis: a presentación dos personaxes con, de entrada, a dobre perspectiva que a interacción entre diálogos e didascalias —aquí unicamente as *dramatis personae*— nos vai facer percibir plenamente.

A estrutura de *Luces de bohemia* tamén chama a atención. Trátase dun texto dividido en quince escenas, o que dá lugar a varias observacións. A escena, como lembra Patrice Pavis, coñeceu ó longo da historia unha constante expansión do seu sentido: “a decoración, logo a área de xogo, logo o lugar da acción, o segmento temporal dentro do acto e, finalmente, o sentido metafórico de acontecemento violento”¹³. Certamente, a escena é aquí un lugar da acción, un lugar diferente e sempre precisado: en ningún caso reenvía á estrutura en actos na que as escenas

son os segmentos naturais xeralmente divididos en función das entradas e saídas dos personaxes. En efecto, o que Valle-Inclán nos ofrece é unha sucesión de cadros. Entendemos por cadro “unha unidade espacial de ambiente, de caracterización dun medio ou dunha época, ...unha unidade temática e non actancial”¹⁴. Ó analiza-la dramaturxia do cadro, Patrice Pavis sinala a presenza de elementos épicos e engade que “o dramaturgo non focaliza nunha crise, senón que descompón unha duración, propón fragmentos dun tempo discontinuo. Non lle interesa o lento desenvolvemento, senón as rupturas da acción”¹⁵. Sen embargo, en *Luces de bohemia* hai un certo respecto polas unidades de tempo e de lugar, na medida en que a acción se concentra no plano temporal —a odisea de Max Estrella desenvólvese nas horas dunha noite— e en que tódalas escenas se sitúan en Madrid. Incluso diría que hai un aquel clásico no xeito no que as escenas están ligadas entre elas pola presenza dun mesmo personaxe (aquí, de feito, dous personaxes: Max Estrella e Don Latino)¹⁶. A repartición dos personaxes polas diferentes escenas —que presenteí aquí de forma gráfica— permite ve-las informacións. Á marxe de Max Estrella e Don Latino, son raros os personaxes que aparecen en varias escenas, o que é normal dado que hai cambios de lugar: trátase de Madame Collet e Claudinita (I e XIV), El chico de

13 *Dictionnaire du théâtre, cit.*, pág. 356.

14 *Id.*, pág. 393.

15 *Id.*, pág. 394.

16 *Id.*, pág. 235.

Evans I	Evans II	Evans III	Evans IV	Evans V
Casa de la Ina	Ciudad de Ezequiel	La ciudad de Pina Zapata	Calle anarquista	Abitador de la Gobernadora
Mix El abuelo Los dos Colón Chuchito Don Leticio	Mix Don Leticio Ezequiel El pino El oto El loro Don Itay El Pabón Los niños de la postera	Mix Don Leticio	Mix Don Leticio	Mix Don Leticio
		El señor de la alfombra Un incendio La Pina-bien El rey de Portugal Pina Zapata La Nación El orino	La Pina-bien	
			Revolución de los Vóteq Doble de Chilean Luz de Pina Miguel Gómez Chuchito Pina El capitán Pabón El torero Un vecino Un guardia El otro guardia	
				Señor de la Ina Un guardia

la taberna (III e XV), La Pisa-Bien (III e IV), Pica Lagartos (III e XV), Dorio de Gadex, Clarinito e Pérez (IV, VII e XIII), Rubén (IX e XIV) e La portera (XI, XII e XIII), é dicir, dez personaxes entre os cincuenta e nove cos que conta o esperpento.

A segunda observación relativa ás quince escenas que compoñen *Luces de bohemia* alude ó feito de se tratar dun número impar, o que postula a existencia dunha escena central, axial, a escena VIII. A estrutura de *Luces de bohemia* é, polo tanto: 7+1+7, e a escena VIII é a do encontro entre dous vellos compañeiros de bohemia, tamén a do encontro no cumio entre o ministro e o poeta. Esta primeira lectura non descarta, por suposto, a división que propón Gregorio Torres Nebrera logo dunha análise máis fina de *Luces de bohemia*¹⁷. Despois do encontro, que acaba sendo unha confrontación, xa non hai lugar para a esperanza. Evidentemente, é un feito notable que a parella dramática Max Estrella/Don Latino estea presente en tódalas escenas —na escena VIII, a axial, Don Latino atópase detrás da porta—; Max está presente de forma

metonímica nas escenas décimo terceira e décimo cuarta, e na derradeira, loxicamente, está ausente, aínda que de corpo presente. Max tampouco se atopa na escena VII, que se desenvolve na redacción de *El Popular*, xa que está preso, separado de Don Latino, o que podería significar que as dúas escenas son concomitantes. A parella dramática Max Estrella/Don Latino —o último dos cales sería, para Zamora Vicente, “un desdoblamiento de la personalidad del propio Max”¹⁸— ten, entendo eu, unha dobre función: comentar un certo número de acontecementos políticos, económicos, sociais e culturais e pasarlles revista ás súas vidas para constatar con amargura o fracaso das súas ilusións e das súas esperanzas¹⁹.

A modalidade de pasar revista inscríbese nun xénero ben particular, o da revista teatral política, que Jesús Rubio propón como unha das matrices de *Luces de bohemia*, ó lado do *género chico* e da parodia que Zamora Vicente apunta acertadamente:

la revista teatral como una sucesión de escenas repasando acontecimientos, en ocasiones con la inclusión de caricaturas

17 Do mesmo xeito que hai que sinalar, de pasada, o valor simbólico do número 7, tamén hai que sinalar a organización de *Luces de bohemia* presentada por Gregorio Torres Nebrera, que propón unha combinación de números máxicos: $3 \times 5 = 15$: “es decir, las quince escenas que articulan el esperpento en su versión definitiva, se distribuyen en cinco bloques de tres escenas cada uno, funcionando como bloque central, eje divisorio de esa composición el bloque tercero, y precediéndose a una correspondencia simétrica de los cuatro bloques de tres secuencias que se distribuyen a un lado y otro de ese bloque central” (“La matemática perfecta del espejo cóncavo: acerca de la composición de *Luces de bohemia*”, *Anthropos*, núms. 158-159, xullo-agosto 1994, páxs. 79-89).

18 A. Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1974, páxs. 49-51. Torrente Ballester suxerira que Diego San José era o modelo de Don Latino.

19 Convén lembrar aquí que Zamora Vicente propón ver detrás de Max Estrella o escritor bohemio Alejandro Sawa e, detrás de Madame Collet e a súa filla Claudinita, a muller e a filla do mencionado escritor: Jeanne Poirier e a súa filla. Detrás de Zaratustra volvemos atopa-lo libreiro Pueyo, editor dun bo número de libros modernistas.

personales reales. El autor crea un espacio alegórico-simbólico con suficiente funcionalidad teatral o sencillamente representativa sobre la escena espacios conocidos por los espectadores en los que hace moverse a sus personajes²⁰.

Dacabalo entre a prensa satírica e a revista teatral política —vinculada ó espectáculo dos cabarés parisienses—, *Luces de bohemia* aparece inicialmente entre o 31 de xullo e o 7 de agosto de 1920 como folletín na revista *España*, unha revista na que, precisamente, Valle-Inclán puido ter atopado os ‘modelos’:

Es curioso que habiéndosele otorgado al *esperpento* una dimensión de teatro político, sin embargo se ignore su inserción en la tradición del teatro político coetáneo, que se manifiesta en subgéneros como la *revista teatral política*. En todo caso se evoca el teatro político europeo de Piscator o de Brecht, por ejemplo. Los modelos estaban más cercanos. No creo que sea inoportuno cear los *esperpentos* con estas piezas de teatro político español, cuestión distinta es que Valle-Inclán lo lleve a una categoría superior, no utilizando mecánicamente los recursos de la *revista teatral política* sino para construir una moderna tragedia²¹.

As escenas de *Luces de bohemia* pásanlle revista a un período da historia española contemporánea e enraízan a obra nunha serie de lugares dun per-

corrido madrileño. “Lugares y personajes se van sucediendo y el resultado es una descarnada sátira de la vida política y social de la Restauración”, escribe Jesús Rubio, e prosegue: “la larga serie de revistas teatrales que habían tomado como punto de partida la ‘pintura’ de las costumbres madrileñas mientras la ciudad se iba incorporando a la modernidad alcanza en *Luces de bohemia* su culminación”²². Un rápido paralelismo con *La Gran Vía* (1910) permite constatar la similitud dos procedementos: a viaxe ou o paseo, a parella de personaxes na que un lle serve de cicerone ó outro. Max Estrella é “el paseante en Corte” que, ó longo de todo o seu paseo nocturno, transmite reflexións que se sitúan en tódolos rexistros e abranguen tódolos campos, incluído o campo estético e literario, o cal, sen dúbida, constitúe a grande orixinalidade de *Luces de bohemia* verbo das revistas teatrais.

Estes poucos datos mostran ata qué punto Valle-Inclán está vinculado á tradición teatral, e tamén ata qué punto sabe capta-los modelos que lle ofrece a actualidade literaria máis inmediata para infiltrar nela un discurso particularmente subversivo. En efecto, neste

Don Gay ten como modelo a Ciro Bayo, Gálvez aparece co seu propio nome, Luis de Gálvez. Os mozos modernistas son identificados como Goy de Siva, Rafael Lasso de la Vega, Cristobal de Castro e Emilio Carrere. O ministro de Gobernación ten os trazos de Julio Burell, antigo xornalista e director de xornal que lle pedira a Valle-Inclán que redactase críticas de arte. Finalmente, Ernesto Bark aparece co nome de Basilio Soulinake (*La realidad esperpéntica*, op. cit., páxs. 32-43).

²⁰ Agradézolle moi calorosamente a Jesús Rubio que me remitise, antes de aparecer, unha copia da súa coniferencia “*Luces de bohemia*: la revista teatral política en el callejón del gato”, presentada no Seminario Internacional Valle-Inclán de Santiago de Compostela (decembro de 1998), no prelo.

²¹ Jesús Rubio, op. cit.

²² Jesús Rubio, op. cit.



Luces de bohemia, Theater in Kiel (RFA). Director: Dieter Reible.

ano de 1920 que ve a publicación de *Luces de bohemia* en folletín, don Ramón contesta a pregunta de Tolstoi: “¿Que é a arte?”, “¿Que debemos facer?”, do seguinte xeito: “El supremo juego, pero no debemos hacer arte ahora,

porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social”²³. *Luces de bohemia* (*Esperpento*) é a resposta estética de Valle-Inclán.



23 C. Rivas Cherif, “Respuesta de Valle-Inclán a las preguntas de Tolstoi”, *La Internacional*, Madrid, 3.IX.1920.