

Un juego de luces y sombras y otras polaridades esperpénticas en *Luces de bohemia* de Ramón del Valle-Inclán

Blanca Estela Treviño Garcíaⁱ (Universidad Nacional Autónoma de México)

Resumen: La obra del dramaturgo español Ramón del Valle-Inclán, Luces de bohemia, apuesta por un juego de opuestos complementarios que se relacionan con la teoría del esperpento propuesta por el protagonista Máximo Estrella en la Escena Duodécima. En primer lugar, destaca la dicotomía entre luces y sombras, la cual acompaña las dos secuencias principales de la obra teatral y que se utiliza no sólo como elemento estético sino que, a su vez, encierra símbolos y metáforas diversas referentes a la vida bohemia, los poetas, la sociedad española y los estados anímicos propios de las acciones y la época. Desde el título del esperpento hasta el nombre del protagonista, el ambiente se configura como un espectáculo que va a girar en torno a una oscuridad radiante aunque aterradora. Durante cada escena, el lector podrá percatarse del brillo de esta ciudad en decadencia, un brillo que emana de los elementos que habitan la oscuridad. Por otro lado, las polaridades reflejan la distorsión, como espejos, y es la palabra la que engloba, a diferentes escalas, binomios contradictorios que cohabitan para mostrar una realidad madrileña tan plural como en decadencia.

Palabras clave: Esperpento, Valle-Inclán, Teatro español, bohemia, polaridades

Abstract: The work of the Spanish play wright Ramón del Valle-Inclán, Luces de bohemia, bet on a game of complementary opposites that are related to the theory of the esperpento proposed by the protagonist Máximo Estrella at XII Scene. In the first place, it highlights the dichotomy between light and shadow, which accompanies the two main sequences of the theatrical work and that is used not only as an aesthetic element but, in turn, contains various symbols and metaphors referring to the bohemian life, the poets, the Spanish society and the moods of the actions and the time. From the title of the esperpento to the name of the protagonist, the

atmosphere configured as a show that will revolve around a radiant darkness even though terrifying. During each scene, the reader will notice the brightness of this city in decline, a glow that emanates from the elements that inhabit the darkness. On the other hand, the polarities reflect the distortion, like mirrors, and it is the word that encompasses, at different scales, contradictory binomials that cohabit to show a Madrid reality as plural as in decadence.

Keywords: Esperpento, Valle-Inclán, Spanish theater, bohemia, polarities.

Desde el título, *Luces de bohemia* – obra de Ramón del Valle-Inclán¹ (Villanueva de Arosa, 1866 - Santiago de Compostela, 1936) publicada en 1924²–, se puede advertir un juego de opuestos complementarios: por un lado, este contraste hábilmente sugerido por el autor conduce al lector a formar parte de un espectáculo que gira en torno a una oscuridad radiante y aterradora que se representa por la bohemia: un modo contracultural de vivir focalizado en la vida nocturna de ciertos personajes, quienes optan por incluir el pensamiento artístico dentro de su entorno cotidiano mientras ocupan parte de su tiempo derramando versos y discusiones ideológicas en las tabernas humeantes donde se sirve ajenjo.

Por otro lado, se encuentra el elemento brillante que funge también como pieza fundamental para la óptica, el mundo de las imágenes: la luz. Sin ella, no es posible explicar un fenómeno tan determinante como la distorsión, fenómeno que se relaciona íntimamente con el esperpento, género literario que se inaugura con esta obra y que es definido por Zamora Vicente como "una nueva maquinaria de la aventura artística" (1967, p. 12).

Asimismo, la luz tiene la capacidad de ser brillante, un adjetivo que, desde un sentido figurado, revoca a la capacidad y pundonor intelectuales, característica del poeta ciego y personaje principal de *Luces*³, Máximo Estrella. Será la palabra del héroe

² Aunque una primera versión de la obra fue publicada en 1920 en la revista *España* bajo un formato de entregas semanales, la edición definitiva apareció cuatro años más tarde; se agregaron en ésta tres escenas más: la Segunda, la Sexta y la Undécima.

¹ Si bien el autor fue bautizado como Ramón José Valle Peña, comenzó a firmar su obra, en la última década del siglo XIX con el nombre de Ramón del Valle-Inclán. Curiosamente, esto ocurre durante su estancia en territorio mexicano. Para consultar un estudio acucioso de la vida de Valle-Inclán, remito la biografía preparada por Manuel Alberca, *La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán* (2015).

³ Con fines de agilizar la lectura del presente artículo, se hará referencia a la obra de Valle-Inclán con la primera palabra del título.

la que ilumine el recorrido y coloque en evidencia los retratos de la decadente sociedad española, que actúa como la gran antagonista en este viaje, tal como apunta Freund (1976, p. 66).

De este modo, los personajes, las acciones, las escenas y la estructura de la obra de Valle-Inclán, así como numerosos diálogos y didascalias, se basan en una combinación de elementos que producen un juego entre brillantes y oscuros; se trata de una dinámica entre polaridades conectadas por secuencias circulares, como un Uróboros. La primera de éstas recorre desde la Escena Primera hasta la Duodécima e ilustra el viaje de Max Estrella por un "Madrid absurdo, brillante y hambriento" (p. 301) –vocablos que descubren la realidad española a pocos meses de finalizada la Primera Guerra Mundial—; este viaje es, a su vez, un descenso a los infiernos de esa vida cotidiana, donde el personaje de Latino de Hispalis se vuelve tanto Virgilio como Lazarillo de su amigo Max Estrella.

En este primer recorrido por el mundo degradado en el que habitan en la sima poetas en decadencia, prostitutas, usureros, empeñistas, sepultureros, una prensa corrompida, funcionarios y fuerzas policiales abusivas, y –por supuesto– serenos, llama especial atención la transición de la luz a la oscuridad. De la Primera Escena destaca la presencia luminosa, donde la didascalia exige situar las acciones, temporalmente, en plena hora crepuscular y, espacialmente, desde "Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol" (p. 303), es en este momento donde una conversación entre Max y su esposa, Madama Collet, permite conocer la situación precaria de la familia.

El llamado a la aventura inicia poco después, quizá marcado por dos acciones: por una parte, con la llegada de Don Latino de Hispalis al recinto del poeta andaluz; por otra, mucho más simbólica, cuando Madama Collet cierra la ventana del cuarto. A partir de este punto, el periplo de Max y Don Latino se irá ensombreciendo; de esta manera, las escenas se desarrollan en sitios como la cueva del ruin librero Zaratustra – quien tiene "media cara en reflejo media en sombra" (p. 318)— o la taberna de Pica Lagartos, donde destaca la acotación de tres elementos dramáticos que acentúan el

carácter ennegrecido de la Escena Tercera, los diálogos borrosos, los personajes principales descritos como sombras y, por último, el morapio, una forma de decirle al vino corriente y tinto.

Para la Escena Sexta, cuando Max Estrella es llevado al calabozo, la oscuridad alcanza su cenit; es destacable que la descripción de este lugar enfatice que el lugar se encuentre "mal alumbrado", esta es una descripción de gran carga metafórica, pues la carente luminosidad alude simbolismos distintos desde planos separados. En primer lugar, el ennegrecido ambiente bosqueja la nula esperanza de los presos; en segundo lugar, se relaciona con esa otra España desconocida —la de los desprotegidos, como el obrero rebelde— para el protagonista y que es gracias a la conversación con Mateo como consigue enterarse de ella; en última instancia, la falta de luz los homologa a ambos en la condición tanto de presidiaros como de olvidados; así, Max afirma: "Pertenecemos a la misma Iglesia", a lo que, pocas líneas después, añade Mateo: "En España, el trabajo y la inteligencia, siempre se han visto menospreciados" (p. 363). El corolario de esto es, como lo indica Freund, un proceso de identificación entre perseguidos y, mucho más importante, entre pares que tienen un mismo enemigo: la sociedad. (1976, p. 68).

El encuentro anterior supone un punto de inflexión para Max Estrella, pues en este punto su ceguera desaparece de manera simbólica, al percatarse, mediante su charla, de que la realidad de Mateo es muy distinta a la suya y, aunque ambos padecen por culpa del ambiente precario, es el preso quien lleva una peor parte⁴. Al finalizar, el protagonista rompe en llanto como síntoma de "impotencia y rabia" (p. 367) por la historia de Mateo, quien, como él, es el dolor de un mal sueño.

El ambiente lúgubre de las primeras escenas contrasta con la locación de la séptima, en la que se describe la redacción del diario *El Popular*; es gracias a la exposición de las cuartillas a las lámparas que se consigue un efecto de blancura magnificada; cabe destacar que este luminoso sitio funciona como espacio detonador

⁴ En la Escena Duodécima, Max le confiesa a Don Latino: "La tragedia nuestra no es tragedia", en señal de que ha comprendido, en su periplo nocturno, otras realidades más crudas que la propia, como la del obrero Mateo o el niño asesinado de la Escena Undécima.

de críticas nada complacientes para el periodismo y su vínculo con la información manipulada, así como para la vida bohemia e iconoclasta del movimiento modernista que habitaba en la Buñolería.

La Escena Novena se ejecuta en el Café Colón, del cual se acota que: "Las sombras y la música flotan en el vaho de humo, y en el lívido temblor de los arcos voltaicos. Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco, en su fondo, con una geometría absurda, extravaga⁵ el Café" (p. 394), esto sugiere un juego de claroscuros tan ingenioso como dinámico; no obstante, resalta la presencia del material reflejante como causa de la magnificación. De esta manera, se consigue delinear una "perspectiva desquiciada y distorsionada que corresponde al momento actual" (JERÉZ-FARRÁN, 1989, p. 115).

Si bien no se trata de la única vez en que Valle-Inclán aluda a los espejos, la combinación entre luces, sombras y distorsiones que incrementan la dimensión funciona como un elemento dramático indispensable, pues Don Latino, Máximo Estrella y el poeta modernista Rubén Darío, entre bebidas, hablan sobre la época de esplendor del movimiento bohemio parisino. La luz de esta época dorada se acentúa para el cierre, cuando los amigos: "confunden sus voces hablando en francés. Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabaretes! ¡Ilusión!" (p. 402).

Se puede advertir un paralelismo entre los adjetivos dicotómicos señalados en la acotación "divina y mortal" y el claroscuro de la ambientación; desde luego, a manera de sinestesia, esta combinación de elementos puede relacionarse con el carácter mismo de la nostalgia⁶; sin embargo, esta luminosidad sólo es intensa cuando se le recuerda y son las sombras las que dominan este ambiente, de éstas se deduce que la vida bohemia no sólo estaba en extinción, sino que además era un camino que conducía a la miseria. De hecho, dentro de este mismo segmento, Rubén Darío indica:

⁵ Advierte Zamora Vicente en su edición a la obra que *extravagar* es un galleguismo y es referente a lo que: "sale del orden, de la proporción, de lo normal" (1973, p. 274).

Eutomia, Recife, 22(1): 01-14, Dez. 2018

⁶ No es el único momento donde Máximo Estrella se percibe nostálgico, ya desde las primeras páginas, cuando tiene la ilusión de haber recuperado la vista, menciona: "¡Hay que volver a París, Collet! ¡Hay que volver allá, Collet! ¡Hay que renovar aquellos tiempos!" (p. 307).

"¡Max, es preciso salir de la bohemia!" (p. 397). En esos momentos la vida bohemia agonizaba, sus últimos días en el poeta andaluz comienzan con su descenso a los infiernos: los calabozos y calles madrileñas⁷.

Merece la pena detenerse en este punto para reflexionar sobre la bohemia como un arma de doble filo, ya que gracias a este estilo de vida los personajes tienen destellos de grandeza intelectual al ser capaces de conectar su vida con el arte, pero desde la otra cara de la moneda, el estilo bohemio puede llevar a los personajes a la ruina, como ocurre con el propio Max, quien sabiendo que su familia se encuentra en necesidad, vende sus libros para gastarlos en la taberna.

En la Escena Undécima –agregada a la versión final de la obra– son las luces de una taberna (p. 411) las que ofrecen la iluminación. Ya no es el interior del tugurio bohemio el centro dramático, sino las afueras: lo destacado es lo que ocurre en las calles donde se pisan cristales rotos como resultado de los conflictos entre obreros y militares. Aquí, el lazarillo de Max es el encargado de hacerle saber las causas de una "voz trágica", hay un chico muerto que yace sobre los brazos de su madre (p. 412).

Nuevamente, así como había ocurrido con el preso Mateo, se da otro evento que desgarra la sensibilidad del cegado poeta, lo que deriva en un discurso apesadumbrado donde Max asegura morir de rabia y vergüenza ante las injusticias atroces; no obstante, lo relevante de este episodio es que previo al diálogo, aparece el sereno, quien lleva el farol en la mano. Entonces, la escena permite visualizar a un Max iluminado, hecho que evidencia la epifanía del bohemio acerca del crítico estado de la sociedad española.

Se concluye la primera secuencia con la Escena Duodécima, en la que Max y Don Latino conversan. "A lo largo de su coloquio, se torna lívido el cielo" (p. 416) se acota; está amaneciendo. La hora del día no será lo único que confirme el ciclo, sino la ubicación, pues el héroe regresa al lugar del que partió: su casa⁸. Ahora bien, este episodio de la obra deviene trascendental, pues el poeta alude por vez primera al

⁷ Esto es parte de la crítica social esperpéntica, tal como señala Sobejano: "el extremado individualismo está pasando, muriendo en un pretérito prolongado" (1969, p. 239).

⁸ Caudet advierte en este regreso ciertos tintes paródicos de Ulises a Ítaca (2017, p. 256).

esperpento⁹, previo a su muerte y toda vez que se ha dado cuenta de que las balas han terminado con la vida del hijo de la verdulera y del obrero Mateo¹⁰. Es la última vez que el poeta brillará "con luz extraordinaria en la formulación lúcida de su nueva estética" (Freund, 1976, 72):

MAX.—Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela.

DON LATINO. —Una tragedia, Max.

MAX. —La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO.—Pues algo será.

MAX.—El Esperpento (p. 417).

Así pues, la obra muestra otro juego de polaridades: una tragedia que, a su vez, no lo es. Es el mismo juego que se evoca con la luz y las sombras, elementos opuestos que, sin embargo, conviven, pues el esperpento permite los absurdos del mismo modo en que facilita el ejercicio crítico. A continuación, Max construye en su diálogo la concepción del género:

MAX.—Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

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

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

DON LATINO.—¡Pudiera! ¡Yo me inhibo!

MAX.—Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas.

DON LATINO.—Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

MAX. —Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo, las normas clásicas (p. 419).

El esperpento deviene como reflector de una sociedad ibérica que se deforma para ser expuesta tal como es. Aparece como un haz de luz que torna apreciable la

⁹ Es oportuno recalcar que el diálogo de Max y Latino de Hispalis no fija la teoría del esperpento de Valle-Inclán; acaso se limita a comenzarla. Polak señala que la teoría de este género "no queda petrificada con la publicación de *Luces de bohemia* en 1920 sino todo lo contrario. A partir de esa fecha cada esperpento muestra un cambio de énfasis que modifica el matiz de la definición original" (2011, p. 15).

¹⁰ Francisco Caudet señala que: "La realidad va asediando a Max Estrella. Se le impone. Le quita el lazo de su chalina, desinfla su narcisismo de poeta. [...] Las Escenas Sexta y Undécima [...] dan a Luces de bohemia otra textura, otra dimensión, otro alcance. (2017, p. 36).

crisis española de los años 1917-1923. Ha de notarse de nueva cuenta la presencia del espejo, se trata del objeto clave que permite la transformación en distorsiones tan absurdas como reveladoras; en este fenómeno óptico, la matemática perfecta es infalible: bosqueja sin censura lo grotesca que era esa sociedad que lidiaba con las consecuencias de la gran guerra e intentaba, a su vez, modernizarse. Se le llama a este proceso anamorfosis y sirve, de acuerdo con Polak, "para propiciar una imagen coherente e inquietante a la vez" (2011, p. 18).

Ahora bien, el juego de luces y sombras en la obra se justifica enteramente si lo situamos dentro de los aspectos generales del esperpento y su teoría. Al igual que los personajes y las acciones lucen deformadas sistemáticamente por el trastocamiento y la combinación de elementos grotescos, la escena se deformará en sus características esenciales. Habrá de entenderse que la inversión y lo grotesco, así como una escena en permanente penumbra resultan ser elementos propicios para fortalecer el carácter esperpéntico, es decir, una alteración en la norma que la convierte en absurdo.

Al término de la Escena Duodécima tanto el héroe como la noche mueren. Finalmente se consuma la muerte literal –tras haberlo hecho de modo simbólico en la escena anterior a causa del coraje—. El primer ciclo se completa y con la Escena Decimatercia se inaugura una última secuencia, la cual incluye las tres escenas faltantes, en la que el sistema de luminosidad se invierte: esta vez va de lo oscuro a lo iluminado y finaliza con la luz menquante cuando llega la tarde.

El sistema luminoso en estas escenas se desempeña como compañera de las acciones, se presenta como elemento dramático imprescindible: el velorio que transcurre apenas apoyado por la claridad de unas pocas velas; para la Escena Decimacuarta, la luz del sol baña las tumbas del cementerio –lo que deviene en "aridez agresiva" (p. 439)–, a la vez que el camposanto se alumbra por las dos personalidades que acompañan el entierro: Rubén Darío y el Marqués de Bradomín; aquí, al noble español se le atribuye un elemento de claridad, su mano es de marfil (p. 446); en contraste, los no ilustrados –como los sepultureros– se perciben como "sombras negras" (p. 443).

La escena que culmina *Luces de bohemia* tiene sede en la taberna de Pica Lagartos. Premonitoriamente Claudinita, hija de Max, vaticina desde las primeras páginas que la aventura de su padre y Don Latino terminaría en ese lugar; sin embargo, son los personajes secundarios quienes clausuran en este lúgubre sitio la obra. Las últimas referencias a la luz se vinculan con Max Estrella y su familia en dos ocasiones: la primera, con la lámpara a la que se acerca Don Latino para dar lectura al periódico que anuncia la muerte de Claudinita y Madama Collet; la segunda, cuando Latino se refiere, al reflexionar sobre el suicidio familiar, a Max como un astro.

No es casual esta última relación del protagonista con un cuerpo celeste, ya que tiene un vínculo estrecho con el apellido del poeta: Estrella. Así pues, con su nombre también se engloba el juego de polaridades que se advierten desde el título y permanecen a lo largo de la obra. Las estrellas son los astros que destellan en el manto oscuro de la noche.

Por último, quedaría incompleto el análisis sobre luz y sombras si no se menciona el valor pictórico en la obra; para ello es indispensable mencionar en estas páginas otra frase de la Escena Duodécima, donde el héroe impedido de la vista asegura –valiéndose de sus últimas fuerzas– que "el esperpentismo lo ha inventado Goya" (p.418), por lo que si se presta atención a los cuadros del pintor español se encontrará la contrastante proporción entre los tonos claros con los umbríos¹¹.

Ahora bien, en el texto esperpéntico de Valle-Inclán se pueden apreciar diversos juegos entre polaridades aparte del ya estudiado caso entre luz y sombra. Si se retoma la premisa principal de este género, se admitirá que el esperpento actúa como un espejo capaz de deformar y detonar todo un sistema de absurdos dicotómicos, por lo que las distorsiones pueden percibirse desde distintas

¹¹ Rubio Jiménez nota la importancia de Francisco de Goya para la estética valleinclanesca, principalmente el interés del dramaturgo por el pintor reside en el empleo de "lo grotesco para expresar una visión crítica de la realidad española" (2006, p. 23). Asimismo, la académica Speratti-Piñero destaca que en algunos de los grabados pertenecientes a la serie de Los caprichos los personajes aparecen mirándose frente al espejo, pero lo que devuelve el reflejo son figuras de animales (un mono, un gato y una serpiente) (1968, p. 149-150), estas metamorfosis evocan la degradación que sufre el ser humano, aspecto que recoge Valle-Inclán en sus esperpentos. Cabe aclarar que "no todos los especialstas en Gya dan por seguro que, como piensa Speratti-Piñero, se trate, en esos tres casos, de espejos porque puede que más bien sean tres lienzos" (CAUDET, 2017, p. 75).

perspectivas, como –por ejemplo– con el lenguaje, el material empleado por el autor como modelador de la realidad; en este caso, los polos enfrentados son los cultismos con la jerga popular.

Zamora Vicente menciona, respecto a lo anterior, la relevancia de los matices lingüísticos en *Luces de bohemia*, ya que el tratamiento que se le da al castellano emana la "voz de la calle madrileña, cultismo y argot reunidos, creaciones metafóricas momentáneas, acunadas por una brisa a veces coloquial, a veces leguleya". (1967, p. 22). Resulta interesante la convivencia de los registros cultos utilizados por los poetas –como el latinismo que ocupa Max en la conversación con el rebelde catalán Mateo: "Alea jacta est" (la suerte está echada) (p. 365)–, mientras que el lenguaje folcórico emana con naturalidad de un sinfín de personajes arrabaleros –entre ellos, La Pisa Bien y su dialecto popular, lleno de contracciones—.

Asimismo, en este esperpento, Valle-Inclán también se vale de los apelativos como factores deformantes. En un primer escalón tipológico se encuentran los personajes animalizados, como Don Latino, a quien las acotaciones lo vuelven símil de un can: "(Don Latino interviene con ese matiz de perro cobarde..." (p. 314), aquí los elementos decisivos son persona y animal. En segunda instancia, los puntos contrarios que se tocan son las propiedades sociales de los nombres, donde lo lumpen intima con lo magánime; ejemplifican Zaratustra y El Rey de Portugal, apelativos que representan grandes figuras como el profeta que da nombre al texto de Nietzsche – quien guarda nula relación con el vil librero de la obra– y el monarca portugués Manuel II –que tampoco tiene parangón con el proxeneta–.

En un tercer y último escaño reside lo contundente de la ficción y lo real de los nombres. En el microcosmos de la obra se intercalan elementos referenciales que se pueden ubicar con facilidad. Desde luego, de considerarse la sociedad como un organismo que se desarrolla cual personaje autónomo, se sabe que es Madrid; se utilizan calles y lugares veraces; de igual modo, en *Luces de bohemia* aparecen otras figuras reales, como el modernista nicaragüense Rubén Darío o los integrantes de la

Buñolería Dorio de Gádex y Gálvez¹², que conviven con aspectos ficcionales, los cuales, sin embargo, están anclados, mediante referencias y guiños, a personas de la vida pública y artística española.

De esta aleación, sin lugar a dudas, se conforma el protagonista de la obra, Max Estrella, quien establece una relación con el amigo de Valle-Inclán, Alejandro Sawa, cuya personalidad permite conocer que era andaluz, escritor e íntimo amigo de Rubén Darío. Otros paralelismos los señala Caudet: las esposas de ambos eran francesas, tenían una hija; coincidían en la vida bohemia, habían residido en París y, ya reinstalados en España, murieron pobres, ciegos y alcoholizados (2017, p. 183). Por supuesto, no se puede dejar de lado al Marqués de Bradomín, el noble al que, dadas sus ideologías políticas¹³, puede identificársele como *alter ego* del autor Ramón del Valle-Inclán.

En conjunto, todos estos elementos dicotómicos y a veces contradictorios no pueden sino aportarle coherencia al esperpento, la invención dramática de Valle-Inclán mediante la cual se denuncia una serie de controversias propias de la época, en la que la luz se cuela entre las sombras de la marginalidad española al tiempo que ilustra el agonizante mundo bohemio de Max Estrella y compañía. Asimismo las imágenes deformadas, propias de la teoría esperpéntica, se moldean a través de las palabras, las cuales a su vez sostienen polaridades que permean en distintos planos de la lengua, como la jerga, los nombres, y la asociación entre realidad y ficción.

Colofón

¹² Sobre este punto, Zamora Vicente apunta que: "Dorio de Gádex firmó así, tenía ya su personalidad admitida como poeta y como bohemio. [...] Gálvez es Pedro Luis de Gálvez, sonetista famoso en el mundillo posrubeniano..." (1967, p. 32). Añade líneas después: "Detrás de los nombres de esa agrupación que alborota en las redacciones y en las churrerías de la noche madrileña (Rafael de los Vélez, Lucio Vero, Mínguez, Clarinito, Pérez) se esconderán voces acalladas ya por los giros de la sensibilidad y por la muerte (real o en vida), estarán, sin necesidad de real adscripción, los poetas secundarios que aparecen con más o menos regularidad en los periódicos del tiempo" (p. 33).

¹³ En la escena del entierro, el Marqués le cuenta a Rubén Darío que el padre de Max fue un capitán carlista que había luchado junto a él (p. 442). Así pues, Valle-Inclán y el Marqués comparten un pasado carlista.

El 25 de julio de 1977, después de un prolongado silencio, La Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes llevó al Teatro del Bosque en el Antiguo Chapultepec la puesta en escena de *Luces de bohemia* de Ramón del Valle-Inclán. La obra fue dirigida por el español José Tamayo quien tuvo a su cargo un elenco de cuarenta actores.

Malkah Rabell, quien reseñó para el periódico *El Día* la obra, se preguntaba entonces: "¿Quién en México se hubiera atrevido a poner en escena una obra como *Luces de bohemia*, de Ramón del Valle-Inclán, con todas sus dificultades, con su numeroso reparto y sus no menos numerosas mutaciones de este escenario?" (RABELL, 1977, p.28). Sin lugar a dudas, el montaje de esta obra fue uno de los grandes desafíos que hubo de enfrentar entonces la Compañía Nacional de Teatro. Quienes tuvimos la oportunidad de asistir a esa representación, guardamos como un recuerdo indeleble la magnífica puesta en escena, las extraordinarias actuaciones de Carlos Ancira en el papel de Max Estrella y la figura quijotesca de Germán Robles como Latino de Hispalis, sin que pueda decirse menos del resto del elenco que acompañó a dos figuras como Ancira y Robles que tenían una trayectoria de grandes histriones en el teatro nacional.

Por esos años, quien esto escribe había leído deslumbrada *Luces de bohemia* y desde entonces guardo la impresión de una obra conmovedora por su esencia humana y su trasfondo político de la España que retrata. Ver la obra escenificada fue una emoción inefable; lejos estaba de suponer que décadas después estudiaría con mis alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM el esperpento de Valle-Inclán.

Ahora, me atrevo a suponer que la representación de *Luces de bohemia* en 1977 no sólo fue un reto escénico para los actores de la Compañía Nacional de Teatro, sino también un homenaje merecido a Ramón del Valle-Inclán, autor que viajó a México en dos ocasiones (en 1892 y en 1921) y quien logró amar a este país como si hubiese nacido en él. Los años de estancia en estas tierras y el afecto que recibió de políticos y escritores, pese a su carácter subversivo y provocador, lo alentaron a confesar y

admitir una verdad insoslayable a su amigo Alfonso Reyes: "México me abrió los ojos y me hizo poeta. Hasta entonces yo no sabía qué rumbo tomar" (Schneider, 1992, p. 75). Por estas palabras, lo mismo que por la calidad estética de su obra, lo recordaremos siempre.

Referencias bibliográficas

ALBERCA, M. La espada y la palabra. Vida de Valle-Inclán. Barcelona: Tusquets, 2015.

FREUND, M. La Universalidad de "Luces de bohemia". **Hispanófila**. (56), p. 63-78. 1976.

JEREZ-FARRÁN, C. El expresionismo de Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica. La Coruña: Espasa. 1989.

POLÁK, P. Teoría del esperpento. In: **El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo**. Brno: Masarykova univerzita. 2011.

RABELL, M. Se alza el telón. Luces de bohemia. El Día. 25 julio 1977, p.28.

RUBIO JIMÉNEZ, J. Valle-Inclán, caricaturista moderno: Nueva lectura de *Luces de bohemia*. Madrid: Editorial Fundamentos. 2006.

SCHNEIDER, L. M. Todo Valle-Inclán en México. México: Difusión Cultural de la UNAM, 1992.

SOBEJANO, G. Forma literaria y sensibilidad social. In: *Luces de bohemia*, elegía y sátira. Madrid: Gredos. 1969, p. 232-240.

SPERATTI-PIÑERO, E. **De "Sonata de otoño" al esperpento**. Aspecto del arte de Valle-Inclán. Londres: Tamesis books. 1968.

ZAMORA VICENTE, A. **Asedio a "Luces de bohemia". Primer esperpento de Ramón del Valle-Inclán:** Discurso leído el día 28 de mayo de 1967 en su recepción pública. Madrid: Real Academia Española. 1967.

VALLE-INCLÁN, R. Luces de bohemia: Edición de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra. 2017.

Blanca Estela Treviño García es doctora en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México y profesora titular en la Facultad de Filosofía y Letras y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de CONACYT. Sus líneas de investigación son la narrativa, la poesía y la crónica del siglo XIX mexicano, los géneros pertenecientes a la escritura autobiográfica en México y la literatura española de los siglos XIX y XX. Ha publicado numerosos artículos y ensayos en revistas especializadas y libros colectivos entre los que destacan: La misión del escritor, Historiografía de la literatura mexicana, La República de las Letras, publicados por la UNAM; La literatura del otro fin de siglo y Narrativa mexicana del siglo XIX, publicados por el COLMEX y en las Actas de Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Entre sus publicaciones destacan Manuel Payno (2003); Kinetoscopio, las crónicas de Ángel de Campo en El Universal (1896) (2004); Justo Sierra: una escritura tocada por la gracia (2009) y Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores (2010). Su libro más reciente es De la vida como metáfora a la vida como ensayo (2015) dedicado a dos obras de la escritora Margo Glantz y publicado por la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM.