

Introducción

SERGIO SANTIAGO ROMERO

Universidad Carlos III de Madrid/Instituto del Teatro de Madrid

Pocas obras de nuestro teatro contemporáneo presentan una mayor complejidad que *Luces de bohemia*, y ello es lo que hace especialmente oportuna la aparición de un libro como este, en el que reconocidos estudiosos configuran una mirada caleidoscópica sobre una pieza cuyos rasgos más distintivos son, sin duda, la polifonía y la diversidad. A la manera de una tragedia clásica, Valle-Inclán articula su texto valiéndose de dos protagonistas —Max y Don Latino— y de un vasto coro de sombras conformado por figuras de diversa índole y extracción social. Frente al coro tradicional —una única voz pronunciada por muchos actores—, la caterva de personajes que pululan por *Luces de bohemia* se manifiesta en una rica jerigonza que entremezcla acentos de diversas tierras —el andaluz de Latino de Hispalis y Dorio de Gádex, el catalán de Mateo, el gallego del Marqués de Bradomín, el nicaragüense de Darío, el español afrancesado de Madama Collet—, estratos sociales —la Lotera, la Daifa, el Periodista, el Ministro— e incluso épocas, pues como bien recuerda el anarquista, el hablar de Max es “como de otros tiempos”. En la escena undécima nuestro protagonista se refiere a este sonámbulo aquelarre con una genial expresión: son, como todos los españoles, cómicos que actúan en una “trágica mojiganga”, un carru-

sel de decadencia y fantasmagoría ancestral. El tono consabidamente elegíaco de esta obra se anticipa más de medio siglo a la *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez. Ambos textos tienen en común la delectación por relatar una tragedia presentida, pues, como he apuntado en otro lugar, *Luces de bohemia* es la crónica del descenso de Max a los infiernos, el relato de su muerte, el crepúsculo de una Estrella¹. Pero este hálito escatológico —el pensamiento de lo liminar es, en mi opinión, la raíz más proteica de lo trágico— no podría ser esperpento sin la otra parte, la *mojiganga*, un término oportunamente escogido por Valle de entre el rico acervo de formas teatrales breves de nuestro Siglo de Oro. La *mojiganga* designa, como es sabido, una pieza bailable y en todo caso festiva con la que solía concluir el espectáculo barroco, con independencia de que la comedia representada antes hubiera sido una ligera pieza de enredo o un truculento drama de honor. La *mojiganga* es también límite, porque es el fin de la fiesta teatral, y nos recuerda que el componente farsesco de la vida se hace presente aún en los más descorazonadores acontecimientos. El esperpento es, por tanto, el *aggiornamento* de una vieja máxima lopesca: “lo trágico y lo cómico mezclado”. Debemos a un memorable artículo de Gonzalo Sobejano de 1988 una de las primeras lecturas de *Luces de bohemia* y del esperpento en esta clave dual². Considera el maestro que la pieza sostiene un delicado equilibrio entre la elegía y la sátira, nombres comunes laicos para designar a los nietzscheanos Apolo y Dioniso. Ese fino ecosistema, que tal vez quedó, en el resto de los esperpentos, claramente descompensado hacia el lado dionisiaco de la sátira, convierte *Luces de bohemia* en la obra magistral por la que hoy ha pasado a formar parte del canon de nuestra literatura.

Casi todas las piezas axiales de ese canon, y *Luces de bohemia* no es una excepción, vienen acompañadas de ciertas peculiaridades fi-

1 SANTIAGO ROMERO, Sergio (2021): “Valle-Inclán: el teatro de la trágica *mojiganga*”. En Ramón María del Valle-Inclán, *Farsas y esperpentos*. Coord. Sergio Santiago Romero, ed. Daniel Migueláñez, María Serrano y Sergio Santiago Romero. Madrid: Verbum, pp. 72 y ss.

2 SOBEJANO, Gonzalo (1988): “Luces de bohemia: elegía y sátira”. En Ricardo Doménech (coord.), *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Taurus, pp. 337-348.

lógicas. En este caso, la principal de todas ellas es la existencia de dos versiones de la obra: la que se publicó por entregas en la revista *España* entre julio y octubre de 1920, y la edición en la *Opera Omnia* del autor, aparecida en 1924. Además de incluir un sinfín de sugestivas variantes, la edición de 1920 destaca por la omisión de tres escenas que ocuparían, en la versión definitiva, los puestos segundo, sexto y undécimo. Se trata, como buena parte de la crítica ha notado, de las tres escenas en que de un modo u otro aparece o se alude al reo anarquista. La prisión (escena II), encarcelamiento (escena VI) y muerte (escena XI) de Mateo constituyen el retablo de un calvario que sucede al fondo de la historia de Max y Don Latino, como si el viacrucis del poeta —recuérdese que la obra se articula en catorce escenas y una última que no es llamada decimoquinta con toda la intención— encontrara su correlato en el del Preso catalán. Recientemente se ha publicado una edición facsimilar de la primera versión de *Luces* en la editorial Sial Pigmalión (2021) cuyo editor, José María Paz Gago, afirma que en el legado Valle-Inclán/Alsina existen tempranos borradores y esquemas de la obra que confirmarían que el plan original ya estaba compuesto por catorce escenas, es decir, que las tres escenas no incluidas en 1920 estaban ya entonces planteadas y, con toda probabilidad, escritas o abocetadas³. Con todo, la afirmación de cierta parte de la crítica al apuntar a la censura de Araquistáin, director de la revista *España*, como explicación de esta supresión no me parece que esté plenamente apuntalada. Valle-Inclán siguió colaborando en *España* y, de hecho, en 1922 publicó en esta revista el breve esperpento *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?*, ni más ni menos que un homenaje a su amigo Araquistáin y a la novela de este, *Las columnas de Hércules* (1921), que dan nombre al protagonista de esta miniatura dramática: Herculano Cacodoro⁴. En el mismo año

3 PAZ GAGO, José María (2020): “La primera edición de *Luces de bobemia* (1920)”. En Ramón María del Valle-Inclán, *Luces de bobemia* (*Esperpento*). Ed. José María Paz Gago. Madrid: Sial Pigmalión, pp. 9-18.

4 Véase AZNAR SOLER, Manuel (1995): “Esperpento e Historia en *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?*”, en Manuel Aznar Soler y Manuel Rodríguez (eds.),

22, además, Araquistáin publicó la famosa dedicatoria de Valle al rey Alfonso XIII a propósito de la aparición de *La reina castiza*. En dicha nota, Valle deseaba que el monarca no tuviera un reinado digno, en el futuro, de que otro dramaturgo escribiera sobre él una farsa sicalúptica como la realizada por nuestro autor inspirándose en su abuela Isabel II. Parece difícil sostener que el socialista Araquistáin publicara una provocación tan directa a la Corona y, sin embargo, *censurase* las tres escenas de *Luces* en que aparece el Preso anarquista. Las razones de esta supresión, sean cuales fueren, permanecen aún hoy ocultas, y, en todo caso, no supusieron el fin de la amistad ni de la colaboración de Valle con Araquistáin y con *España*. Es este uno de los temas capitales que sobrevuelan el libro que el lector tiene entre sus manos.

Otro asunto de no menor importancia es el juego metaliterario y metaficcional que, como si de una veladura pictórica se tratase, Valle interpone entre su obra y nosotros. *Luces de bohemia* pone de manifiesto el talento de Valle-Inclán para concitar en un texto personajes reales —como Rubén Darío—, personajes prestados de otras obras literarias —como el Marqués de Bradomín—, un variopinto número de máscaras que son trasuntos de personajes de la época —el caso Max Estrella/Alejandro Sawa es el más destacado, pero ni mucho menos el único— e, incluso, personajes originales —Don Latino es uno de los pocos para los que no se ha encontrado correlato en la vida real—. Esta amalgama hace de *Luces* un bosque de referencias literarias, históricas y culturales que, como los espejos, va perdiendo claridad conforme avanzan los años. Cada vez es más difícil para lectores, e incluso para eruditos, reconocer algunos de los guiños que hace Valle al Madrid de los años 10. Quedan irremisiblemente oscurecidos, por ejemplo, muchos de los nombres enmascarados tras la poetambre modernista que acompaña a Max. Se han recuperado con seguridad algunos —Dorio de Gádex es Antonio Rey Moliné y Gálvez debe de ser Pedro Luis de Gálvez—, pero el resto, como señaló Zamora Vicente, “esconderán voces acalladas ya por los giros de la sensibilidad y por la muerte (real

Actas del I Congreso Internacional sobre Valle-Inclán y su obra, Bellaterra, 16-20 noviembre de 1992. Barcelona: Cop d'Idées, pp. 565-578.

o en vida)⁵. Por eso creo que resultan tan relevantes los trabajos incluidos aquí a propósito de la metaliteratura en la obra, pues clarifican alguno de los aspectos que sigue tristemente ensombrecido.

Finalmente, la tercera problemática de *Luces de bohemia* es su trasvase a las tablas. Este asunto no es complejo solo en lo relativo a esta obra, sino que se trata de un fenómeno común a buena parte de la dramaturgia valleinclanesca. El difícil acomodo que el teatro de don Ramón encontró en los escenarios de su tiempo ha suscitado todo tipo de interpretaciones, incluyendo algunas de poco rigor, como aquellas que sostienen la falta de interés de Valle por estrenar o, directamente, que los textos dialogados de nuestro autor *no son teatro*. No es este lugar para desmontar tales hipótesis, pero sin duda las tensiones de Valle-Inclán con la industria teatral de su tiempo no se deben a la indiferencia del autor. Es una realidad que el teatro de Valle era, a la altura de 1900-1920, un *teatro imposible* en muchas direcciones. Al elevado número de actores —asunto más difícil de solventar ahora que entonces— se suman la incorporación de animales, grandes y múltiples espacios, y toda una serie de exigencias escenográficas y técnicas que eran insalvables en aquel momento. Hoy día, con la revolución de la biomecánica de Meyerhold y la plena asunción de los planteamientos escénicos de maestros como Gordon Craig, Appia, Brecht y muchos otros, el teatro de Valle adquiere una potencialidad dramaturgica de la que carecía hace cien años. El teatro imposible es más bien un teatro del porvenir. A ello se suma, indubitablemente, que nuestro autor no paraba mientes a la hora de incluir contenido político, moral y sexual en sus textos, lo cual ha frustrado algunas puestas de largo tanto en épocas democráticas como en otras más oscuras. El caso de *Luces de bohemia* es particularmente lacerante a causa del medio siglo que separa la primera publicación del texto y su estreno comercial en España, a cargo de José Tamayo. Los avatares de *Luces* con la censura franquista compusieron un tortuoso periplo que finalizó aquel primero de octubre de 1970 en que el Teatro Be-

5 ZAMORA VICENTE, ALONSO (1969): *La realidad esperpéntica. Aproximación a Luces de bohemia*. Madrid: Gredos, p. 40.

llas Artes de Madrid pudo escuchar las palabras de Max Estrella en boca del actor Carlos Lemos. Como se ha señalado muchas veces, este estreno no es, en realidad, el primero, pues existieron los del grupo Tabanque y Akelarre en 1966, el de la Agrupación Palestra de 1968, además de algún montaje internacional⁶. Desde entonces, la luz de los focos no ha dejado de iluminar este texto a pesar de sus intrínsecas complejidades. El análisis de dichas propuestas escénicas constituye una parte sustancial del fenómeno *Luces de bohemia*, y también es prueba fehaciente de la vigencia y actualidad de esta obra.

Aunque el presente libro es eco de un encuentro celebrado en Madrid entre un círculo de valleinclanistas, nos hemos esforzado por componer un volumen coherente que fuera más que una mera concatenación de estudios inconexos y que, en cambio, pudiera valer en conjunto como texto de estudio para los interesados en la obra, ya sean estudiantes o investigadores. La división tripartita que lo organiza responde también a esa voluntad unificadora, pues persigue organizar los trabajos de manera que ofrezcan una visión panorámica de *Luces de bohemia*, como texto, como universo de referencias literarias, y también como materia escénica. Las problemáticas antes anunciadas —el texto, las máscaras, la puesta en escena— son el hilo conductor de los tres grupos de trabajos que aquí se incluyen.

La primera parte, “*Luces de bohemia: del esperpento a la tragedia*”, agrupa tres trabajos sobre la compleja naturaleza genérica de la obra, así como sobre las bases filosóficas que fundamentan su construcción y la de sus principales personajes. Abrimos nuestro volumen con un pórtico de excepción: la reflexión de Javier Huerta sobre la dimensión trágica de *Luces de bohemia*: “Apuntes valleinclanescos sobre lo trágico. Tragedia, tauromaquia y esperpento”. El trabajo explora las relaciones del esperpento con la tauromaquia; un vínculo que, al tiempo, ilustra las raíces predramáticas del género y el profundo proceso de renovación estética que supuso. El trabajo de Huerta demuestra que esta forma teatral expresionista, lejos de cerrar el camino de la tragedia para el

6 Puede consultarse la cronología escénica que incluimos en nuestra edición de las *Farsas y esperpentos* de Valle-Inclán (Madrid: Verbum, 2021, pp. 163-177).

teatro español, como tantas veces se ha defendido, supone la apertura de un nuevo modo de pensar este género desde la especificidad de la realidad y la tradición dramaturgica hispánica. Una especificidad para la cual la metáfora taurica resultó inspiradora y modélica. Al mismo tiempo, la dimensión teatral de la tauromaquia se contextualiza en un marco más general que hunde sus raíces en los orígenes en las manifestaciones predramáticas medievales y alcanzan el siglo xx con figuras como Artaud, Bataille, Motherland, Cocteau y Angélica Liddell.

Quien esto escribe sigue en buena medida los pasos de Huerta Calvo, al rastrear la presencia de lo dionisiaco en *Luces de bohemia*, o lo que es lo mismo, la huella de Nietzsche y su *opera prima*, *El nacimiento de la tragedia*. Aunque la singular influencia de Nietzsche en la obra de Valle-Inclán fue señalada ya por Gonzalo Sobejano en su imprescindible texto de 1964, *Nietzsche en España*, la crítica ha venido circunscribiendo la reminiscencia a la etapa galaica y modernista de Valle. Sin embargo, es en el esperpento donde se proyecta con mayor justeza el esfuerzo por alumbrar un teatro trágico en el sentido nietzscheano del término, es decir, un teatro en el que se suscita la necesidad de que exista un contrapeso carnalesco para la apolínea dignidad trágica.

El dramaturgo Ignacio Amestoy ahonda en la discusión genérica suscitada en torno a la pieza, al ocuparse de las vicisitudes de la publicación de la primera versión de la obra en la revista *España*. La supresión de tres escenas es el más notorio síntoma del modo en que el formato periodístico condiciona la configuración de la obra. La mirada de Amestoy, cuya trayectoria se ha caracterizado por la feliz combinación entre la labor periodística y la escénica, es valiosa, entre otras cosas, por el rico bosquejo histórico que hace a propósito de las circunstancias de publicación de *Luces*.

Por último, esta primera parte del libro incluye un trabajo de Eduardo Pérez-Rasilla, especialista en teatro contemporáneo y autor de una de las últimas (y mejores) ediciones del texto, publicada en Bolchiro (2018). El estudio de Pérez-Rasilla, “Yo soy el dolor de un mal sueño’. La escindida identidad de Max Estrella”, explora, a través de un minucioso estudio filológico, cómo se construye el personaje protagonista de la tragedia, que orbita alrededor de unos campos se-

mánticos muy específicos. Este estudio viene a confirmar la profunda coherencia interna de la obra, en la que los significantes se agolpan e interconectan para trazar una suerte de asedio expresivo a la psicología de los personajes. Los estudios de Amestoy y Pérez-Rasilla, al subrayar la intrínseca unidad de la obra, permiten avanzar en la sospecha de que las tres escenas incorporadas en 1924 debían estar, como poco, planteadas o abocetadas en 1920.

En la segunda parte, “Los escritores en *Luces de bohemia*”, nos acercaremos a la obra en cuanto bosque de referencias literarias, pues *Luces de bohemia* es una catedral de libros en cuyas hornacinas se vislumbran, estilizadas, algunas de las figuras más egregias de la literatura del fin de siglo y la edad de plata. Si, como señalara Gonzalo Sobejano, la obra es *el canto de cisne de la bohemia literaria*, resulta esencial esclarecer el papel que ese universo intertextual desempeña en la obra. Para ello contamos con cuatro estudios de excepción, realizados por expertos en cada una de las personalidades analizadas. M.^a Ángeles Varela Olea dedica su trabajo a la figura de Galdós, que es aludido en *Luces* con inmisericorde sorna. Varela, que se ha ocupado largamente de la producción galdosiana, realiza un repaso de las convulsas relaciones entre Valle y el narrador canario, y ofrece una interesante y novedosa interpretación para el más sonado envite que se realiza en *Luces de bohemia* contra Galdós: “don Benito el Garbancero”.

El profesor Julio Vélez-Sainz, que recientemente ha publicado, junto con Rocío Oviedo, la más completa biografía de Rubén Darío (Cátedra, 2021), construida sobre los riquísimos fondos del legado dariniano que custodia la Universidad Complutense, se ocupa aquí de la presencia del vate nicaragüense en *Luces de bohemia*, con especial atención a la espléndida escena IX. La relación de Valle-Inclán y Darío, presidida sin duda por el respeto y la admiración mutuos, no excluye la presencia de cariñosos acicates como los deslizados en *Luces* por el gallego.

Amelina Correa, una de las mayores especialistas en la obra de Alejandro Sawa, retoma en el trabajo que aquí publicamos, “‘¡El Víctor Hugo de España!’: Alejandro Sawa: la persona tras el personaje”, algunas de las líneas maestras que han marcado su criticismo sobre el bohemio que inspiró el personaje de Max Estrella. El relato de dicho

recorrido intelectual es también, como ilustra Correa, crónica del esfuerzo de profesores e instituciones por recuperar la figura y la obra de Sawa y destacar el interés de esta fuera de la órbita de *Luces de bohemia*. Sawa era ya en vida un autor oscurecido y con poca obra publicada: fue el memorable esperpento de Valle quien sembró la posibilidad de que un escritor de tanto talento no se haya sumergido irremisiblemente en las aguas del Leteo.

José Servera, autor de importantes trabajos en el ámbito del velleinclanismo, entre los que destaco una magnífica guía de lectura de *Luces* (Monograma, 1994), se ocupa aquí de “Algunos escritores de fin de siglo en *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán”, con el objetivo de arrojar nueva luz sobre ciertos autores que son aludidos, parodiados y, en fin, homenajeados en la obra. Servera divide su estudio en dos para referirse, por un lado, a los personajes del mundo literario que pueden tener una base real —Basilio de Soulinake, Don Peregrino Gay, Don Filiberto, Dorio de Gádex, etc.—, y por otro, a los escritores que son mencionados con sus nombres y apellidos reales.

La tercera y última parte de nuestro trabajo se ocupa de la vida escénica de *Luces de bohemia*, es decir, de su pervivencia sobre las tablas, desde el estreno comercial de Tamayo —esta primera puesta es magníficamente analizada por Diego Santos en el primer trabajo de esta parte— hasta las últimas representaciones de la pieza. El profesor Santos, especialista en censura teatral franquista, no solo abunda en el proceso de autorización de la obra, que estuvo plagado de avatares, sino que combina este relato con un fino análisis de la propuesta de Tamayo y un panorama general sobre la recepción de Valle-Inclán en el tardo-franquismo. Su trabajo es, indudablemente, el más completo estudio realizado sobre aquel estreno del Teatro Bellas Artes de Madrid.

Las miradas de César Oliva y de José Gabriel López-Antuñano se proyectan, en sus respectivos trabajos, sobre una selección de los principales montajes de *Luces de bohemia*. César Oliva, cuya praxis escénica ha sostenido durante décadas un fructífero diálogo con su producción académica, pone especial acento en los primeros montajes de la obra, aquellos que tuvieron que lidiar con la censura y que tienen el valor de abrir camino al esperpento sobre las tablas, como atestiguan los primeros montajes del TEU.

El estudio de López-Antuñano, por su parte, incide más en los últimos montajes y también en la proyección que ha tenido la pieza más allá de nuestras fronteras. Tiene, por tanto, la virtud de ser un estudio situado en un ámbito transterritorial, en terminología de Jorge Dubatti, por lo que se nutre de toda la riqueza del comparatismo teatral. Es, además, un trabajo a medio camino entre la crítica teatral y la académica, que nos permite hacernos una idea bastante ajustada sobre el devenir estético de las diferentes propuestas que se han hecho de *Luces de bohemia*.

La obra que nos concierne es inagotable y, por ende, este libro está condenado a la insuficiencia, pues sería imposible abarcar todos los aspectos que sería necesario contemplar para ofrecer un panorama crítico completo. Su valor reside, en mi opinión, no solo en la calidad de los trabajos incluidos, debidamente evaluada por el comité editorial de Iberoamericana Vervuert, sino muy especialmente en el hecho de que abordamos *Luces de bohemia* como texto, como intertexto y como teatro, por lo que ofrecemos una mirada tridimensional de este texto dramático cien años después de su escritura⁷.

No puedo cerrar estas páginas sin expresar mi más sentido agradecimiento a los profesores Javier Huerta y Julio Vélez, que me encargaron la coordinación de este libro, y a Anne Wigger, gracias a quien este volumen engrosará el catálogo de Iberoamericana Editorial Vervuert. La diligencia y cariño con que Anne y sus compañeros, especialmente Rafael Carmona, han tratado nuestro trabajo desde el principio del proceso explica por qué esta editorial es una referencia inexcusable en el hispanismo. También quiero agradecer al fotógrafo Ros Ribas la generosa autorización para reproducir en cubierta la fotografía que realizara del estreno de Tamayo, y también a Berta Muñoz, del Centro de Documentación, la solicitud de dicha autori-

7 Para facilitar la consulta de las referencias que se hacen a la obra, todas las citas se hacen a través de nuestra edición, incluida en el volumen *Farsas y esperpentos*. Madrid: Verbum, 2021. La referencia se hará con la secuencia “Valle-Inclán 2021: página”.

zación. Gracias también a Elena Moncayola, Mélanie Werder, Javier Ramírez, María Álvarez, Javier Domingo y María Serrano, el magnífico equipo del Instituto del Teatro de Madrid, que hicieron posible la materialización del encuentro que dio lugar a este libro. Y, finalmente, gracias a todos los autores que participan en él, porque cada una de sus contribuciones lo ensancha y acrecienta. ¡Cráneos, todos ellos, ciertamente *privilegiados!*