

Ramón María del Valle-Inclán



Valle-Inclán

Luces de bohemia

Edición escolar realizada por el
Departamento de Lengua Castellana y Literatura

IES Maese Rodrigo

Carmona 2012

ÍNDICE

ESTUDIOS CRÍTICOS

- 1. Biografía..... 5**
- 2. Valle-Inclán y Luces de bohemia..... 14**
(del Colegio San Antonio de Padua, Carcaixent, Valencia)
- 3. Guía de Lectura..... 36**
(por Joaquín del Valle-Inclán)

Luces de bohemia.....53

Vocabulario útil.....111

RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN (1866-1936)

BIOGRAFÍA

No existe, por el momento, una biografía rigurosa y bien documentada del escritor, aunque en los últimos años se están consiguiendo importantes avances en este terreno. Las primeras biografías que se le dedicaron abundaban en anécdotas más o menos legendarias, a partir de las cuales surgía el perfil de un Valle-Inclán genial, extravagante y provocador, pero también arbitrario en sus ideas estéticas y en sus convicciones ideológicas. Lo cierto es que el propio escritor contribuyó, en gran medida, a esta visión poco objetiva y mistificada, puesto que siempre eludió las confidencias sobre sí mismo y cuando se refirió a su vida lo hizo en clave fabulosa. Al mismo tiempo quiso, como otros artistas de su época, presentar una apariencia singular e inconfundible, para lo cual se vistió de forma atípica y se dejó crecer barbas y melena. Los quevedos y su manquedad, así como su extrema delgadez y su declarada afición al ocultismo, la mística y el haschís, completaron la imagen de un dandy pobre pero aristocrático con tintes de fakir. El broche en la construcción del personaje consistió en la sustitución del nombre civil, Ramón Valle Peña, por otro apellido familiar más sonoro y distinguido, el de Valle-Inclán. Todo ello, sumado a un talante radicalmente inconformista y a una insobornable vocación literaria, posibilitó que el personaje y su leyenda se impusieran a la realidad histórica. En todo caso, esta imagen era mucho más que una pose: a través de ella, Valle-Inclán manifestaba su voluntad de distanciarse en todos los sentidos de la clase dominante, la burguesía.



Tras finalizar el Bachillerato, Ramón Valle Peña se había matriculado, a instancias paternas, en la Universidad de Santiago de Compostela para cursar Derecho. A la muerte de su padre, se había visto liberado de unos estudios que no le interesaban en absoluto y, después de una breve estancia en Madrid, se embarcó con rumbo a México. En esa primera estancia mexicana, que se prolongará desde marzo de 1892 hasta principios de 1893, se afirmará la vocación literaria del joven escritor. Allí se dedicará a malvivir de la prensa, a través de colaboraciones periodísticas de desigual valor que, no obstante, le permitirán ejercitar su estilo. Allí se nutrirá de las nuevas corrientes estéticas, asentadas en Latinoamérica a partir la publicación de *Azul* (1888), de Rubén Darío. Y allí, como prueba palpable de una personalidad literaria que empezaba a definirse, firmará por primera vez sus escritos con el nombre de Ramón del Valle-Inclán.

A su vuelta de México, Valle-Inclán se instala en Pontevedra, donde escribe algunos cuentos que se publican en revistas literarias. En 1895 sale a la luz su primer libro, *Femeninas*, que pasa prácticamente desapercibido para la crítica y del que apenas se venden unos pocos ejemplares. El libro presenta seis historias protagonizadas por mujeres y en él son visibles las huellas del Modernismo literario: el erotismo complaciente que recorre todas las narraciones; unas protagonistas sensuales y seductoras cuyos amantes son nobles, artistas o bohemios; la elaborada descripción de interiores señoriales o de espacios exóticos; el empleo del simbolismo religioso o pagano asociado a la sensualidad; el uso de referentes artísticos, particularmente pictóricos, para ambientar la narración; la inclusión de elementos mágicos o misteriosos; y, finalmente, el recurso a una lengua literaria que pretende, ante todo, provocar sensaciones y distinguirse por su novedad.

Un año más tarde, el escritor se traslada a Madrid, donde frecuenta la compañía de jóvenes artistas como Azorín, Benavente o los hermanos Baroja. En la capital, tendrá la oportunidad de acudir a las tertulias de café - una afición que habría de perdurar a lo largo de toda su vida- y conocerá las penurias de una bohemia autoimpuesta. En efecto, a partir de estas fechas Valle-Inclán tomará una decisión que habrá de condicionar su futura trayectoria: dedicarse de forma exclusiva a la literatura. En aquellos momentos, la mayoría de escritores colaboraban en la prensa periódica como modo de subsistir dignamente, pero ello implicaba una serie de servidumbres a las que Valle-Inclán no quería someterse. Los trabajos periodísticos ponían en juego dos valores que para el escritor eran incuestionables: su independencia espiritual y su voluntad de estilo. Una vez anulada su disposición a trabajar para los diarios, sólo publicará en la prensa algunas críticas literarias y pictóricas, o bien fragmentos de sus propias creaciones. En este contexto aparece su segundo libro, *Epitalamio* (1897), afín en la temática y en el estilo a *Femeninas* y cuya edición será costeadada por el propio autor.

Entre 1898 y 1899 empezará a ponerse de manifiesto la atracción del escritor por el teatro, que se hace patente, en un principio, con su participación como actor en un par de estrenos teatrales. Asimismo, prosiguen sus contactos con el mundillo artístico de la capital y es en estos momentos cuando tiene lugar el incidente con el escritor Manuel Bueno, una pelea trivial que tendrá consecuencias dramáticas para Valle-Inclán, puesto que se saldará con la amputación de su brazo izquierdo. El escritor afrontará este hecho con su característico aristocratismo, y, lejos de evidenciar su desgracia, lo convertirá en motivo literario a través del héroe de las *Sonatas*, el Marqués de Bradomín, cuya manquedad responderá, en la serie narrativa, a gloriosas hazañas. Con el fin de procurarle un brazo ortopédico -que, dicho sea de paso, Valle-Inclán no usaría nunca-, sus amigos (Benavente, Martínez Sierra, Rosario Pino, entre otros) deciden representar la primera obra dramática del escritor, *Cenizas*. El estreno, a pesar de que este drama no contenía los elementos innovadores de sus obras teatrales posteriores, constituirá su primer fracaso de público.



Entre 1902 y 1905, Valle-Inclán publica varias colecciones de relatos - *Jardín umbrío* (1903), *Corte de amor* (1903) y *Jardín novelesco* (1905)-, pero, sobre todo, hay que destacar cinco novelas que irán viendo la luz de forma sucesiva: por un lado, la serie narrativa constituida por *Sonata de otoño* (1902), *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904) y *Sonata de invierno* (1905), y por otro, la novela *Flor de santidad* (1904). Con estas creaciones, el escritor empezará a gozar de la celebridad e inaugurará su entrada en la narrativa moderna.

Las *Sonatas* se presentan como las *Memorias amables* de su protagonista y narrador, el Marqués de Bradomín, un aristócrata afecto a la Causa carlista que, desde la vejez, evoca con nostalgia los lances amorosos de su vida. Bradomín es, en rigor, un nuevo Don Juan, cuya originalidad se desprende de rasgos aparentemente contradictorios: por un lado, «feo, católico y sentimental» y, por otro, «cínico, descreído y galante como un cardenal del Renacimiento». De esta forma, el personaje se opone a las características tradicionales del Don Juan español, a la vez que incorpora trazos del Casanova italiano.

En abierto contraste con el ambiente aristocrático y palaciego de las *Sonatas*, la acción de *Flor de santidad* transcurre en una Galicia rural y arcaica, poblada de mendigos, pastores y leyendas milagreras. El propio subtítulo, historia milenaria, nos advierte de la intención de Valle-Inclán al componer esta novela: lo que se pretende es narrar una historia fijada en un tiempo inmemorial, a medio camino -dirá el autor- entre los libros de la Biblia, las epopeyas homéricas y las leyendas populares gaélicas. Con esta historia milenaria, Valle-Inclán configura una imagen mítica de su Galicia natal, que habrá de reiterar en algunas de sus creaciones inmediatamente posteriores, como el libro de poemas *Aromas de leyenda* (1907) o el ciclo dramático de las *Comedias bárbaras*.

En 1905, Valle-Inclán va a encabezar la protesta contra el homenaje a Echegaray, un célebre dramaturgo de la época al que acababa de concedérsele el Premio Nobel. Este autor, con sus dramas efectistas y de un neo-romanticismo trasnochado al servicio de una moral conservadora, tipifica, para los intelectuales más destacados del momento, la degradación del panorama teatral español de finales del siglo XIX y principios del XX. Mientras en España se perpetuaba esta situación, abonada por unos empresarios teatrales que no estaban dispuestos a arriesgar sus ganancias, en Europa el teatro había experimentado, como las demás artes, una renovación que alcanzaba a todos los niveles del hecho teatral. En este contexto, las *Comedias bárbaras* van a ser la primera muestra, en el teatro español del siglo XX, de una dramaturgia radicalmente innovadora, afín en sus propuestas a las más novedosas creaciones europeas coetáneas.

Las *Comedias bárbaras* forman una trilogía cuya organización argumental no se corresponde con el orden en que se compusieron las obras. Así, la que encabeza la serie, *Cara de plata*, se escribió en 1922, en tanto que las dos siguientes, *Águila de blasón* y *Romance de lobos*, fueron publicadas en 1907 y 1908 respectivamente. Sin embargo, *Cara de plata* se integra a la perfección en el universo dramático que se recreaba en las dos primeras Comedias. *Águila de blasón* fue estrenada en Barcelona en 1907, con la asistencia del dramaturgo a la representación. Como era de esperar, el público no supo apreciar esta obra extremadamente innovadora y el estreno fue un fracaso.

En agosto de 1907, Valle-Inclán se casa con Josefina Blanco, una actriz a la que conocía desde unos años antes y que, según se desprende de las críticas de la época, era una excelente intérprete. Un año después, y tal vez impulsado por el fracaso del estreno de *Águila de blasón*, publica una obra mucho menos innovadora, *El*

yermo de las almas, una nueva versión de aquel drama primerizo titulado *Cenizas*. Aunque tal vez el escritor escribió esta obra con la idea de aproximarse a los gustos imperantes, el estreno no tendrá lugar hasta 1915 y tampoco merecerá el aplauso del público.

En cualquier caso, por estas mismas fechas inicia Valle-Inclán la publicación de una nueva serie de novelas, cuya temática será la guerra carlista. Hay indicios para suponer que el plan original era muy ambicioso y contemplaba la creación de un ciclo más extenso, pero finalmente se concretará en una trilogía: *Los cruzados de la Causa*, de 1908, y *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño*, ambas de 1909. En este mismo año se publicarán dos colecciones de relatos, *Cofre de sándalo* e *Historias perversas*.

Aunque la temática carlista ya había aparecido en obras anteriores, es en esta trilogía donde se convierte en tema central. De hecho, entre 1909 y 1911 va a producirse la aproximación del escritor al carlismo, una opción política cuyo programa se sintetizaba en la divisa «Dios, Patria, Fueros y Rey». El carlismo era, por tanto, la doctrina tradicionalista por antonomasia, y aunque tenía escasa relevancia en el panorama político de la época, en la primera década del siglo hubo de experimentar un cierto auge. Valle-Inclán, hasta entonces tradicionalista a secas, se declarará carlista militante, si bien su talante inconformista y sus desviaciones de la ortodoxia le distanciarán a menudo de sus correligionarios. Lo cierto es que el carlismo suponía la oposición a los nuevos valores de la sociedad industrial, a la clase burguesa, al sistema parlamentario y al centralismo político, y, en este sentido, sus planteamientos coincidían con los del escritor. De todas formas, Valle-Inclán procederá, a partir de una visión idílica de la sociedad agraria tradicional, a una reelaboración muy personal de la doctrina carlista.

Si la militancia carlista es, en Valle-Inclán, inseparable de esta imagen utópica del mundo arcaico, tampoco puede obviarse su permanente atracción por los movimientos de dimensión popular y colectiva. El inicio de la Primera Guerra Mundial supondrá la escisión de los carlistas en dos bandos irreconciliables, aliadófilos y germanófilos. Si la mayoría de los carlistas, y con ellos los intelectuales más conservadores, se declararán germanófilos, Valle-Inclán -movido sobre todo por su afinidad con Francia, una nación cristiana que, en su opinión, mostraba en la guerra «una conciencia más fuerte que la conciencia individual»- se proclamará partidario de los aliados.

Como ya se apuntó anteriormente, la pasión por el teatro fue constante en Valle-Inclán, pero su dramaturgia era tan innovadora, que sus obras se veían condenadas al fracaso. Sin embargo, entre 1910 y 1913, antes de perder definitivamente la esperanza de conectar con el público, el escritor intentará llevar a la escena su nueva producción teatral. Ya vimos que, por el momento, se habían estrenado con escaso éxito tres obras suyas, *Cenizas*, *El Marqués de Bradomín* y *Águila de blasón*. Ahora se estrenarán cuatro obras más: *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1910) -publicada en 1914 e incorporada en 1926 a la trilogía *Tablado de marionetas para educación de príncipes*-, *La Marquesa Rosalinda*, *Cuento de abril* (1910) -representada el mismo año de publicación en Madrid y en Buenos Aires- y *Voces de gesta*. Una quinta obra cuyo estreno ilusionaba especialmente al autor, *El embrujado*, tendrá que esperar hasta 1931 para subir al escenario.

En 1910 Josefina Blanco inicia una gira por Latinoamérica a la que se sumará Valle-Inclán en calidad de director artístico. En Buenos Aires el escritor pronunciará un ciclo de conferencias, tarea que reiterará a lo largo de su vida en muy diversos foros y que le servirá para aumentar sus exiguos ingresos. En este mismo viaje otra compañía teatral, la de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, contratará a Josefina Blanco para una larga gira por varios países. Ya en España, esta compañía pondrá en escena dos obras de Valle-Inclán: *Voces de gesta*, estrenada en Barcelona en 1911, y *La Marquesa Rosalinda*, que subirá al escenario en Madrid un año después.

A mediados de 1912, Valle-Inclán decide trasladarse con su familia a Galicia, dispuesto a vivir como agricultor. Sin embargo, tiene todavía puestas sus esperanzas en el teatro, y por estas fechas escribe a una célebre actriz, Matilde Moreno, para ofrecerle una nueva obra. Se trata de *El Embrujado*, una tragedia que cabe situar en la órbita de las *Comedias bárbaras*, aunque con el pesimismo añadido que supone la destrucción de aquel mundo idílico. En ella se percibe un esfuerzo de adaptación a la escena, por cuanto se han reducido los espacios dramáticos. En todo caso, la actriz no se mostrará entusiasmada con el proyecto, y ello dará lugar a violentos enfrentamientos con el escritor, quien zanjará el conflicto con una lectura pública de su obra en el Ateneo de Madrid. En 1913, Valle-Inclán inicia la publicación de sus Opera omnia con *El embrujado*, que pasará a incorporarse en 1927 al *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

No olvidemos, finalmente, que en 1915 Margarita Xirgu estrena *El yermo de las almas* (1908), una obra que la actriz suponía más adecuada a los gustos imperantes. Significativamente, el dramaturgo no asistirá al

estreno en Barcelona, ni permitirá que la actriz la represente más tarde en Madrid. Con este episodio, culminaba el constante desacuerdo entre Valle-Inclán y la escena comercial y se iniciaba un largo exilio escénico del teatro valleincliniano.

En febrero de 1916 Valle-Inclán publica *La lámpara maravillosa*, obra a la que Valle-Inclán concedió siempre una gran importancia, pues le reservó el volumen primero de su Opera Omnia, aun cuando esta colección de sus obras completas había iniciado su publicación unos años antes. Se trata principalmente de un ensayo estético, escrito en forma autobiográfica, en el que se reflexiona sobre el hecho artístico en general y sobre la literatura en particular. Es, pues, una obra central en el corpus valleincliniano por cuanto en ella se desarrolla la estética y la ética del autor gallego. La estética no sólo de sus obras anteriores, sino también y, en buena medida, de su producción literaria posterior.

Valle-Inclán es ya en estos momentos un escritor de reconocido prestigio, una autoridad en pintura y en estética, en definitiva una figura pública de la cultura española. Así, en julio de 1916, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, crea en la Real Academia de San Fernando una cátedra de Estética, de la que nombra titular al escritor gallego. El nombramiento supone un reconocimiento público para Valle-Inclán y un alivio para su maltrecha economía. Sin embargo, permanecerá poco tiempo en la cátedra, debido a la incompatibilidad del escritor con la vida académica y a problemas burocráticos. Las pocas clases que impartió tuvieron como escenario el Museo del Prado y las propias calles de Madrid.

Como se ha dicho ya, en 1915 Valle-Inclán se declara a favor de los aliados y rompe con el partido carlista, decididamente germanófilo. Su amigo y traductor francés Jacques Chaumié lo invita a París para visitar el frente. El escritor quiere ser espectador privilegiado de la Gran Guerra y así, durante mayo y junio de 1916, visita todos los escenarios bélicos: Alsacia, los Vosgos, la Champaña, Reims, Flandes y Verdún. Convive en las trincheras con los soldados franceses e incluso -según él mismo contará- sobrevuela las líneas alemanas. A finales de junio regresa a Galicia, y se dedica a escribir desde el recuerdo su visión de la guerra, que se publica primero en el diario madrileño *El Imparcial* y aparecerá en libro al año siguiente con el título de *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917). El breve volumen tiene gran significación, pues es un intento -fallido según su autor-- de aplicar las teorías estéticas expuestas en *La lámpara maravillosa*.



Hasta 1919 no volverá nuestro autor a publicar ningún otro libro. Son años de silencio editorial, que se corresponden con su dedicación exclusiva a la poesía, y en los que el escritor, a caballo entre Galicia y Madrid, reflexiona, medita y labora su posterior producción. En ningún caso son años estériles, pues el resultado de esta etapa de silencio será extraordinariamente fructífero al iniciarse la nueva década.

Desde 1913 a 1919 Valle-Inclán se dedica fundamentalmente a escribir poesía, que irá publicando de forma esporádica en periódicos y revistas. Casi consecutivamente, reunirá en volumen todos estos poemas dispersos y de este modo aparecerán *La pipa de kif* (1919) y *El pasajero. Claves líricas* (1920). Si el primero manifiesta una nueva estética basada en el juego y la provocación, *El pasajero* puede definirse como la versión lírica del autobiografismo y de las teorías esotéricas y ocultistas vertidas en *La lámpara maravillosa*.

El año 1920 supone la consagración definitiva de Valle-Inclán como escritor. Además de publicar su poesía, durante este año verán la luz -por este orden- nada menos que cuatro obras dramáticas de una calidad excepcional: *Farsa de la enamorada del rey*, *Divinas palabras* -previamente aparecida en la prensa durante el verano de 1919-, y las primeras versiones de *Luces de Bohemia* y de la *Farsa y licencia de la reina castiza*. La estética valleincliniana da un salto cualitativo y cuantitativo considerable en este verdadero *annus mirabilis* de 1920 y sitúa al escritor en la vanguardia literaria más innovadora.

El teatro de Valle-Inclán en 1920 es un teatro nada convencional, una dramaturgia basada en las emociones que genera la acción, en la plasticidad y en la visualidad de cada escena antes que en conceptos teatrales clásicos. De esta forma, sus acotaciones son brillantísimas, literarias y casi cinematográficas por su dinamismo y los cambios de escenario múltiples. Evidentemente, se trata una dramaturgia muy difícil de representar en aquellos momentos, pero no irrepresentable. El escritor, consciente de las limitaciones técnicas de los teatros,

los actores y el público, buscará alternativas a las soluciones que le ofrece la escena comercial, en sintonía con la vanguardia teatral del momento.

En efecto, ya en 1920 colabora en la distancia con el Teatro de la Escuela Nueva que por aquel entonces dirige su amigo Cipriano de Rivas Cherif y que intentaría el estreno de la *Farsa y licencia de la reina castiza*, impedido finalmente por la policía. Rivas Cherif, a quien el autor considera la esperanza de la escena española, intentará fundar ese mismo año el Teatro de los Amigos de Valle-Inclán, un frustrado proyecto que tenía por objetivo la puesta en escena de los dramaturgos europeos más avanzados y de cuya dirección artística debía encargarse el propio escritor. Algunos años después, en 1926, los dos amigos participarán activamente en las sesiones de El Mirlo Blanco, el teatro de cámara que los Baroja tenían en el salón de su casa, donde se estrenará el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* y *Ligazón*; ese mismo año fundarán El Cántaro Roto, intento de llevar la experiencia privada de El Mirlo Blanco al ámbito comercial y que fracasará al poco de ser creado.

Publicada por primera vez en forma de folletín en la revista *España* (julio-octubre de 1920) con el subtítulo de *Esperpento*, *Luces de Bohemia* verá la luz como libro en 1924, con el añadido significativo de tres nuevas escenas. El esperpento supone en la estética de Valle-Inclán una confluencia total entre la visión de altura anunciada en *La lámpara maravillosa* y la síntesis dialéctica de lo trágico y lo grotesco. El distanciamiento artístico, la impasibilidad sentimental y la deformación grotesca de la realidad contemporánea, por la que Valle-Inclán manifiesta ahora un mayor interés, son los fundamentos teóricos del esperpento. Distanciamiento e impasibilidad generados por la posición elevada desde la que el autor, cual demiurgo, observa la realidad, y expresión grotesca, imagen reflejada por un espejo cóncavo, de esa realidad histórica. En definitiva, de la visión estética del demiurgo se desprende una actitud ética, pues el esperpento es la única manera estética posible de reflejar la tragedia contemporánea, de revelar su auténtica dimensión grotesca.

La expresión «los felices veinte» podría aplicarse en cierta forma a la vida de Valle-Inclán durante estos años ya que, si bien la salud empezó a jugarle malas pasadas, fue muy intensa su actividad creadora y proliferaron sus actividades sociales especialmente en lo que se refiere a viajes. En 1921 visitó México invitado por el propio Presidente de la República, el general Álvaro Obregón, y también La Habana en el viaje de regreso. Las declaraciones de Valle-Inclán respecto al papel de España en la historia de estos países molestarán en la Península pero nadie sospecha aún hasta dónde llegará la capacidad crítica y provocadora del escritor. Su rebeldía necesita de una nueva estética que le permita llevar a cabo una creación vanguardista, de calidad y de denuncia a un tiempo. Así, reconduciendo sus convicciones tradicionalistas, fue concentrándose en el ataque a los principios de las clases sustentadoras del sistema capitalista (burguesía, ejército, clero) al tiempo que crecía su interés y comprensión por la lucha de las clases trabajadoras y por el anarquismo. Esta radicalización, como decíamos, implica una respuesta artística. Se trata de la sátira, que en los años veinte acabará por convertirse en el elemento esencial de los esperpentos.

Bajo el título de *Martes de carnaval* reunió el dramaturgo gallego en 1930 tres obras teatrales ya publicadas anteriormente: *Las galas del difunto* -cuyo primer título fue *El terno del difunto* (1926)-, *Los cuernos de don Friolera* (1921), y *La hija del capitán* (1927). La unidad de *Martes de carnaval* se fundamenta en la forma estética común (esperpentos), y en el tema, el estamento militar («martes», plural de Marte, dios de la guerra), cuyo protagonismo en la historia española del siglo XX resulta grotesco («de carnaval») a los ojos del escritor.

En 1927 recogerá bajo el título de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* cinco piezas teatrales escritas -con excepción de la tragedia *El embrujado* (1913)- todas ellas a lo largo de la década; a dos de las nuevas las denominará «melodrama para marionetas» (*La rosa de papel*, 1924, y *La cabeza del Bautista*, 1924); y a las otras dos, «auto para siluetas» (*Ligazón*, 1926, y *Sacrilegio*, 1927). La intencionalidad del autor viene sugerida por el título que las engloba, pues se trata de plasmar en un «retablo» -un conjunto de obras autónomas que se integran en un sentido superior-el mundo de las relaciones humanas, regido por dos de los pecados capitales (la avaricia y la lujuria) y la presencia macabra de la muerte.

Tirano Banderas (1926) constituye el primer exponente novelesco del esperpento valleinclaniano. La visión de altura alcanzará su desarrollo pleno en este género que mantiene el mismo distanciamiento del autor frente a los personajes que en las piezas dramáticas, la misma deformación grotesca, la misma deshumanización, etc. En definitiva, apreciamos la misma concepción de la existencia como absurda, y la misma actitud satírica.

La novela tiene su génesis en el segundo viaje que el escritor realizó a México en 1921 y al que se ha hecho ya referencia. El motivo de dicho viaje fue participar en la conmemoración oficial del centenario de la independencia del país como embajador oficioso de la intelectualidad española, solidaria con la política agraria

y educativa del presidente Obregón, y como respuesta a las presiones del gobierno español para que el gobierno mexicano compensara económicamente a la colonia española, cuyos bienes habían sido expropiados. Durante dos meses Valle-Inclán pronuncia conferencias, concede entrevistas y recorre el país en un vagón de tren cedido por el propio Presidente de la República. En sus declaraciones, el escritor arremete contra los colonos españoles -los gachupines- y contra la política española de chantaje y boicot a México. Una vez de regreso, sus manifestaciones de protesta se van radicalizando. Paralela a esta radicalización, o consecuencia de ella, es la idea de literaturizar la experiencia vivida en América, hasta que, unos años más tarde, la lleva a cabo.

Siempre fascinado por la historia del siglo XIX, Valle-Inclán hizo acopio de fuerzas y material para la redacción de *El ruedo ibérico*, serie novelística con la que quiso tomarle el pulso a la historia española desde el final del reinado de Isabel II hasta la Guerra de Cuba. El escritor ideó una obra de conjunto que iba a dividirse en seis libros, de los que sólo llegó a escribir tres: *La Corte de los milagros* (1927), *¡Viva mi dueño!* (1928) y *Baza de espadas*; si bien este último se publicó de manera incompleta en el periódico *El Sol* en 1932, y mucho más tarde, en 1958, el fragmento fue editado como libro. La segunda serie iba a titularse *Aleluyas de la Gloriosa* y constaba de *España con honra*, *Trono en ferias* y *Fueros y cantones*. Hubiera sido la tercera *La Restauración borbónica* con *Los salones alfonsinos*, *Dios, Patria y Rey* y *Los campos de Cuba*. Los títulos indicados nos dan una ligera idea de lo ambicioso del proyecto, truncado por la muerte del escritor.

Aunque enfrascado en la redacción de la que Valle-Inclán considera su gran obra, el escritor permanece atento a cuanto sucede a su alrededor. Durante su estancia en prisión en 1929 había conocido a algunos de los líderes de la Alianza Republicana, y cuando, en abril de 1931, se proclama la Segunda República, Valle-Inclán apoyará con entusiasmo el nuevo régimen, e incluso se presentará como diputado por el Partido Radical de Alejandro Lerroux en las elecciones a Cortes constituyentes de junio de ese mismo año, aunque no obtendrá el escaño. En 1932 es nombrado Conservador General del Patrimonio Artístico por el gobierno de Azaña, un cargo creado especialmente para él aunque sin demasiado contenido, y del que el escritor dimitirá en 1933 para hacerse cargo de la dirección del Ateneo de Madrid. Pero la inquietud de Valle-Inclán, que se toma todos sus cargos muy en serio, resultará molesta incluso para las nuevas autoridades, y en marzo de 1933 es nombrado director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, donde residirá poco más de un año. Tras regresar a España, su enfermedad se agrava e ingresa, a principios de 1935, en una clínica de Santiago de Compostela; desde allí manifestará su rechazo al gobierno derechista, al tiempo que es nombrado miembro de la presidencia de la Asociación Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, aunque no podrá asistir al Congreso de la misma en París. En Santiago de Compostela fallecerá el escritor el 5 de enero de 1936, sin poder ver el triunfo de su admirado Azaña y el Frente Popular en las elecciones de febrero, ni el golpe de Estado que los «martes» grotescos que él tanto había ridiculizado convertirán, a partir del 18 de julio de ese mismo año, en una larga y sangrienta guerra civil.



© Taller d'Investigacions Valleinclanians

CRONOLOGÍA

BIOGRAFÍA	HISTORIA, SOCIEDAD, CULTURA
<p>1866: Nace el 28 de octubre, en Villanueva de Arosa (Pontevedra). Es bautizado como Ramón José Simón Valle Peña.</p> <p>1877: Inicia sus estudios de Bachillerato.</p> <p>1886: Empieza los estudios de Derecho en la Universidad de Santiago de Compostela.</p>	<p>1866: Pronunciamiento del cuartel de San Gil. Fedor Dostoievski, <i>Crimen y castigo</i>. Paul Verlaine, <i>Poesías saturninas</i>.</p> <p>1885: Muere Alfonso XII. Regencia de María Cristina. Guy de Maupassant, <i>Bel Ami</i>.</p>

1888: Publica su primer artículo, «Babel.» y primer poema en la revista *Café con gotas*.

1889: Aparece publicado su primer cuento, «A media noche», en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona.

1890: Fallece su padre. Abandona sus estudios en la Universidad y se traslada a Madrid.

1892: Publica en *El Diario de Pontevedra* fragmentos de una novela *El gran obstáculo* que no continuará. En marzo embarca en Le Havre hacia México; llega a Veracruz el 8 de abril. En México publicará «Bajo los trópicos» (germen de *Sonata de estío*).

1893: De regreso visita Cuba y París. En primavera llega a España y se instala en Pontevedra con su familia.

1895: Publicación de *Femeninas*.

1896: Regresa a Madrid. Frecuenta las tertulias y lleva una vida bohemia. Obtiene un empleo en el Ministerio de Fomento que abandona casi de inmediato.

1897: Aparece *Epitalamio*.

1898: Interviene como actor en la comedia de Benavente *La comida de Fieras*.

1899: Conoce a Rubén Darío. Pierde el brazo izquierdo como consecuencia de un bastonazo propinado por el escritor Manuel Bueno. Estreno de *Cenizas*; se recaudan fondos para comprar un brazo ortopédico al autor.

1901: Traduce *El crimen del padre Amaro* de Eça de Queiroz.

1902: Aparece *Sonata de otoño*. Traduce *La Reliquia* de Eça de Queiroz y *Los chicos del amigo Lefèvre* de Paul Alexis.

1903: Publica *Corte de Amor y Jardín Umbrío*. Aparece la *Sonata de Estío*.

1904: Publica *Sonata de Primavera y Flor de Santidad*. Traduce *Mi primo Basilio* de Eça de Queiroz.

1905: Se une a la protesta por el homenaje al Premio Nobel Echegaray. Edición de *Sonata de Invierno*.

1906: Estreno de *El marqués de Bradomín*. Tertulia del Nuevo Café de Levante.

1907: Se casa con la actriz Josefina Blanco. Publica *Historias perversas*, *Aguila de blasón* (estrenada ese mismo año), *El marqués de Bradomín y Aromas de leyenda*. Tertulia en el Kursaal. Comienzan sus trastornos de salud.

1888: Exposición Universal de Barcelona. Creación de la U.G.T. Rubén Darío, *Azul*. Primera cámara cinematográfica.

1890: Sufragio universal masculino. Manifestación del Primero de Mayo.

1892: Bases de Manresa. Primera visita de Rubén Darío a España. Insurrección campesina en Jerez de la Frontera.

1893: Empieza la guerra en Marruecos. Bomba en el Liceo de Barcelona. Tchaikovski, *Sinfonía patética*.

1895: Empieza la insurrección cubana. Primeras películas de los hermanos Lumiere. Unamuno, *En torno al casticismo*. Valera, *Juanita la larga*. Sigmund Freud, *Estudios sobre la histeria*.

1896: Insurrección filipina. Bomba en la calle Cambios Nuevos de Barcelona. Rubén Darío, *Prosas profanas*.

1897: Asesinato de Cánovas. Decreto de autonomía para Cuba. Unamuno, *Paz en la guerra*. Ángel Ganivet, *Idearium español*.

1898: Voladura del Maine: Estados Unidos declara la guerra a España. Derrotas de Santiago y Cavite. Paz de París y pérdida de Cuba, Filipinas y Puerto Rico. Ángel Ganivet, *Pío Cid*. Rubén Darío regresa a España.

1902: Coronación de Alfonso XIII. Unamuno, *Amor y pedagogía*. Pío Baroja, *Camino de perfección*. Martínez Ruiz, *La voluntad*.

1903: Creación del Instituto de Reformas Sociales. Antonio Machado, *Soledades*.

1904: Ley del descanso semanal.

1905: Azorín, *Los pueblos*. Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*.

1906: Boda de Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battemberg. Atentado de Mateo Morral contra los reyes. Premio Nobel de Medicina a Santiago Ramón y Cajal.

1907: Picasso, *Las señoritas de Avignon*.

1908: Aparece *Romance de Lobos* y *Los cruzados de la causa*. Refunde *Cenizas* bajo el título de *El yermo de las almas*.

1909: Publicación de *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño*.

1910: Estreno y publicación de *Cuento de Abril*. Estreno de *La cabeza del dragón*. Viaja por Argentina, Paraguay, Chile, Uruguay y Bolivia. Nace su primera hija: María de la Concepción.

1911: Estreno de *Voces de gesta*. Muere su madre, doña Dolores Peña Montenegro. Actividad política ligada a la causa carlista.

1912: Estreno de *La marquesa Rosalinda*. Rompe su relación con la compañía Guerrero-Mendoza. Regreso a Galicia.

1914: Publica *La cabeza del dragón*. En mayo nace su hijo Joaquín María, que morirá a los pocos meses.

1915: Estreno de *El yermo de las almas*.

1916: Tertulia en El Gato Negro. Participa en el homenaje a Rubén Darío. Publica *La lámpara maravillosa*. Profesor de Estética de la Real Academia de San Fernando. Dimite al poco tiempo. Corresponsal de guerra en el frente francés.

1917: Aparece *La media noche*. Nace su hijo Carlos Luis. Se hace cargo de una finca cercana a la Puebla de Caramiñal llamada *La Merced*.

1919: Nace su hija María de la Encarnación. Publica *La pipa de Kif* y *Divinas Palabras*. Problemas económicos en su finca.

1920: Publica *El Pasajero*, *la Farsa* y *licencia de la reina castiza*, *Luces de Bohemia*, *La enamorada del rey*. Colabora con Rivas Cherif en el proyecto Teatro de la Escuela Nueva.

1921: Aparece *Los cuernos de don Friolera*. Segundo viaje a México. Presidente de la Federación Internacional de Intelectuales Latinoamericanos. El 27 de noviembre, llega a La Habana. En diciembre regresa a España. Nace su hijo Jaime.

1922: Banquete de homenaje. Publica *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* y *Cara de Plata*.

1923: Contrato con la editorial Renacimiento. Operado de un tumor en la vejiga.

1924: Publica *La Rosa de Papel* y *La cabeza del Bautista*. Manifiesta su oposición al régimen de Primo de Rivera. Regreso a Madrid. Estreno de *La cabeza del Bautista*

1908: Regulación del derecho de huelga.

1909: Desastre del Barranco del Lobo (Melilla). Semana Trágica en Barcelona. Ejecución de Ferrer y Guardia. Pío Baroja, *Zalacaín el aventurero*.

1910: Creación de la CNT.

1912: Asesinato de Canalejas. Huelga general en Bilbao. A.Machado, *Campos de Castilla*. Muere Menéndez Pelayo.

1913: Creación de la Mancomunitat de Cataluña. Ortega y Azaña fundan la Liga de Educación Política.

1914: Empieza la Primera Guerra Mundial.

1915: Muere F.Giner de los Ríos. Manuel de Falla, *El amor brujo*. Albert Einstein, *Teoría general de la relatividad*.

1916: Creación de las Juntas de Defensa. Muere Rubén Darío.

1919: Paz de Versalles: fin de la Primera Guerra Mundial. Cierre patronal en Cataluña. Decreto de las ocho horas laborales.

1920: Creación del Partido Comunista Español. Muere Pérez Galdós.

1921: Asesinato de Eduardo Dato. Insurrección rifeña en Marruecos y desastre de Annual. Ortega y Gasset, *España invertebrada*.

1922: Premio Nobel de Literatura a Benavente. Marcha fascista sobre Roma: Mussolini, presidente.

1923: Golpe de Estado de Primo de Rivera. Asesinato de Salvador Seguí en Barcelona.

1924: Gerardo Diego, *Versos humanos*. André Breton, *Manifiesto del surrealismo*. Muerte de Lenin.

1926: Representación de parte de *Los Cuernos de don Friolera* y de *Ligazón*. Publica *El terno del difunto*, *Ligazón*, *el Tablado de marionetas para educación de príncipes* y *Tirano Banderas*.

1927: Aparece *La Corte de los Milagros*, *La hija del capitán* y el *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*.

1928: Contrato con la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

1929: Encarcelado al negarse a pagar una sanción impuesta por proferir insultos a la autoridad.

1930: Aparece *Martes de Carnaval*.

1931: Candidato lerrouxista en las elecciones a Cortes. Estreno de la *Farsa y Licencia de la Reina Castiza* y de *El embrujado*.

1932: Publica *¡Viva mi dueño!*. Nombrado conservador del Patrimonio Artístico Nacional y director del Museo de Aranjuez. Presidente del Ateneo de Madrid. Se divorcia de Josefina Blanco. Su delicada salud se resiente.

1933: Operado nuevamente de su antigua dolencia. Presidente de honor de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética. Se adhiere al Congreso de Defensa de la Cultura. Nombrado de director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Estreno de *Divinas Palabras*.

1934: Dimite de su cargo y regresa a España.

1935: Regresa a Galicia e ingresa en la clínica del doctor Villar Iglesias en Santiago de Compostela.

1936: El 4 de enero se agrava su estado de salud. Se niega a recibir ayuda religiosa. Al día siguiente, a las dos de la tarde, fallece. El 14 de febrero se le rinde homenaje póstumo en el Teatro de la Zarzuela. Se hallan presentes, entre otros: Antonio Machado, Federico García Lorca, María Teresa León, Manuel Azaña y Luis Cernuda.

1925: Desembarco de Alhucemas. Disolución de la Mancomunitat Catalana. Muere Pablo Iglesias. Ortega, *La deshumanización del arte*. John Dos Passos, *Manhattan Transfer*.

1926: Pacificación de Marruecos.

1927: Creación de la FAI. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*. Centenario de Góngora .

1929: Intento de rebelión militar en Valencia. Hundimiento de la bolsa en Nueva York. Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*.

1930: Dimisión de Primo de Rivera. Gobierno de Berenguer. Ortega, *La rebelión de las masas*.

1931: Elecciones municipales y proclamación de la República. Creación de la Generalitat y Estatuto de Cataluña. Cortes constituyentes. Lorca, *Poema del cante jondo*.

1932: Sublevación de Sanjurjo en Sevilla. Ley de Reforma Agraria. Vicente Aleixandre, *Espadas como labios*.

1933: Sucesos de Casas Viejas. Dimisión de Azaña y convocatoria de elecciones. Creación de Falange Española. Lorca, *Bodas de sangre*. Hitler, canciller de Alemania

1934: Gobierno de la CEDA. Revolución en Asturias y Cataluña.

1935: Supresión del Estatut de Cataluña.

1936: Disolución de las cortes y convocatoria de elecciones. Victoria del Frente Popular. Se restablece la Generalitat de Cataluña. Alzamiento de las tropas en Melilla e inicio de la guerra civil. Muerte de Unamuno y García Lorca.

ESTUDIOS

Para completar esta introducción, hemos encontrado dos estudios de gran calidad, muy parecidos, de los que hemos considerado adecuado incluir íntegramente uno de ellos.

Como no hemos encontrado autores a los que citar, incluimos al menos los enlaces, en los que podrás encontrar más recursos.

El que podrás encontrar aquí es este:

<http://lenguasap.files.wordpress.com/2010/10/tema-sobre-valle-incl3a1n-y-luces-de-bohemia-2n-bachillerato-san-antonio-2011-2012.pdf>

Y el otro, en el que podrás encontrar también algunos fragmentos en vídeo de representaciones:

[http://f-eines.alaxarxa.cat/litecas/?LITERATURA_CASTELLANA:Luces de Bohemia](http://f-eines.alaxarxa.cat/litecas/?LITERATURA_CASTELLANA:Luces_de_Bohemia)

Finalizaremos con una guía de lectura de la que sólo podemos citar el nombre de su autor, pero desconocemos más datos sobre su procedencia, ya que la hemos encontrado a través del emule.

Puedes encontrar más información y materiales en:

- Cátedra Valle-Inclán En Centro Virtual Cervantes:

<http://bib.cervantesvirtual.com/portal/catedravalleinclan/pcartonivel.jsp?conten=presentacion>

- *EL PASAJERO*. Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán.

<http://www.elpasajero.com/>

- *Cuadrante*. Revista cultural de "Asociación Amigos de Valle-Inclán".

<http://www.amigosdevalle.com/index.html>



VALLE-INCLÁN Y LUCES DE BOHEMIA

1. CONTEXTO EUROPEO

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

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

1.1. LA EVOLUCIÓN DEL PENSAMIENTO Y LA CIENCIA

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

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

1.2. LAS VANGUARDIAS

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

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

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

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

2. LA SITUACIÓN EN ESPAÑA EN ESE PERÍODO

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

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

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

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

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

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

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

3. LA LITERATURA ESPAÑOLA EN ESE PERÍODO

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

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

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

3.1 MODERNISMO

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

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

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

El lenguaje modernista se encuentra en consonancia con los temas tratados y con el deseo de alcanzar la belleza. El léxico es rico y variado e incluye voces extranjeras, cultismos, arcaísmos, neologismos, etc. Se usan palabras que hacen referencia al

lujo y al refinamiento (escarlata, púrpura, champán, malaquita, oro, plata, esmeraldas...). Se buscan valores sensoriales y por ello son muy abundantes las referencias léxicas al color, a la luz, al sonido, etc. Las sinestesias son frecuentes, así como las aliteraciones: Los suspiros se escapan de su boca de fresa. También son características del Modernismo las imágenes originales y sorprendentes.

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

3.2 GENERACIÓN DEL 98

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

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

- Nacimiento en fechas poco distantes. El mayor, Unamuno, nació en 1864; el menor, Antonio Machado, en 1874.
- Formación intelectual autodidacta: los caracterizó el autodidactismo.
- Relaciones personales entre ellos. En un principio, el grupo inicial fue Azorín, Baroja y Maeztu. En 1903 redactaron un Manifiesto en el que denunciaron los problemas de España. Cada uno tuvo después una evolución ideológica distinta.
- Participación en actos colectivos. En 1901 viajaron a Toledo y celebraron un homenaje a Larra; en 1905 protestaron por la concesión del premio Nobel a Echegaray, al que consideraban trasnochado.
- Acontecimiento generacional. Les unió la pérdida de las colonias españolas en 1898 (el llamado «desastre del 98»).
- Presencia de un guía. Dentro de la generación tomaron como maestro a Unamuno; pero también se vieron influidos por las ideas de Nietzsche o Schopenhauer.
- Lenguaje generacional que los separa de la literatura anterior, que los llevará a cada uno a adoptar un estilo personal.

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

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

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

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

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

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

4. EL TEATRO ANTERIOR A 1936

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

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

En España la situación del teatro fue muy precaria. Por un lado, la escena española no tuvo renovadores del teatro como

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

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

4.1 TEATRO QUE TRIUNFA (comercialmente hablando)

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

a. *Alta comedia o comedia benaventina.*

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

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

b. *El teatro cómico.*

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

c. *El teatro poético.*

Es un teatro escrito en verso de herencia romántica pero estrechamente ligado al Modernismo. Estéticamente e ideológicamente conservador donde se cantaban las glorias y pérdidas de la España Imperial. Sus autores más aplaudidos fueron Eduardo Marquina con la obra *En Flandes se ha puesto el sol* (1910) y el almeriense Francisco Villaespesa con *El alcázar de las perlas* (1911).

4.2 TEATRO RENOVADOR

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

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

moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el Cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro». En un apartado posterior profundizaremos en su estudio.

5. VALLE-INCLÁN

5.1. APROXIMACIÓN CRONOLÓGICA A LA VIDA DEL AUTOR.-

1866: Nace el 28 de octubre, en Villanueva de Arosa (Pontevedra). Es bautizado como Ramón José Simón Valle Peña.

1877: Inicia sus estudios de Bachillerato.

1886: Empieza los estudios de Derecho en la Universidad de Santiago de Compostela.

1888: Publica su primer artículo, «Babel.» y primer poema en la revista *Café con gotas*.

1889: Aparece publicado su primer cuento, «A media noche», en *La Ilustración Ibérica* de Barcelona.

1890: Fallece su padre. Abandona sus estudios en la Universidad y se traslada a Madrid.

1892: Publica en *El Diario de Pontevedra* fragmentos de una novela *El gran obstáculo* que no continuará. En marzo embarca en Le Havre hacia México; llega a Veracruz el 8 de abril. En México publicará «Bajo los trópicos» (germen de *Sonata de estío*).

1893: De regreso visita Cuba y París. En primavera llega a España y se instala en Pontevedra con su familia. 1895: Publicación de *Femeninas*.

1896: Regresa a Madrid. Frecuenta las tertulias y lleva una vida bohemia. Obtiene un empleo en el Ministerio de Fomento que abandona casi de inmediato.

1897: Aparece *Epitalamio*.

1898: Interviene como actor en la comedia de Benavente *La comida de Fieras*.

1899: Conoce a Rubén Darío. Pierde el brazo izquierdo como consecuencia de un bastonazo propinado por el escritor Manuel Bueno. Estreno de *Cenizas*; se recaudan fondos para comprar un brazo ortopédico al autor.

1901: Traduce *El crimen del padre Amaro* de Eça de Queiroz.

1902: Aparece *Sonata de otoño*. Traduce *La Reliquia* de Eça de Queiroz y *Los chicos del amigo Lefèvre* de Paul Alexis.

1903: Publica *Corte de Amor* y *Jardín Umbrío*. Aparece la *Sonata de Estío*.

1904: Publica *Sonata de Primavera* y *Flor de Santidad*. Traduce *Mi primo Basilio* de Eça de Queiroz.

1905: Se une a la protesta por el homenaje al Premio Nobel Echegaray. Edición de *Sonata de Invierno*.

1906: Estreno de *El marqués de Bradomín*. Tertulia del Nuevo Café de Levante.

1907: Se casa con la actriz Josefina Blanco. Publica *Historias perversas*, *Águila de blasón* (estrenada ese mismo año), *El marqués de Bradomín* y *Aromas de leyenda*. Tertulia en el Kursal. Comienzan sus trastornos de salud.

1908: Aparece *Romance de Lobos* y *Los cruzados de la causa*. Refunde *Cenizas* bajo el título de *El yermo de las almas*. 1909: Publicación de *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño*.

1910: Estreno y publicación de *Cuento de Abril*. Estreno de *La cabeza del dragón*. Viaja por Argentina, Paraguay, Chile, Uruguay y Bolivia. Nace su primera hija: María de la Concepción.

1911: Estreno de *Voces de gesta*. Muere su madre, doña Dolores Peña Montenegro. Actividad política ligada a la causa carlista.

1912: Estreno de *La marquesa Rosalinda*. Rompe su relación con la compañía Guerrero-Mendoza. Regreso a Galicia.

1914: Publica *La cabeza del dragón*. En mayo nace su hijo Joaquín María, que morirá a los pocos meses.

1915: Estreno de *El yermo de las almas*.

1916: Tertulia en *El Gato Negro*. Participa en el homenaje a Rubén Darío. Publica *La lámpara maravillosa*. Profesor de Estética de la Real Academia de San Fernando. Dimite al poco tiempo. Corresponsal de guerra en el frente francés.

1917: Aparece *La media noche*. Nace su hijo Carlos Luis. Se hace cargo de una finca cercana a la Puebla de Caramiñal llamada La Merced.

1919: Nace su hija María de la Encarnación. Publica *La pipa de Kif* y *Divinas Palabras*. Problemas económicos en su finca.

1920: Publica *El Pasajero*, la *Farsa* y *licencia de la reina castiza*, *Luces de Bohemia*, *La enamorada del rey*. Colabora con Rivas Cherif en el proyecto Teatro de la Escuela Nueva.

1921: Aparece *Los cuernos de don Friolera*. Segundo viaje a México. Presidente de la Federación Internacional de Intelectuales Latinoamericanos. El 27 de noviembre, llega a La Habana. En diciembre regresa a España. Nace su hijo Jaime.

1922: Banquete de homenaje. Publica *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* y *Cara de Plata*. 1923: Contrato con la editorial *Renacimiento*. Operado de un tumor en la vejiga.

1924: Publica *La Rosa de Papel* y *La cabeza del Bautista*. Manifiesta su oposición al régimen de Primo de Rivera. Regreso a Madrid.

Estreno de *La cabeza del Bautista*.

1926: Representación de parte de *Los Cuernos de don Friolera* y de *Ligazón*. Publica *El terno del difunto*, *Ligazón*, el *Tablado de marionetas para educación de príncipes* y *Tirano Banderas*.

1927: Aparece *La Corte de los Milagros*, *La hija del capitán* y el *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*.

1928: Contrato con la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

1929: Encarcelado al negarse a pagar una sanción impuesta por proferir insultos a la autoridad.

1930: Aparece *Martes de Carnaval*.

1931: Candidato lerrouxista en las elecciones a Cortes. Estreno de la *Farsa y licencia de la Reina Castiza* y de *El embrujado*.

1932: Publica *¡Viva mi dueño!*. Nombrado conservador del Patrimonio Artístico Nacional y director del Museo de Aranjuez. Presidente del Ateneo de Madrid. Se divorcia de Josefina Blanco. Su delicada salud se resiente.

1933: Operado nuevamente de su antigua dolencia. Presidente de honor de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética. Se adhiere al Congreso de Defensa de la Cultura. Nombrado de director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Estreno de *Divinas Palabras*.

1934: Dimite de su cargo y regresa a España.

1935: Regresa a Galicia e ingresa en la clínica del doctor Villar Iglesias en Santiago de Compostela.

1936: El 4 de enero se agrava su estado de salud. Se niega a recibir ayuda religiosa. Al día siguiente, a las dos de la tarde, fallece.

5.2. VIDA Y PERSONALIDAD DE VALLE-INCLÁN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.3. TRAYECTORIA IDEOLÓGICA

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

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

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

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

5.4. TRAYECTORIA LITERARIA

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

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

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

Es cierto que estéticamente partió del Modernismo, pero no que acabará abrazando ideales noventayochistas, como quiso hacer

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

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

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

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

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

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

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

5.4.2. Etapa de transición (1907-1920)

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

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

España. La acción gira en torno a la lujuria, representada por Mari-Gaila, y la avaricia con que ésta y su cuñada, Marica del Reino, se disputan la explotación del enano hidrocéfalo Laureaniño el Idiota a la muerte de su madre, que ya obtenía pingües beneficios exhibiéndolo por ferias y caminos. En esta obra desciende Valle a las más profundas regiones de lo irracional en busca de una realidad «bruta», de unas manifestaciones humanas «elementales», más allá de las apariencias civilizadas.

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

5.4.3. Etapa de los esperpentos (1920-1936)

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

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

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

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

6. ESTUDIO DE LUCES DE BOHEMIA

6.1. EL ORIGEN DE LA OBRA

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

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

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

la pureza, la honestidad o el noble.

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

a) *La propia realidad*

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

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

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

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

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

b) *Literaturización*

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

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

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

6.2. EL GÉNERO DE *LUCES DE BOHEMIA*

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

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

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

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

a) *Luces de bohemia* como tragedia

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

b) *Luces de bohemia* no es una tragedia

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

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

Como conclusión, hemos de determinar que es imposible incluir la obra dentro de uno de los géneros teatrales clásicos. La razón de esta dificultad nos la da el propio autor en la escena XII. Valle-Inclán es consciente de lo inclasificable de su obra, de ahí la denominación que nos propone: el esperpento.

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

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

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

absurdos de una realidad vital absurda y burguesa.

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

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

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

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

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

a) *La degradación de los personajes*

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

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

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

- La animalización de los hombres: Valle confiere a sus personajes características y rasgos de los animales: Latino presentado como un buey que da calor, por ejemplo. «Zaratustra, abichado y giboso –la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente» (escena II)
- Cosificación: Valle describe a sus personajes por los objetos que los caracterizan, y elude los rasgos que los harían personas ante el espectador: «Entra el cotarro modernista, greñas, pipas, gabanes repelados, y alguna capa» (escena VII).
- Muñequización: deformación de los personajes, que nos son presentados como muñecos, títeres o fantoches. Valle deja a los personajes vacíos de razón de sentimiento, de cultura (escena II y escena IV).
- **Idiotizar:** Los personajes sufren una especie de idiotización colectiva fruto de la ignorancia y del egoísmo. Debilitados e incapacitados se nos presentan con un lenguaje maquinal, disparatado o frívolo. La mayoría no se preocupa de discernir lo verdadero de lo falso, lo justo de lo injusto.

b) *La esperpentización de espacios y ambientes*

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

- La suciedad: casi todos los espacios se presentan sucios, malolientes y desordenados. La cueva de Zaratustra es un «antroapestoso de aceite» (escena II).
- La falta de luz, común a casi todos los ambientes y personajes (falta de luces), se reflejará simbólicamente en unos espacios siempre poco iluminados. Por este motivo el escenario aparecerá casi siempre en sombra o en una semipenumbra mal iluminada por candilejas, luces trémulas y mortecinas o luces amenazantes: «La taberna de Pica Lagartos: Luz de acetileno: Mostrador de zinc: Zaguán oscuro con mesas y banquillos: jugadores de mus. Borrosos diálogos» (Escena III).
- La chabacanería. Cuando se describen los espacios oficiales (despacho del Ministro, la comisaría, la redacción del periódico), la esperpentización nos llega a través del gusto vulgar y chabacano que preside las estancias: «Secretaría particular de Su Excelencia. Olor de brevas habanas, malos cuadros, lujo aparente y provinciano» (escena VIII).

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

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

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

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

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

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

6.3. LOS TEMAS

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

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

Entreverados con el tema principal aparecerán otros temas como:

- El tema de la muerte está omnipresente. Las referencias al suicidio (como remedio para acabar con tanto sufrimiento) aparecen desde el principio, no hay que olvidar que la obra se inicia con el suicidio como solución a las penurias

sufridas por Max y su familia. Y termina cumpliéndose la premonición como en las tragedias griegas. Mueren cinco personajes, víctimas más inocentes de la situación del país, por culpa de la injusticia, de la corrupción, de la pobreza, de la ignorancia y los abusos del poder. Muere Max, su mujer Madama Collet, su hija Claudinita y son asesinados el obrero catalán y un niño indefenso en la escena XI. En total son ocho escenas donde la muerte aparece en cierta medida como catalizadora de la trama (ESC. I: el suicidio de la familia de Max como solución final a sus penurias económicas, ESC.VI: la muerte anunciada del preso catalán ya que sabe que lo matarán aplicándole la *Ley de fugas*, ESC. IX: Max y Rubén Darío filosofarán sobre la vida y la muerte en el Café Colón, ESC. XI: la muerte del niño en las revueltas obreras y la muerte del preso catalán a manos de la policía, ESC. XII: la muerte de Max en la calle, ESC. XIII: el velatorio de Max, ESC. XIV: el entierro de Max y ESCENA ÚLTIMA: el suicidio de Madama Collet y Claudinita).

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

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

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

6.4. ESTRUCTURA

6.4.1. Estructura externa

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

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

6.4.2. Estructura interna

Sobre la estructura interna de *Luces de Bohemia* los críticos literarios han coincidido bastante. El que la describe más detalladamente es Carlos Álvarez, que es a quien vamos a seguir, el cual separa, ante todo, las tres últimas escenas que

constituyen, con toda evidencia, un *epílogo* (tras la muerte del protagonista). Y las escenas I-XII constituirían la primera parte.

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

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

6.5. TIEMPO Y ESPACIO

6.5.1. *Tiempo histórico*

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

6.5.2. *Tiempo dramático*

- Concentración temporal

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

- Linealidad temporal

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

- Elipsis

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

6.5.3. *El espacio*

Frente a la condensación temporal de la obra, Valle sitúa el argumento en una multiplicidad de espacios. Son espacios reales

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

6.6. PERSONAJES

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

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

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

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

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

6.6.1. Max Estrella

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

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

- Noble grandeza. Así lo describe en algunas acotaciones (escena I, escena II). Esta grandeza viene apoyada por su ceguera (poeta ciego al igual que Homero), ya que el autor nos lo presenta con la capacidad de «ver» lo que los videntes no pueden ver.

- Comparación con Cristo. Max Estrella sufre en sus carnes un día de «pasión», al igual que Cristo:
 - Es sometido durante toda la obra a un constante expolio de sus pertenencias.
 - En la escena IX realiza un brindis con Rubén Darío y Latino que puede recordar a la Última Cena.
 - En la escena XIII un clavo del ataúd araña su sien como si fuera una corona de espinas.
- Conciencia crítica ante la injusticia social y solidaridad con los humildes y oprimidos (escenas VI y XI). Este es un aspecto muy contradictorio de su personalidad. Podría decirse que se produce una cierta evolución ideológica a lo largo de la obra.
 - Inicialmente solo aparece preocupado por su situación personal (escena II).
 - Más adelante formula su mala conciencia por su despreocupación social (escena IV).
 - Los encuentros con el preso (escena VI) y con el niño muerto (escena XI) le obligan a darse cuenta de la realidad.
 - Pese a esa toma de conciencia, vuelve a mostrar su cara más egoísta al aceptar el dinero del ministro que luego se gastará en champán, a pesar de saber que su mujer e hija pasan hambre.
- Aunque hayamos hablado antes de una cierta evolución ideológica, lo que realmente define al personaje es la contradicción, la desconexión entre lo que piensa y lo que hace:
 - Critica la corrupción política, pero acepta una pensión vitalicia de su amigo el ministro.
 - Se compadece del dolor de la madre del niño muerto, pero se acaba convirtiendo en verdugo de su mujer y su hija.
 - Sistemática degradación en el transcurso de su vida dramatizada: estafa de Zaratustra, engaño de Latino, encarcelamiento, venta de su dignidad al ministro o robo de la cartera por Latino. Incluso después de la muerte, el autor sigue despojándolo de su dignidad ya que su muerte es confundida con una borrachera (escena XII) o, después, es confundida con una catalepsia (escena XIII).

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

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

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

la primera parte de *La Divina Comedia*, aunque con un carácter muy diverso. Virgilio ha sido sustituido por D.Latino como acompañante de la peregrinación nocturna de Max, el cual se refiere en dos ocasiones al «círculo dantesco»...

7. En *Luces de bohemia* hay una especie de *Via Crucis* grotesco, con sus «estaciones» y pasión incluida. Ya hemos señalado que hay elementos paródicos de tipo religioso, y que se da una cierta identificación de Max con Cristo (como «Maestro» y como «Redentor»).

6.6.2. Latino de Hispalis

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

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

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

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

6.7. LENGUA Y ESTILO

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

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

Vamos a dividir su estudio en dos partes: el arte en sus diálogos y en las acotaciones. 6.7.1. *La lengua de los diálogos*

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

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

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

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

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

6.7.2. La lengua de las acotaciones

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

Entre los recursos más corrientes podemos destacar:

- Las descripciones de los personajes, todas en un estilo nominal, son muy particulares, proceden a rápidas y desenlazadas pinceladas, véase por ejemplo: «La niña Pisa Bien, despintada, pingona, marchita, se materializa bajo un farol con su pregón de golfa madrileña», «Enriqueta La Pisa Bien, una mozuela golfa, revenida de un ojo, periodista y florista, levantaba el cortinillo de verde sarga, sobre su endrina cabeza, adornada de peines gitanes»; en las acotaciones se presenta esta caricatura de personaje: «Dorio de Gadex, feo, burlesco y chepudo abre los brazos, que son como alones sin plumas en el claro lunero» donde se evidencia la muñequización y la animalización del personaje y además aparece un rasgo típico de las acotaciones, la luz. La luz es parte de la matemática esperpéntica; de hecho es la principal fuente de deformación ya que causa la sombra. La iluminación en la obra es poca; sin embargo, presente desde el principio donde es más fuerte «Hora crepuscular... guardillón lleno de sol», «la guardilla queda en una penumbra rayada de sol ponente»; a lo largo de la obra causa deformidad «Media cara en reflejo y media en sombra. Parece que la nariz se le dobla sobre una oreja», «Zaguán oscuro con mesas y banquillos», «Las sombras negras de los Sepultureros —al hombro las alzadas lucientes— se acercan por la calle de tumbas». Si al principio la luz daba aún la sensación de calor (vida) al final «La luz de la tarde sobre los muros de lápidas tiene una aridez agresiva», se acerca más a la frialdad de la muerte. Este particular uso de la luz está presente en algunas obras de Goya donde la luz está presente pero no ilumina, sólo deforma.
- Importantísima es la adjetivación y los sustantivos en las acotaciones que, gracias a la superposición de imágenes pertenecientes a campos semánticos opuestos y disonantes, crean combinaciones esperpénticas como **sinestias**: «Aire de cueva y olor frío de tabaco rancio», «Épico rugido del mar», «gritos internacionales», «en los ojos tristes un vidriado triste», «Mala sombra»; **sinécdoques** que describen a los personajes sólo por sus rasgos más particulares ridiculizándolos mayormente: «Chalinas flotantes, pipas apagadas, románticas greñas», «Hongos, garrotes, cuellos de celuloide, grandes sortijas, lunares rizosos y flamencos», «La cabeza desnuda, humorista y lunático, irrumpe Max», «pipas, chalinas y melenas del modernismo», «Zaratustra, la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente». Un lugar importante mantienen las **comparaciones**: «los tres visitantes, reunidos como tres pájaros en una rama, ilusionados y tristes»; en esta, por ejemplo, se aporta un ejemplo más de animalización y de extravagante adjetivación, también aquí «los pecadores se achicharran como boquerones» o «Los obreros se reproducen populosamente, de un modo comparable a las moscas. En cambio los patronos, como los elefantes, como todas las bestias poderosas» o «¡Parece usted un chivo loco!».
- Debiendo analizar el esperpento, el campo semántico más interesante es el del grotesco y macabro, visibles también en las obras de Goya: como adjetivos tenemos grotesco, barroca, negro/a, infernal, ronco, alocada, feo, lóbrega... como sustantivos cueva, cementerio, muerte, suicidio, fantasma, espectro, mano de marfil... como verbos arañar, arrancar...«¡Cráneo privilegiado!» es una exclamación compuesta por una sinécdoque particularmente cruda pronunciada por un borracho y probablemente dirigida a Max Estrella, parece como si sólo este, un borracho, hubiera entendido la suerte del poeta al no formar parte del coro de la obra y de haber visto mejor de los videntes, la realidad... vuelve de este modo el esperpento.

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

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

6.8. MODERNISMO Y GENERACIÓN DEL 98 EN LUCES DE BOHEMIA

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

En líneas generales se pueden reflejar dos grandes etapas en el Modernismo. Una, de culto preciosista de la forma, de

estilo, tendencias refinadas y aristocráticas; y otra de inclinación hacia el lirismo personal, la indagación de los misterios de la vida y la muerte, y el afán por captar lo esencial y genuino de las tierras.

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

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

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

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

- *El problema de España.* El rechazo de las circunstancias socioculturales, políticas y económicas y sus deseos de reforma, aunque desde un punto de vista idealista.
- *El paisaje.* Especialmente el castellano, a través del cual pretenden descubrir «el alma de España». Piensan que Castilla es el núcleo de la nación.
- *La historia.* No les atrae tanto los grandes hechos de armas o los personajes históricos como los hombres anónimos que, con su trabajo diario, hacen la patria.
- *La literatura.* De la que admiran sobre todo, la medieval y la clásica: Berceo, el Arcipreste de Hita, la Celestina... Muestran un interés especial por el Quijote.
- *Los problemas existenciales.* El sentido de la vida, las preocupaciones éticas, morales o religiosas constituyen otro foco importante de atención en la producción del 98.

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

■ Del modernismo:

- **El cosmopolitismo: influencias de otros países.** *¡Hay que volver a París, Collet! ¡Hay que volver allá, Collet! ¡Hay que renovar aquellos tiempos.*, *He visto y estudiado casos de catalepsia en los hospitales de Alemania.*
- **El uso del verso (prosa poética).** *Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio.*
- **La creación de belleza (función poética de las acotaciones).** *Un Café que prolongan empañados espejos. Mesas de mármol. Divanes rojos.*
- **Estilo refinado y aristocrático.** *Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco, en su fondo, con una geometría absurda, extravagante el Café.*
- **Recursos retóricos, neologismos y cultismos.** *¡Eironía!, ¡Salutem plurimam., équites municipales, abichado.*
- **Imprecisión y vaguedad.** *SERAFÍN EL BONITO.-¿Su profesión? MAX. - Cesante. SERAFÍN EL BONITO.-¿En qué oficina ha servido usted? MAX. - En ninguna.*

■ De la generación del 98:

- **Uso predominante de la prosa.** Con el objetivo de analizar la realidad social y política.
- **Estilo sobrio y austero.** En general, frente al rico lenguaje modernista, se impone una escasez de recursos retóricos.
- **Se recuperan localismos y arcaísmos.** Los casticismos y gitanismos de Luces: beatas, chica, papiros, gachó... Se busca, asimismo, precisión y exactitud. En cuanto a la temática, destacan:
- **El problema de España.** El deseo de reforma o la pura crítica, obvia en Valle-Inclán e implícita en el

esperpento.

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

LIBROS DE CONSULTA

ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Carlos: *Sondeo en «Luces de bohemia», primer esperpento de Valle-Inclán*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976. [Muy útil por su presentación clara y escueta de los problemas de la obra.]

BERMEJO MARCOS, Manuel: *Valle-Inclán: Introducción a su obra*. Salamanca-Madrid, Ed. Anaya, 1971. [Excelente visión de conjunto de la creación valle-inclanesca, con especial atención a los aspectos esperpénticos.]

CARRASCOSA MIGUEL, Pablo: *Luces de bohemia. Valle-Inclán. Apuntes cúpula*. Barcelona, Ediciones CEAC, col. Libros Cúpula, 1989.

ESCRIBANO, Elena y Jesucristo RIQUELME: *Luces de Bohemia. Estudio de la obra y guía de lectura*. Valencia, Ed. Ecir, 2010.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid, Ed. Taurus, 1966. [Esta obra sigue siendo fundamental, sobre todo para la biografía del autor.]

RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra.

ZAMORA VICENTE, Alonso: *La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de bohemia»)*. Madrid, Ed. Gredos, 2.^a ed.: 1974 (Biblioteca Románica Hispánica, 123). [Espléndido estudio monográfico de la obra cuya lectura proponemos en esta lección.]. Se puede consultar en la red su discurso de ingreso en la RAE en 1967 <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23589518763436184165679/p0000003.htm>

VV.AA.: *Comentario de texto y literatura. CV*. Murcia, Ed. Sansy ediciones, 2011.

• Ediciones:

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

GUÍA DE LECTURA

por Joaquín del Valle-Inclán

TALLER DE LECTURA¹

Este trabajo pretende comentar contigo aspectos destacados de LUCES DE BOHEMIA (el momento histórico en que se escribió, lo que ha dicho el autor de su teatro, opiniones de la crítica...), pero debe insistir en que es tu interpretación y tu lectura de la obra lo realmente importante. Hay muchas cuestiones que dilucidar y muchos puntos de vista para hacerlo; lógicamente, estas páginas no pueden ofrecerte todos, pero sí tratarán de darte sugerencias, abrir nuevos enfoques y ayudarte a que desarrolles tu propio criterio. Como ves, de ninguna manera pretende, ni puede, suplantarte en tu papel. Tendrás que enfrentarte al texto y juzgar por ti mismo. No hay resumen del argumento ni esquemas; todo parte de tu lectura de la obra.

1. «¡ESTÁ BUENA ESPAÑA!». SITUACIÓN POLÍTICA Y SOCIAL

El régimen político que en España se llamó la Restauración comenzó con un golpe militar y terminó con otro. Su inicio fue el «pronunciamiento» (así se les denominaba en el siglo XIX) del general Martínez Campos el 29 de diciembre de 1874; su final, el golpe de Estado (ya estamos en el siglo XX y el progreso tenía que notarse) del general Primo de Rivera el 13 de septiembre de 1923. La intervención de los militares en la política en los siglos XIX y XX no era extraña en absoluto, pero la Restauración duró, entre ambas intervenciones del ejército, casi cincuenta años, lo que hace de este régimen uno de los más duraderos de la historia reciente —y eso sí es más extraño.

LUCES DE BOHEMIA se sitúa en este período, ya en su parte final, hacia 1920, aunque tiene referencias a otros momentos políticos de la historia de España.

Hablamos de Restauración, ¿pero qué es lo que se restauraba? Sencillamente, la dinastía borbónica. Los Borbones se habían caído del carro del trono de España con la reina Isabel II en 1868, en la revolución que se llamó «la Gloriosa» (en la obra aparece una referencia, cuando Don Latino dice: «Yo fui a París con la Reina Doña Isabel»). La monarquía se restauraba no en la reina, sino en su hijo Alfonso XII. El gran artífice de esta política fue Cánovas del Castillo. Su idea básica era que la monarquía era consustancial a España, mientras que la democracia era algo «doctrinal», es decir, teórico, pero no práctico. No debe extrañarte que la Constitución de 1876, fundadora del régimen, valorase por encima de todo la institución monárquica y el papel del rey, prestando poca atención a la democracia. El rey podía nombrar o despedir ministros, podía disolver las Cortes. Alfonso XIII (el «primer humorista») hará uso de estas facilidades e intervendrá en política muy a menudo. Pero sobre la democracia la Constitución nacía coja, o casi paralítica: establecía un sistema bicameral —Cortes y Senado—, pero el sufragio, el voto, era censitario. Es decir, votaban solamente aquellos que cumplían el requisito de ser propietarios. De esta manera el cuerpo electoral en 1886 lo formaban nada más que el 2,1 por 100 de la población.

Aun así, este régimen funcionó durante casi cincuenta años. ¿Por qué? (pregunta que puedes extender a otros regímenes políticos). En principio podemos hablar de la pasividad o, si prefieres, de la bajísima conciencia política del pueblo español. Nadie, excepto los que vivían de ella, tenía interés en la política. Por supuesto que hubo oposición al sistema, pero los republicanos y el movimiento obrero

¹ Aunque reproducimos íntegro el texto de esta guía, suprimimos las referencias a páginas de la obra, ya que no coinciden con la paginación de nuestra edición.

(la Internacional) eran una minoría. Los carlistas, también adversarios de Cánovas, tampoco lograron acabar con el régimen.

El sistema de Cánovas empleaba la «alternancia» basándose en dos partidos mayoritarios: el conservador, que dirigía él mismo, y el liberal, encabezado por Sagasta. La regla de oro de la «alternancia» era respetar el turno en el poder, como en el juego de la oca: yo gobierno ahora, después tú, luego yo... Fíjate que, en el reinado de Alfonso XIII, a partir de 1902 van a gobernar, primero, los conservadores; en 1905, los liberales; en 1907, los conservadores de nuevo; en 1910, los liberales; en 1913, los conservadores y en 1915 (a ver si aciertas), los liberales, claro que sí.

Como ves, el electorado no fallaba nunca. Más justo sería decir que fallaba siempre, puesto que las elecciones se «fabricaban». Tal y como suena. Los resultados estaban pactados entre las fuerzas políticas antes de que se celebrasen las elecciones. Existía el «encasillado», que era el reparto de los escaños entre ellas. Para evitar sorpresas en el voto estaba «el pucherazo», sistema por el cual llegaban a votar no sólo los muertos, ¡sino también los no nacidos! El control del electorado se realizaba a través de la figura de los caciques, pertenecientes a la elite local, provincial y regional, que actuaban como intermediarios del Estado. Su máxima era: a los amigos hacerles favores; a los enemigos aplicarles la ley. Llevándote bien con el cacique podías conseguir un empleo, un ascenso, una recomendación. La clase política que los usaba en su beneficio vivía en Madrid y se reunía en el Senado y el Congreso. Algunos de estos personajes aparecen en LUCES DE BOHEMIA. Maura, el más citado, pertenecía a la clase media mallorquina; tras estudiar Derecho en Madrid entró en el bufete de Gamazo —un cacique— y terminó casándose con su hermana. A partir de ahí comienza su carrera política. Otra figura es García Prieto, que tenía importantes intereses en compañías como la Unión y el Fénix, Tabacos de Filipinas, Banco Hipotecario... El conde de Romanones, gobernante, terrateniente, financiero y hombre de negocios, obtuvo grandes beneficios con las minas de hierro en Marruecos, cuyo control exigió la guerra con los marroquíes. Como ves, el dinero y el parentesco tenían una gran importancia en la clase política de la época. Las Cortes aparecían como un entramado de cuñados, yernos, suegros... («un yerno más», que exclama Dorio de Gadex).

Don Antonio Maura aparece varias veces en LUCES DE BOHEMIA y es ferozmente criticado: «charlatán» o «rey del camelo» son algunos epítetos que se le dedican. Pero responden a algo real, no a una antipatía personal del autor. Maura fue un personaje tremendamente impopular a partir de la llamada Semana Trágica, en julio de 1909. Fue un levantamiento espontáneo en Barcelona contra el embarque de tropas para la guerra de Marruecos. En aquellos años sólo iban a la guerra, o cumplían el servicio militar, quienes no podían pagar «la cuota». Con frase de los agitadores de la época: se derramaba la sangre de los obreros, y los burgueses se quedaban en casa («No quise dejar el telar por ir a la guerra y levanté un motín en la fábrica. Me denunció el patrón...»). La insurrección de la Semana Trágica se canalizó contra la Iglesia y contra la monarquía. De hecho, se declaró la República en el cinturón industrial de Barcelona, pero ni socialistas ni anarquistas fueron capaces de dirigir el movimiento. La represión fue tremenda y la impopularidad de Maura por ello también. El grito de «¡Muera Maura!» se extendió por toda España. Te puedes hacer una idea de la dureza de la oposición a Maura con la declaración del diputado socialista en el Congreso Pablo Iglesias, cuando le dijo a éste: «[...] hemos llegado a considerar que antes que su señoría suba al poder, debemos acudir al atentado personal».

Maura dimitiría el 21 de octubre de 1909, en lo que podemos llamar el comienzo de la crisis de la Restauración, el telón de fondo de LUCES DE BOHEMIA. La llamada «alternancia» de los partidos políticos en el gobierno se rompió: el partido conservador se había escindido en tres grupos principales y no se ponían de acuerdo para gobernar. El rey tenía que tomar decisiones políticas continuamente. En 1917 estalló una grave crisis que acabó con la salud del sistema instaurado por Cánovas.

Y ya que hemos hablado de la clase política, ¿qué le ocurría al trabajador? Pues el cuadro era bastante negativo. El sistema productivo español estaba atrasado, con una industria obsoleta, como por ejemplo la industria textil catalana. El estado de la agricultura era aún peor, con situaciones

claramente feudales en lo que se refiere a las condiciones laborales, los derechos de los trabajadores del campo y la enorme concentración de la propiedad en unas pocas familias.

Desde el final de la Guerra europea (1918), hubo en España un aumento de precios sustancial y continuado hasta 1921, lo que afectó gravemente a los económicamente más débiles. Algunos historiadores indican que el nivel de vida de los asalariados descendió en un 21 por 100 de 1914 a 1921. Esta situación explica las profundas convulsiones que van a recorrer España en los años 1919 y 1920. Los trabajadores habían comenzado un fuerte proceso de organización, fundamentalmente alrededor de dos polos: el movimiento anarquista de la CNT y las Casas del Pueblo del PSOE. Los tremendos capitales obtenidos por patronos y empresarios durante la Guerra europea, la disparidad entre los salarios y los beneficios, el aumento de la inflación y la carestía de precios llevó a los trabajadores a luchar por sus reivindicaciones, en algunos casos con el recurso a la violencia.

La situación era extremadamente tensa, sobre todo en Cataluña, donde, en 1919, a raíz de la huelga de la Canadiense —que suministraba energía eléctrica— se declaró el estado de guerra. Los militares ocuparon las calles, instalaron ametralladoras... Lo mismo sucedería en Madrid en febrero de 1919. Las tropas salieron a la calle para reprimir asaltos a tiendas de comestibles y comercios. En este mismo año, con la llegada de la cosecha llegaron las grandes movilizaciones de los trabajadores agrícolas andaluces. Las huelgas aumentaban de día en día (*El Imparcial* cifró en 130 las huelgas en el Ayuntamiento de Madrid en octubre de 1919). Hay que tener en cuenta, además, la gran influencia que tuvo la Revolución rusa de 1917, como un gran impulso moral a luchar por sus derechos.

Pero si había lucha y organización obrera, también la había empresarial. Cuando la patronal catalana decreta el *lock out* —cierre de las fábricas— en 1919, lo hizo dos veces para enfrentarse al movimiento sindical y, además, se negó a admitir a trabajadores afiliados a los sindicatos. Aliados con el ejército, que compartía las tesis de mano dura frente a los huelguistas, acusaron al gobierno de debilidad y decidieron emplear la violencia. Es el llamado pistolero «blanco». Obreros destacados, dirigentes sindicales, fueron eliminados por asesinos contratados («Barcelona alimenta una hoguera de odio ...», como dice el preso). El movimiento anarquista no dudó en responder, y los atentados, las bombas, se hicieron cada vez más frecuentes. La represión patronal adoptó diversas formas: asociaciones seudocívicas que colaboraban con la policía en la represión de los manifestantes; sindicatos libres que empleaban la violencia armada contra los obreros; finalmente, la ley de fugas, aprobada en 1921, que permitía a las fuerzas del orden fusilar a cualquier preso con la excusa del intento de fuga.

Como ejemplo, tomemos el verano de 1920 en Barcelona: había 32.000 obreros en huelga. Sólo en el mes de octubre, siguiendo las notas de prensa, 35 sindicalistas fueron acribillados a tiros en las calles barcelonesas. El general Martínez Anido, militar que había declarado públicamente su apoyo a la patronal, fue nombrado gobernador civil el 8 de noviembre. Tras su nombramiento, en el breve lapso de veintiún días, hubo 22 asesinatos por la violencia patronal y obrera.



— Si te acercas a una biblioteca o hemeroteca podrás hojear algún diario de aquella época. Te aconsejamos los de los años 1919 o 1920. Con el material que hayas recogido, recrea o inventa una primera plana de un periódico con noticias —huelgas, manifestaciones, asaltos...— que se correspondan con el ambiente social de LUCES DE BOHEMIA.



— Y por aquello de la justicia histórica, en vez de silenciar la muerte del preso catalán, ¿cómo darías en tu periódico esa noticia?

2. «UN SIGLO A CUESTAS». HISTORIA Y TIEMPO

¿Y por qué todo este resumen histórico? Pues bien, en primer lugar, si tomas en consideración la situación social y política, verás que frases como «Todos los días un patrono muerto, algunas veces, dos» o «Una buena cacería puede encarecer la piel de patrono catalán» tienen un significado y una profundidad mucho mayor que la de unas palabras ingeniosas. Detrás de ellas late una enorme injusticia y una espeluznante violencia. En segundo lugar, ahora podemos hacer una pregunta: ¿Cuándo ocurre la acción de LUCES DE BOHEMIA?

Si analizas someramente los hechos referidos y los personajes históricos mencionados en la obra, verás que hay serias dificultades para definir el momento histórico en que se desarrolla. La referencia a don Jaime de Borbón (escena III) hay que situarla con anterioridad a 1910: las visitas a España del pretendiente carlista fueron frecuentes antes de esa fecha, pero no posteriormente. La figura de don Jaime llegó a hacerse muy popular, realizando incluso entrevistas en la prensa. En 1907 estuvo en Madrid de incógnito, paseándose por la calle, visitando a personalidades carlistas (entre ellas, muy probablemente, don Ramón), además de conceder entrevistas de prensa, como la realizada para la revista *Por Esos Mundos* (Madrid, 1907, págs. 473-475). Las referencias al rey de Portugal, Manuel II, obligan también a retrotraer el tiempo con anterioridad a 1910, fecha en que fue destronado este monarca. Pero en la escena IV se menciona como un hecho la Revolución rusa, lo que nos sitúa con posterioridad a 1917. Poco más adelante se considera como escritor vivo y activo a don Mariano de Cavia, que falleció en 1919. Sin embargo, en la escena VI hay de nuevo un salto temporal, pues, al referirse a la ley de fugas, la acción ocurre forzosamente a partir de 1921. La referencia a García Prieto, que acaba de ser nombrado presidente del Consejo por Alfonso XIII (escena VII), vuelve a llevarnos a noviembre de 1917, cuando formó gobierno por segunda vez, pero la asociación patronal denominada Acción Ciudadana comienza su actividad en 1919. Pérez Galdós había muerto en 1920, y siguiendo la obra parece que acaba de fallecer. El sargento Basallo fue liberado en 1923, aunque el libro por el que sin duda lo nombrarían académico, *Mi cautiverio en el Rif*, apareció en 1924. El torero José Gómez falleció en 1920; Rubén Darío, en 1916. El preso catalán dice que «existen las Colonias Españolas de América» ...

Parece que no es tan fácil decidir el año en que estamos. (Por cierto, trata de calcular la edad de un personaje como Don Latino; resulta curioso.) Y ya que hemos empezado por algo evidente, sigamos por el mismo camino. Se citan personajes de la historia de España: Carlos II, Felipe II, Isabel II; se alude a políticos como Castelar, y además hay referencias al Dos de Mayo, a la Inquisición, la leyenda negra, la guerra carlista... Y todo ello en el lapso temporal de la acción de LUCES DE BOHEMIA, es decir, apenas veinticuatro horas. ¿Por qué esa mezcla de referencias? ¿Es una casualidad o tienen una función?

La obra nos sitúa alrededor de 1920, eso es innegable, pero su trama temporal se teje con personajes y hechos históricos que no pudieron coincidir en el tiempo, con referencias al pasado y al presente; son hechos cronológicamente datables y situables, pero su combinación, su sabia mezcla, tiene una finalidad estética. En este aspecto podemos decir que el autor «condensa el tiempo». No trata de referirse a un hecho concreto; al contrario, a través de ese hecho quiere explicar caracteres de todo un período. Los hechos históricos, por lo tanto, no están escogidos al azar: el autor sopesó y modificó aquellos que consideraba no podrían ir más allá de la inmediatez del momento. Veamos algunos.

En la primera versión de LUCES DE BOHEMIA, aparecida en 1920, se lee: «—Precisamente ahora está vacante el sillón de don Benito el Garbancero. / —Se lo darán a don Torcuato el Aceitero». En la versión en libro editada en 1924, que es la que tú lees ahora, esa referencia a don Torcuato se cambió por «Nombrarán al Sargento Basallo». ¿Por qué? Por los motivos que fuesen, el autor prefirió, como un elemento que iría más allá de su época, al sargento Basallo, figura asociada a la guerra marroquí, que alcanzó enorme popularidad a su regreso, con el éxito de su libro. Se perfila así una crítica implícita a la carencia de gusto estético, a la aceptación de cualquier clase de literatura con tal que sea de éxito masivo, frente a don Torcuato Luca de Tena, al que apuntaba en 1920.

Es una característica en el quehacer de Valle-Inclán el gusto por la perfección, de ahí que revisase su obra casi podemos decir que continuamente. En el caso de LUCES DE BOHEMIA, cada hecho o mención histórica trata de plasmar una de las concepciones del autor: la representación de una época histórica a través de unos momentos escogidos; limitados, sí, pero que llevan en su interior la explicación del proceso general. Presenta un momento histórico terrible, pero al mismo tiempo intenta sugerir los motivos que lo han causado. Y lo hace con las referencias a la historia de España, tanto actual como pasada.

Parafraseando *La Lámpara Maravillosa* —el libro en el cual don Ramón explicó su estética—, se trata de crear un momento que contenga todos los momentos, que resuma en su brevedad lo que fue y lo que va a ser. Ese momento en que, con sus propias palabras, «todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis, y en el cual late el recuerdo de lo que fueron y el embrión de lo que han de ser».

LUCES DE BOHEMIA, a través de su «tiempo condensado», no pretende exponer sólo la apariencia, sino desvelar la esencia de la sociedad en que vivió el autor. (¿Sabías que, durante la dictadura franquista, la censura consideraba LUCES DE BOHEMIA una obra dirigida contra el régimen y trató de suprimir no sólo frases sino escenas enteras? Prueba a cambiar términos como «fondos de reptiles» por «fondos reservados», juega con eso de «el señor ministro no es un golfo»..., verás que, lamentablemente, hay mucho de actualidad todavía.)

3. «UNA MATEMÁTICA PERFECTA». ESTRUCTURA DE LUCES DE BOHEMIA

La obra vio la luz en la revista *España*, en los números de julio a octubre de 1920. Para su edición en libro (editorial Renacimiento, 1924) el autor, además de cambios estilísticos, añadió tres escenas (II, VI y XI). Con esto, además de aumentar la profundidad temática de la obra, dejaba una estructura precisa y clara en quince escenas.

Lo primero que salta a la vista es la estructura circular de la obra. Si en la primera escena nos hallamos en la buhardilla de Max Estrella, con la invitación al suicidio colectivo que hace a su familia («Con cuatro perras de carbón, podíamos hacer el viaje eterno»), la obra se cierra con una referencia a este ambiente, la muerte misteriosa de dos señoras —la mujer y la hija del poeta— con el tufo de un brasero y la duda del titular de prensa «¿Crimen o suicidio?».

3.1. *Simetría y simbolismo estructural*

Si tomas como base la acción, verás que puedes dividir el conjunto de las escenas en dos grupos: las doce primeras —con todo el simbolismo de este número—, en las que tiene lugar el recorrido madrileño del poeta y su muerte, y las tres últimas, que relatan los hechos inmediatos al fallecimiento del poeta. Si atiendes a la función que cumplen, sucede lo mismo: las doce primeras plantean la obra, las tres finales son un anticlímax. Ambos grupos de escenas tienen el mismo lapso temporal: doce horas. Max sale de su casa al anochecer y regresa para morir de madrugada en la escena XII; las tres escenas restantes ocupan el mismo tiempo, el velatorio acaba sobre las cuatro de la tarde, seguidamente se desarrolla el entierro, y finaliza la obra ya de noche en la taberna de Pica Lagartos. Otro elemento que contribuye a la simetría de la obra son las apariciones del preso catalán: primero, como prisionero sin identificar (escena II); posteriormente, en el calabozo, junto con Max Estrella (escena VI), y, al final, la referencia a un preso que pretendía fugarse (escena XI). Puedes encontrar otros ejemplos de este tipo de referencias, como la capa empeñada por Max Estrella (escena III), que se menciona de nuevo en la escena XII; las invitaciones al suicidio (escenas I y XI)...

3.2. *El tiempo*

Hemos dicho que la obra se desarrolla en un espacio temporal muy breve. ¿Es por mantener la norma clásica de «unidad de tiempo»? ¿Responde a otras concepciones del autor? En varias cartas, entrevistas y conferencias, don Ramón habla de los efectos de reducir el tiempo:

En mis obras he procurado reducir los conceptos de espacio y tiempo de tal modo, que desde que empieza la acción hasta que termina, a lo sumo transcurren veinticuatro horas, y a todo lo más, día y medio [...] Si nos cuentan de un hombre de noventa años que ha perdido a sus padres, a su esposa y a sus hijos, la emoción no puede apoderarse de nosotros. A esa edad todos somos huérfanos y hemos podido perder hijos de sesenta años. Pero si esto mismo nos lo dicen de un hombre de veinte años, ya apunta el drama, cuya intensidad aumentará de una manera considerable si reducimos los conceptos de espacio y tiempo haciendo coincidir estas muertes en un día, en una hora, en un mismo sitio (Entrevistas, pág. 323).

Está claro que LUCES DE BOHEMIA es un buen ejemplo de esa «reducción temporal», tanto históricamente (como ya hemos visto) como en el sentido trágico que el autor espera provocar en el público.

3.3. El espacio

Veamos qué ocurre con el espacio. La obra se desarrolla en Madrid, pero en múltiples escenarios, lo que podríamos llamar la diversidad escénica. Mejor que lo diga el autor:

—¿Pues cómo ha de ser el teatro, don Ramón?

—El nuestro, como ha sido siempre: un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. Porque se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto. Ahí está nuestro teatro clásico, teatro nacional, donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios (Entrevistas, pág. 584).

En un espacio de tiempo sincopado, la obra discurre en multitud de ambientes —taberna, café, la calle, comisaría, redacción de un periódico, etc.— y con una gran cantidad de personajes (cincuenta y cuatro, según la lista del *Dramatis personae*: es la obra teatral de don Ramón con mayor número de caracterizaciones). Fíjate en que las escenas y los personajes funcionan como múltiples segmentos que sólo tienen sentido vistos en conjunto, por así decirlo, como piezas de un rompecabezas que únicamente al verlas ordenadas y en su totalidad nos ofrecen la figura completa. Por ejemplo, un personaje sin función alguna aparentemente, como el borracho de la escena III, revela toda su importancia al cerrar la obra con su sentencia de «¡Cráneo privilegiado!».

3.4. Acotaciones

Para terminar este apartado sin aburrirte mucho, vamos a echar una ojeada a las acotaciones, o sea, las indicaciones que da el autor referidas a la acción, los personajes y a lo que conviene al desarrollo de la escena. Ya te habrás dado cuenta de que son muy literarias, pero tal vez no te has fijado en la importancia de la luz. Desde la primera escena, «penumbra rayada de sol poniente», las indicaciones sobre la luz aparecen en casi todas las acotaciones: «Media cara en reflejo y media en sombra», «Luz de acetileno», «parpadeo azul del acetileno», «En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento», «La luz de una candileja»... Y hay muchas más que puedes buscar tú solo.

Otras indicaciones son muy plásticas, como si nos describiesen un cuadro, por ejemplo, «Sobre las campanas negras, la luna clara», «sombras negras de los sepultureros, al hombro las azadas lucientes». Esta es una constante —acotaciones literarias, importancia de la luz, descripciones plásticas— del teatro de don Ramón: la concepción de la obra como un gran espectáculo visual.

Dos años después de la publicación definitiva de LUCES DE BOHEMIA, en 1926, comentando a José Santa Cruz un proyecto de representar *El gran teatro del mundo*, Valle-Inclán le escribía diciéndole que la plasticidad de los personajes, los trajes y colores, las formas y los contrastes, «son en el teatro moderno, milagros que hace la luz».



— Veamos un pequeño problema. En la acotación primera de la escena X reza: «El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche». De ahí que esperemos estar en primavera; sin embargo, en la escena XIV, la acotación sugiere otra estación del año: «La tarde fría. El viento adusto» y, además, los dos sepultureros indican claramente que la acción transcurre en otoño: «—No falta faena. Niños y viejos. / —La caída de la hoja siempre trae lo suyo» (págs. 198-199). Dado que la acción de LUCES DE BOHEMIA transcurre en veinticuatro horas, esto parece una contradicción. ¿Tú qué opinas? ¿Fue una distracción del autor? (De hecho, la frase «el perfume primaveral...» se añadió en 1924.) ¿Es deliberado y lo que preocupa al autor es dar la ambientación adecuada —tarde fría, otoño— para la escena del cementerio?

— Don Ramón era un gran admirador del Duque de Rivas. Hablando sobre teatro decía que *Don Álvaro*, el final sobre todo, es un ejemplo admirable de obra construida con esa técnica de «unidad de acción y variedad de lugar» (*Entrevistas*, pág. 497). ¿Crees que puede decirse eso de LUCES DE BOHEMIA, «unidad de acción y variedad de lugar»? Analiza un poco ese final de *Don Álvaro* o *La fuerza del sino*, que a Valle-Inclán tanto le gustaba.

4. «LOS ENIGMAS DE LA VIDA Y DE LA MUERTE». TEMA Y TEMAS DE LA OBRA

¿De qué trata LUCES DE BOHEMIA? Evidentemente basa su acción dramática en el recorrido nocturno de un poeta olvidado y su muerte. Pero eso es la anécdota, la excusa para un mensaje de mayor alcance.

4.1. *Denuncia de la situación histórico-social: el hambre y la corrupción política*

Un tema evidente es la problemática histórica y social, como ya hemos visto en las primeras páginas de este trabajo. Las referencias son muy numerosas, por ejemplo, al hambre. Las manifestaciones tumultuarias, con asalto y saqueo de tiendas, se relatan con frecuencia en la prensa de 1919; en la obra se dice «Corren por la calle tropes de obreros. Resuena el golpe de muchos cierres metálicos», o «El pueblo que roba en los establecimientos públicos...». Frente a las organizaciones obreras y a las manifestaciones —a veces espontáneas— para saquear abastecimientos, aparecen organizaciones patronales amparadas por la policía y el Gobierno. Una de ellas es la Acción Ciudadana, también llamada Asociación o Unión Ciudadana. Según una nota aparecida en *El Imparcial* (21-XII-1919), se definía como sigue: «Se nos interesa hagamos constar que *Unión Ciudadana* no tiene color político alguno; es una agrupación de hombres de bien que sólo aspira a mantener el orden social y la tranquilidad pública, dispuestos a proceder enérgicamente contra la actuación bastarda de los explotadores de la revuelta callejera». (Compara con lo que dice Pica Lagartos). Esta organización participaba protegiendo a los esquirols, como en la huelga de tranvías de Madrid en diciembre de 1919, o cargando con la policía contra los manifestantes. De ahí que en LUCES DE BOHEMIA se hable del «cate» que le alcanzó a Crispín, o del enfrentamiento entre manifestantes y «polis honorarios» con el resultado de la muerte de uno de ellos.

A veces el lenguaje político de la época puede resultar un poco desconcertante, sobre todo si mezcla términos religiosos y políticos, hecho muy frecuente en los primeros veinte o treinta años del siglo. Denominar «apóstoles» a los miembros destacados de un partido no sorprendía a nadie; y términos como «redención», «La revolución es la gran *caridad*»..., aparecen empleados en muchos escritos y periódicos obreristas. En algún caso, esta terminología puede ser un poco confusa, como la frase de Max Estrella: «Barcelona semita sea destruida». El término *semita*, por extraño que suene, fue empleado para referirse a la Barcelona comercial, y trazas de ello aparecen en algunos catalanistas como Pompeyo Gener, que atribuye a la influencia semítica el peso que tienen los «intereses materiales»: «He ahí lo sagrado y lo que prima todas las manifestaciones de la actividad humana en

Cataluña». Y en la actividad mercantil y comercial, critica a esos «neojudíos» que se dedican a «burlar las leyes del Estado con el contrabando, o mezclar algodón a la lana y a la seda, dar poco peso, hacer corta la medida, vender con muestras falsas [...] atrasarle —al obrero— el reloj a la salida de la fábrica para que trabaje más tiempo» (*Cosas de España*, 1903). Es ese mundo de explotación y estafa la referencia de «Barcelona semita».

La corrupción se manifiesta en los «fondos reservados», popularmente llamados de «reptiles» (escena VIII), que los Ministerios de Gobernación y Estado distribuían sin ningún control. Curiosamente se empleaban para sobornar periodistas, y no para pagar confidentes policiales. Así los periódicos ocultaban un suceso o lo suavizaban y si no recibían dinero emprendían una campaña de descrédito. Otra forma de usar el presupuesto público era con la concesión de empleos o cargos públicos a los periodistas a quien se quería recompensar o controlar políticamente. Los beneficiarios con semejantes trabajos —generalmente ficticios— no tenían que asistir y se limitaban a cobrar el sueldo. Es conocida la anécdota sobre el periodista y escritor Manuel Bueno, que cobraba como «ama de cría» del Ayuntamiento de Madrid, eso sí, rebajada de servicio. Bonafoux habla de un bohemio que llegó a ser «mulo del ejército» y cobraba unas pesetas al mes para paja y cebada. Sean o no ciertas esas anécdotas, muestran que el uso de dineros y cargos públicos con fines privados no era ni desconocido ni inusual. Y, por supuesto, los «fondos de reptiles» apuntan directamente a la prensa, a la que don Ramón suele criticar en su obra. No hay más que leer la escena en la redacción de *El Popular* o la afirmación «¿Qué dirá mañana esa Prensa canalla?» para comprobar lo dicho.

4.2. La muerte

Pero además hay un tema, raramente señalado, que resulta evidente nada más leer la obra: la muerte. Desde el mismo comienzo de la obra aparece el suicidio; vuelve a repetirse cuando Max le dice a Don Latino: «Te invito a regenerarte con un vuelo»; el preso catalán y Max Estrella (escena VI) hablan de la muerte; con Rubén Darío en el café (escena IX) aparece de nuevo en la conversación. Es innecesario mencionar la escena del velatorio, pero ya en la siguiente, la decimocuarta, otra vez Rubén Darío y el Marqués de Bradomín vuelven a referirse a «Ella». Fallecen Max Estrella, su mujer y su hija; son asesinados el obrero catalán y el niño de la escena XI... Parece que no es una cuestión de apreciación subjetiva, sino que el autor conscientemente insistió en este asunto. ¿Por qué?

Ante todo recuerda que Valle-Inclán era una persona religiosa en el sentido profundo del término. Además, la muerte de los inocentes, las víctimas inocentes, como las ha estudiado Ildefonso Manuel Gil, es un tema frecuente en su obra (los cuentos «Beatriz» y «Rosarito», el final de la *Sonata de Primavera*, el chamaco devorado por los cerdos en *Tirano Banderas*, por poner algunos ejemplos), y en LUCES DE BOHEMIA aparece con el niño de la escena XI. ¿Qué función cumple esta víctima inocente? Mostrarnos la falta de valores éticos, la «chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte» de la sociedad española: ante el asesinato del niño, el tabernero comenta que «Son desgracias inevitables para el restablecimiento del orden»; el Retirado afirma que «El Principio de Autoridad es inexorable», y para Don Latino «Hay mucho de teatro» en el dolor de la madre. El anarquista será asesinado por los mismos policías que deberían custodiarlo, pero nadie protestará ante semejante desafuero. Y el cadáver de Max Estrella, desde su descubrimiento hasta el terrible y grotesco velatorio, sufrirá todo tipo de vejámenes.

Además, a través de los personajes, vemos diversas maneras de enfrentarse a la muerte. Max Estrella es partidario del suicidio, sin ninguna creencia («Para mí, no hay nada tras la última mueca»; el preso catalán, resignado y conocedor de su fin, se yergue con una entereza casi fatídica («Bueno. Si no es más que eso»). Para estos dos personajes sólo resta «la impotencia y la rabia». Rubén Darío, reacio a hablar de la Dama de Luto, se declara creyente («—¡Yo creo! / —¿En Dios? / —¡Y en el Cristo!», y el Marqués de Bradomín, con su humor cínico, también decide escoger, entre todas las muertes, la «muerte cristiana». Hemos dicho humor cínico, pero Bradomín también habla con un hondo sentido cuando afirma: «No es más que un instante la vida», repitiendo una idea que puedes encontrar en otras obras del autor, por ejemplo, el poema «Rosa de Job»: «¡La vida!... Polvo en el viento / volador». La discusión de estos personajes (escena XIV) sobre las voces «cementerio», «necrópolis»

y «camposanto» encierra mucho más que juegos de palabras. Es en el término «camposanto», o sea, cementerio de los católicos, donde ven una «lámpara», una luz, algo con lo que evitar el horror de «perecer sin esperanza en el cuarto de un Hotel».

4.3. La religión

¿Podríamos encontrar otras escenas en la obra donde estén presentes alusiones religiosas? Probemos con el preso catalán (escena VI). Su nombre es Mateo, generalmente tomado como referencia al anarquista español Mateo Morral (1880-1906), quien estuvo en la misma tertulia que Valle-Inclán la noche anterior a cometer el atentado contra los reyes de España. Sin negar este aspecto, ten en cuenta que Mateo es el nombre de un apóstol asesinado por la espalda. Este nombre, entre otras interpretaciones, se lee como «mano de Dios». ¿Es casualidad que el preso catalán, poco antes de salir de la celda para morir, diga: «¡Señor poeta, que tanto adivina, no ha visto usted una mano levantada?». Se nos habla de «Iglesia», de «la religión nueva», y Max Estrella llama Saulo al anarquista, y le encomienda predicar la nueva religión. Creo que puede decirse que, sin contradecir la denuncia social o el humor negro sobre los patronos catalanes, hay un nivel de simbolismo religioso en esta escena.

Así pues, LUCES DE BOHEMIA no plantea un único tema —aunque al estudiar la obra se ha hecho generalmente mucho más hincapié en la denuncia social—, sino varios al mismo tiempo y sin contradicciones entre ellos, pues el gran problema de fondo es la carencia de valores de la sociedad española, ejemplificada en una serie de ambientes, discusiones y comportamientos individuales.



—La escena segunda fue añadida en 1924. En sus páginas tienes un importante debate sobre la religión. Sin duda verás relaciones con cosas ya mencionadas, pero trata de analizar lo que dice cada personaje más detalladamente. Frases como: «Si España alcanzase un más alto concepto religioso, se salvaba», «Hacer la Revolución Cristiana», ¿qué sentido tienen en la obra? ¿Por qué crees que el autor coloca esta discusión sobre la «gran miseria moral» de la sociedad española casi al comienzo de la obra?



—En un fragmento de una novela de Valle-Inclán, *Viva mi Dueño* (1928), se ofrece la respuesta de un periodista ante la queja de que un gitano ha sido apaleado brutalmente por la Guardia Civil. No tendrás problema en relacionarlo con una escena concreta de LUCES DE BOHEMIA. ¿Y con un tema?:

No soy el Director. Eso lo primero. La Dirección resuelve en estas cuestiones... Pero, dada la sensatez del periódico, no puede acoger en sus páginas una denuncia tan grave. En ese respecto, nuestra doctrina es no crear dificultades a los Órganos del Poder. No sé si ustedes me habrán comprendido. ¡Es indiferente! El Director viene a las cuatro [...] ¡Vayan con Dios! ¡Desalojen! ¡Tengo a mi cargo la confección del periódico (Espasa Calpe, 1992, págs. 257-258).

5. «¿CÓMO SE LLAMA USTED?». REALIDAD E INVENCION DE LOS PERSONAJES

Querido Darío:

Vengo a verle después de haber estado en casa de nuestro pobre Alejandro Sawa. He llorado delante del muerto, por él, por mí y por todos los pobres poetas. Yo no puedo hacer nada; usted tampoco, pero si nos juntamos unos cuantos algo podríamos hacer. Alejandro deja un libro inédito. Lo mejor que ha escrito. Un diario de esperanzas y tribulaciones.

El fracaso de todos sus intentos para publicarlo y una carta donde le retiraban una colaboración de sesenta pesetas que tenía en El Liberal le volvieron loco en los últimos días. Quería matarse. Tuvo el final de un rey de tragedia: loco, ciego y furioso.

(La carta no lleva la firma de Valle-Inclán; únicamente una cruz trazada con esmero).

Estas letras de don Ramón a Rubén Darío ante la muerte de Alejandro Sawa (1862-1909) muestran la honda impresión que le causó este hecho. Admitamos que esté aquí la génesis de LUCES DE BOHEMIA, en ese dolor ante el terrible final de Sawa y ante la situación de los escritores, «los pobres poetas». ¿Es Max Estrella un trasunto de Alejandro Sawa? ¿Tienen alguna base real los personajes de LUCES DE BOHEMIA? Generalmente se acepta que el autor recreó una serie de literatos y bohemios de su época: Max Estrella es Alejandro Sawa; Zaratuza se identifica con el librero y editor Gregorio Pueyo; Soulinake vendría a ser Ernesto Bark; Ciro Bayo sería Don Gay Peregrino... El trabajo más destacado en esta línea es, sin duda, la obra de Zamora Vicente *La realidad esperpéntica*. Posiciones diferentes, o mucho más matizadas tocante a la posible identificación de los personajes, también tienen su lugar en la crítica, como en *Valle-Inclán, Azorín y Baroja*, de Idefonso Manuel Gil, quien afirma que «Max Estrella tiene del Sawa real mucho menos que del real Valle-Inclán».

Como no es posible discutir detenidamente todas las identificaciones, vamos a limitarnos a exponer los problemas que éstas plantean, centrándonos en la figura de Alejandro Sawa. El primer obstáculo estriba en los recuerdos o testimonios que se escogen para sustentar una identificación entre los personajes reales y sus contrafiguras en LUCES DE BOHEMIA. Los recuerdos de unos y otros sobre un mismo personaje son a veces contradictorios y, con frecuencia, se aducen testimonios muy posteriores en el tiempo a los acontecimientos reales. La identificación Max Estrella-Alejandro Sawa se basa, principalmente, en textos posteriores a su muerte, pero escasísimas veces se mencionan testimonios coetáneos. A modo de inventario, Ernesto Bark retrata así al bohemio:

Existe sólo su yo, ante el cual desaparece todo el resto [...] De Sawa se retiraron igualmente los amigos, cansados de servirle de pedestal de vanidad o eco de su amor propio. Solo y solitario se encuentra hoy el artista que hubiera podido fundar sólidamente la novela modernista [...] Como Delorme, Fraguas, Luis París y otros ha encontrado protectores valiosos y creo que un banquero inteligente y generoso sigue todavía protegiéndole (Modernismo, 1901, págs. 65-66).

¿Es Alejandro Sawa el Max Estrella de LUCES DE BOHEMIA?

Y dado que no hay dos sin tres, queda el problema de la fiabilidad de los recuerdos o confesiones. Don Nicasio Hernández Luquero afirmaba en un artículo publicado en 1967 que en el velatorio de Alejandro Sawa a «Valle-Inclán, siempre extraño y fantástico, se le antojó que Alejandro estaba vivo. Hubo que buscar un espejo...» (tomo la cita del trabajo de Idefonso Manuel Gil). Pues bien, sabemos que ni Valle-Inclán pidió un espejo ni se empeñó en que Sawa estuviese vivo. Ese hecho, que ocurrió realmente, lo protagonizó Ernesto Bark, como veremos al analizar en detalle, y comparativamente, el velatorio de Sawa y el de Max Estrella.

En una entrevista realizada por el escritor y periodista Ernesto López Parra a Ernesto Bark (¿1925?) y publicada póstumamente en *La Libertad* (Madrid, 7-XI-1926), aparece esta visión de las causas de la muerte del escritor: «El gran Alejandro Sawa se suicidó con una inyección de morfina, preparada por él, que le aplicó su mujer sin saberlo». Aunque la mayoría de los testimonios coinciden en que Sawa murió ciego y loco, no puede descartarse por completo el suicidio. De entrada, Valle-Inclán afirma en su carta que «quería matarse». Por otra parte, ya hemos visto cuántas alusiones al suicidio hay en la obra. Es imposible saber si fue o no un suicidio, pero en cualquier caso la muerte de Max Estrella y la de Sawa no tendrían nada en común (tampoco la tienen ateniéndonos a los hechos conocidos). Las siguientes declaraciones de Bark son altamente reveladoras:

¡Pobre Sawa! ¡Yo le quería mucho! En París vivimos juntos. Por cierto que el día de su muerte sucedió un caso insólito. Yo no quería que se le enterrase hasta que el cuerpo diese señales de descomposición, porque me inquieta mucho pensar que alguien puede ser enterrado vivo. Tuve que librar una lucha tremenda con los sepultureros, que querían llevárselo a todo trance, en seguida. Luego me enteré que Valle-Inclán había publicado en la revista España un artículo contra mí, llamándome espía ruso y afirmando que me había opuesto al entierro de Sawa por no sé qué cosas urdidas por su fantasía. Claro que cuando me encontré a Valle-Inclán en la calle, nos pegamos.

Es cierto que Bark y don Ramón tuvieron un altercado en la calle tras la aparición de LUCES DE BOHEMIA en la revista *España* —lo que Bark denomina un artículo—, pero sabemos que don Ramón quedó muy sorprendido por el hecho.

¿Por qué? Porque no había intención de relacionar el personaje que protagoniza la escena del velatorio en LUCES DE BOHEMIA, Basilio Soulinake —nombre que empleó en otras obras—, con el bohemio Bark. ¿Qué hay en Soulinake que nos lleve a tal identificación? Exclusivamente dos detalles: «Ernesto Bark, con su gran barba roja», como lo describe Ernesto López Parra, comparable a las «grandes barbas rojas de judío anarquista» que adornan a Soulinake en la obra, y la pelea de Bark con los enterradores debido a su temor a la catalepsia, trasmutada en esa terrible mezcla de ridículo y horror con que acaba la escena. Pero, junto a estos detalles, hay que señalar las diferencias: en la obra, el origen de Basilio Soulinake es contradictorio, pues en la acotación se le define como «periodista alemán», pero en su segundo parlamento dice «donde comemos algunos emigrados eslavos». Además, habla mal el castellano, y su profesión es el periodismo, mientras que Ernesto Bark hablaba y escribía perfectamente el castellano, era de origen letón (polaco ruso, según otros) y el volumen de su obra en librería no justifica el apelativo de periodista. Parecería entonces que el autor coge dos elementos casuales y, empleando las palabras de Bark, los convierte en «cosas urdidas por su fantasía».

Con esto queremos aclarar que hay en la obra algún hecho o comportamiento particular adjudicable a personas reales, pero nada más. Cuando el autor quiere representar a un personaje real —Dorio de Gadex, Rubén Darío—, los cita por su nombre, sin disfraces. Y eso lo hace en toda su obra, no solamente en LUCES DE BOHEMIA. Además, el plagio, préstamo literario o reelaboración —no vamos a discutir— que Valle-Inclán hace de *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja, indica que el autor no toma hechos reales, sino literarios. Acumula en sus personajes circunstancias y hechos que pueden adscribirse al comportamiento de muchos bohemios, mezcla elementos reales con invenciones literarias, creando personajes que van mucho más allá de cualquier identificación concreta.



— ¿Recuerdas que en la obra se dice «el esperpentismo lo ha inventado Goya»? Bien; lo que sigue son extractos del anuncio, en 1799, de la serie de grabados que han recibido el nombre de *Los caprichos*:

Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por don Francisco de Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura, ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, [...] aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice. [...] En ninguna de las composiciones que forman esta colección, se ha propuesto el autor, para ridiculizar los defectos particulares a uno u otro individuo; que sería en verdad, estrechar demasiado los límites al talento y equivocar los medios de que se valen las artes de imitación para producir obras perfectas.

La pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines; reúne en un solo personaje fantástico, circunstancias y caracteres que la naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta combinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil.

— ¿Qué relación ves con la discusión sobre la base real de los personajes de LUCES DE BOHEMIA?

— Siguiendo con la complicada relación de lo real y lo imaginario, de lo que ha sucedido y lo que el autor transforma en material artístico. En una entrevista decía Valle-Inclán:

Recuerdo que una de las cosas que más impresión me ha producido en mi vida es una escena que presencié una tarde yendo a casa del librero Pueyo: Bajaba por la calle una mujer seguida de unas vecinas. Esa mujer era una portera a la que le acababan de decir que a su hijo, jugando con unos muchachos del barrio, le habían matado. Aquella mujer no decía una palabra. Sólo gritaba. Sus gritos eran la única expresión de sus sentimientos.

— No tendrás problema para relacionar este fragmento con una escena de LUCES DE BOHEMIA. ¿Qué opinas? ¿El autor toma el hecho tal cual y lo traslada al escenario? ¿Toma solamente la esencia? ¿Inventa o imita?

6. «CHANELO EL SERMO VULGARIS». EL LENGUAJE DE LUCES DE BOHEMIA

Toda la crítica está de acuerdo en alabar la enorme creación lingüística, la profunda renovación de la lengua literaria que plantea LUCES DE BOHEMIA. Tenemos muchos niveles de habla y de lenguaje, voces y citas literarias dándose la mano con madrileñismos y vulgarismos; términos gitanos y galleguismos; creaciones del autor y voces de la literatura clásica española... Así dicho parece un tanto complicado, pero trataremos de organizarlo un poco y relacionarlo con el conjunto de la obra de don Ramón.

6.1. Neologismos

Encontrarás en LUCES DE BOHEMIA neologismos, es decir, palabras o acepciones nuevas en la lengua; algunos están creados empleando el prefijo «a» (como «abichado»), algo común en el estilo del autor. Poco frecuente en su primera época, va adquiriendo un desarrollo progresivo hasta llegar a sus últimas novelas (*El Ruedo Ibérico*, 1927, 1928 y 1932), donde es ya abundante. También hay neologismos que podrían basarse en palabras gallegas («cañotas», «cepones»), en términos coloquiales («chispones»), en voces francesas («hacen escombros»). Otras creaciones, como «fripón» o «albando», plantean dificultades para clasificarlas correctamente.

6.2. Galleguismos

Los galleguismos («cachiza», «cuadrarse») aparecen desde la primera obra del autor, *Femeninas* (1895) —no en vano era gallego—, y aun cuando pueda argumentarse que en sus primeros años los empleaba sin darse cuenta, no cabe duda de que a lo largo de toda su obra aparecen persistentemente, lo que responde a una finalidad estética y estilística.

6.3. Americanismos

Junto a este nivel de creación tenemos voces americanas («briago»), que son otra constante del léxico de la obra de don Ramón, también desde su primer libro. Valle-Inclán había viajado a México dos veces (1892 y 1921), amén de una gira por Argentina, Paraguay y Chile en 1910 con la compañía de teatro García Ortega; estaba, pues, familiarizado con el castellano de América y desde *Femeninas*

(1895) hasta su última novela, *Baza de Espadas* (1932), luce en sus textos, sin olvidarnos, claro está, de *Tirano Banderas* (1927), su gran novela latinoamericana (por cierto, Valle-Inclán corrigió la versión de LUCES DE BOHEMIA hacia 1923 o 1924, época en que trabajaba en *Tirano Banderas*, lo que explica la presencia en este esperpento de algún americanismo).

6.4. Nivel culto

Habrás notado que hay un nivel culto en el lenguaje de la obra: voces griegas («eironeia»); latinas («salutem plurimam»); referencias históricas («Artemisa», «Belisario»); artísticas («Armida», «Hermes»); mitológicas («Minerva»), y una gran cantidad de citas y referencias literarias: Max Estrella saluda con *La vida es sueño* («¡Mal Polonia recibe...!»); Don Latino parodia un verso de Espronceda («¡Que haya un cadáver más...!»); Dorio de Gadex recita a Rubén Darío («¡Padre y Maestro...!»), así como Don Filiberto («¡Juventud, divino tesoro!»); el mismo Rubén Darío recita sus versos («¡¡La ruta tocaba a su fin...!!!»); Max Estrella poetiza su ceguera con un verso de Víctor Hugo («Como Homero y como Belisario»), que Rubén Darío empleó en el prólogo a *Iluminaciones en la sombra* (1910), como homenaje a Alejandro Sawa; Soulinake se hace eco de una zarzuela («como la guardia valona»). Otras referencias literarias son más oscuras («como la corza herida»), y restan frases cuyo origen no está localizado («¡Todo en tu boca es canción...!»; «Venancio me llamo»). Además se mencionan autores diversos (Verlaine, Villaespesa, los hermanos Quintero, Shakespeare...) y títulos de obras como el *Palmerín de Constantinopla*, el libro de Salvador Rueda *En tropel de ruiseñores*, la obra de Víctor Hugo *Los miserables*; sin olvidar la relación que tiene una escena, la decimatercia, con *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja.

Puede pensarse que este acopio de citas es algo casual, exigido por el ambiente de la obra —un grupo de bohemios dedicados a la literatura—, donde serían frecuentes las alusiones literarias; pero hay que decir que don Ramón gustaba de introducir en sus obras no solamente citas, sino párrafos de otros autores, documentos históricos, coplas populares... Así es como lo explicaba:

Cuando el relato me da naturalmente ocasión de incrustar una frase, unos versos, una copla, un escrito de la época de la acción, me convenzo de que todo va bien. Pero si no existe esa oportunidad no hay duda de que va mal. Cuando escribía yo la Sonata de Primavera, cuya acción pasa en Italia, incrusté un episodio romano de Casanova para convencerme de que mi obra estaba ambientada e iba por buen camino... (Entrevistas, pág. 434).

Además, el gusto por citar autores, la inclusión de citas y las referencias artísticas es propio de la literatura modernista, y por supuesto de la de don Ramón desde sus primeros libros.

6.5. Lengua popular

Al lado del nivel de creación (neologismos, galleguismos...) y del nivel culto (referencias históricas, citas...) tenemos la lengua popular. Aparecen voces gitanas («gachó», «mulé»), escasísimas en obras de Valle-Inclán anteriores a 1910, pero que irá incorporando progresivamente; vulgarismos (como «dilustrado», «sus», «apegarse», «cuála») y, sobre todo, el habla de Madrid. Brevemente (tranquilo, lo digo en serio) vamos a señalar algunas particularidades de ese habla presentes en LUCES DE BOHEMIA:

La apócope —o sea, la supresión de sílabas en una voz— es un proceso frecuente en el habla madrileña («poli», «propi», «pipi», «delega», «La Corres»); el empleo del cultismo como «introducir» por «meter» («No introduzcas tú la pata»); el uso del sufijo «ito» para dar énfasis a la designación del propio yo («servidorcito»), forma frecuente en Arniches; la deformación fonética de una voz culta («privilegiado» por «privilegiado»); la redundancia con valor intensificativo («finado difunto»), y sobre todo un vocabulario que recoge voces claramente madrileñas, tanto creaciones momentáneas como voces aún vivas: «beatas» (pesetas), «bola» (cabeza), «pápiros» (billetes), «chica» (botella pequeña), «cortinas» (residuo que se deja en el vaso)... o frases como «llevar a la calle de la Pasa» (casarse), «ir al Viaducto» (suicidarse). Sin duda, el género chico, los sainetes o los

escritores «casticistas» ya habían empleado este recurso; nada había de nuevo en ello, pero Valle-Inclán lo emplea rompiendo con cualquier asomo de costumbrismo o madrileñismo: el lenguaje de la calle, de la taberna, del chulo y del borracho están ahí, formando y conformando la obra, pero con la finalidad de proyectarse más allá, de sobrepasar el espacio de Madrid y de su tiempo.

¿Qué queremos decir con todo esto? Pues que no es ninguna casualidad que el autor emplee diversos niveles del lenguaje (neologismos, vulgarismos, habla madrileña, referencias literarias...), sino que responde a unos postulados estéticos. En *La Lámpara Maravillosa* don Ramón explica la necesidad de crear un nuevo lenguaje que responda a las exigencias de su tiempo: «Desde hace muchos años, día a día, en aquello que me ataño yo trabajo cavando la cueva donde enterrar esta hueca y pomposa prosa castiza, que ya no puede ser la nuestra cuando escribamos». Los artistas deben crear sus palabras, su lenguaje, quebrantando «todas las cadenas con que os aprisiona la tradición del Habla». Así el autor busca nuevos términos, diferentes acepciones, recupera del pasado o inventa lo que no halla, creando siempre esa nueva manera que es no sólo una creación lingüística, sino también de conciencia. «Toda mudanza substancial en los idiomas es una mudanza en las conciencias», escribe en *La Lámpara Maravillosa*. Como ves, no es un experimento casual el lenguaje de LUCES DE BOHEMIA, ni una cuestión exclusivamente de estilo: es una concepción de la lengua como generador de la conciencia, del alma colectiva de un pueblo. Cuando deseó expresar ese dolor sobre la situación española, esa crítica que lanza sobre una sociedad, escogió salir de los usos y maneras del lenguaje teatral de su época, fabricando, por así decirlo, un nuevo lenguaje que contuviese todos los niveles del habla, desde lo más bajo a lo más alto, desde el argot de arrabal al galicismo modernista.

Los idiomas nos hacen, y nosotros hemos de deshacerlos. Triste destino el de aquellas razas encerradas en el castillo hermético de sus viejas lenguas, como las momias de las remotas dinastías egipcias, en la hueca sonoridad de las Pirámides (La Lámpara Maravillosa, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pág. 97).

7. «LA TRAGEDIA NUESTRA NO ES TRAGEDIA». ¿QUÉ ES EL ESPERPENTO?

¿De dónde procede el término «esperpento»? Varios autores consideran que es voz americana; por ejemplo, Manrique Martínez informa que uno de los escritores mexicanos del círculo de Zorrilla «usa ya el término esperpento con valor de género literario», y cita una obra de José Tomás de Cuéllar, *Isolina. La Ex-figurante* (1871), donde se habla de una pieza de teatro a la que califican de esperpento, término que definen como «un culebrón, una comedia mala» (*Actas del Congreso sobre José Zorrilla*, Valladolid, 1993, págs. 398-399); Rubia Barcia cita el término en el *Vocabulario de mexicanismos* (México, 1905), de J. Aguilar (*Summa valleinclaniana*, Barcelona, 1992, pág. 131). Sin embargo, aparecen en la prensa madrileña y en el género chico ejemplos de su uso bastante anteriores, con el sentido de «cosa o persona fea o extravagante»: «Llamar la atención de la autoridad sobre el esperpento del kiosco colocado enfrente del café Suizo, afeando la calle» (*Gil Blas*, Madrid, 11-VII-1867, pág. 4); «Yacen en este agujero / afuera del panteón / tres esperpentos que son: / Suñer, Robert y Quintero» (*El Gato*, Madrid, 10-VI-1869, pág. 2); «Pues se pasó el esperpento / todo el mes en el portal» (E. Sierra, *Madrid Cómico*, Madrid, 10-XI-1888, pág. 3); «El esperpento de su esposa» (J. Pérez Zúñiga, *idem*, 14-II-1891, pág. 7); Unamuno, en su epistolario privado, dice: «esa preceptiva imbécil que ha hecho tener por hermosas a esperpentos hueros y fofos».

El sentido de «extravagante» está muy claro cuando se dice de la hermosísima —según los cánones de su tiempo— bailarina Carolina Otero «No pasa día sin que la bella esperpento » (*El Globo*, Madrid, 12-III-1900). También hay ejemplos de su uso como «mala obra teatral»: «El autor famoso / de esperpento tal» (J. Pérez Zúñiga, *Madrid Cómico*, Madrid, 12-XII-1891, pág. 3); «¡Pobre teatro español! ¡Cómo te pierdes con esperpentos como el de anoche!» (*idem*, Madrid, 18-II-1893, pág. 6); «El esperpento. Sainete de *Gedeón*, con título de don Práxedes Mateo Sagasta...» (*Gedeón*, Madrid, 6-III-1901); Sinesio Delgado, en su obra teatral *Quo Vadis* (Madrid, 1902, pág. 19), hace exclamar a un personaje: «¿Qué esperpento es éste?».



— ¿Con qué sentido crees que se emplea la voz «esperpento» en LUCES DE BOHEMIA? ¿Extravagancia, fealdad, mala obra teatral? ¿Tiene alguna acepción añadida por el autor?

— Compara términos recogidos en el glosario con diccionarios de argot moderno, por ejemplo, *El tocho cheli*, de Ramoncín, o el *Diccionario de argot español*, de Víctor León; a lo mejor te llevas una sorpresa.

¿Pero qué es el esperpento para Valle-Inclán? Complicada pregunta que ha hecho correr ríos de tinta, y a la que vamos a acercarnos a través de algunas declaraciones del autor, obviando la tan citada definición que da Max Estrella en la escena XII. ¿Por qué? Primeramente, porque es un personaje quien habla —no el autor—, personaje que, además, está borracho, lo que explica que la definición sea breve, repetitiva y hasta un poco incoherente.

Recordemos que la voz «esperpento» era una voz popular, con acepciones de «extravagancia», «fealdad», «mala obra de teatro», recogida por don Ramón para designar su nuevo género teatral. Pero ¿qué valor le dio Valle-Inclán a este término, no en sentido concreto, sino como definición teatral? Dejemos que sea el propio autor quien nos lo diga:

Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo género estrafalario. Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos (Entrevistas, pág. 197).

Esta modalidad —se refiere al esperpento— consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma (Entrevistas, pág. 201).

En Los cuernos de Don Friolera, el dolor de éste es el mismo de Otelo, y sin embargo, no tiene su grandeza. La ceguera es bella y noble en Homero. Pero en Luces de Bohemia esa misma ceguera es triste y lamentable, porque se trata de un poeta bohemio, de Máximo Estrella (Entrevistas, pág. 297).

Tenemos, pues, una definición en la que el autor subraya el hecho de que los personajes no están a la altura de su tragedia. Su dolor es real, terrible, pero visto desde fuera se percibe como algo ridículo, grotesco. Hemos dicho desde fuera, y eso es importante para entender la perspectiva que don Ramón decidió adoptar en los esperpentos: el distanciamiento.

En muchas entrevistas, Valle-Inclán explicó su nueva manera de trabajar, manteniendo que había tres formas de ver a los personajes: de rodillas, en pie y en el aire. La primera perspectiva es la del autor que crea personajes superiores a él, como Homero, que da a sus héroes características de semidioses. La segunda forma es la de igualdad: el personaje y el autor están en el mismo plano (las dudas de Hamlet, los celos de Otelo son sentimientos que podría haber sentido Shakespeare). Y la tercera forma es la de superioridad: el autor se considera superior a sus personajes y los contempla desde la altura, sin identificarse con ellos, sin sentirse partícipe de sus padecimientos.

Vamos a resumir un poco: tenemos una voz popular, «esperpento», con la que el autor bautiza su nuevo género dramático, y el valor que le da a esta palabra viene definido fundamentalmente por la situación de los personajes, incapaces de estar a la altura de su tragedia, por lo ridículo —grotesco, si se prefiere— que hay en su situación. Esto lo expresa con la visión del autor como «un demiurgo, que mira a sus hijos, en el caso más benigno, con benevolencia de ser superior».

Veamos qué encontramos de todo esto en LUCES DE BOHEMIA, la primera obra que recibió el título de «esperpento». Es importante decir que la idea, el concepto de «esperpento» que tenía Valle-

Inclán no fue estático, sino que evolucionó a medida que realizaba sus obras. Por eso podemos ver contradicciones entre lo que el autor define y su materialización en LUCES DE BOHEMIA. Incluso comparándola con otros esperpentos posteriores, podemos apreciar diferencias; pero ese es un tema que se sale de nuestro objetivo.

El afán de no hacer una tragedia, de construir una obra antitrágica, que dice la crítica, es evidente. Es notorio que el personaje principal muere tres escenas antes del fin de la obra y, sorprendentemente, se cierra con la frase pronunciada por un borracho. Tenemos una enorme tragedia, a nivel colectivo —la situación social— y a nivel individual —la muerte del poeta, y el suicido de su mujer y su hija—, pero estos hechos los vemos ridículos debido a los personajes que les dan vida.

¿Cómo es la muerte de Max Estrella? Ridícula; nada hay de elevado en su fallecimiento, ni mucho menos en su velatorio. Max se muere en la calle convirtiendo sus últimos momentos en una parodia —sus postreras palabras son «¡Buenas noches!»— y su cadáver se queda a «la vindicta pública». El hecho trágico muestra su lado ridículo. El velatorio es ya una parodia grotesca y cruel.

Se nos habla de hambre, de injusticia, de corrupción, ¿pero quién está contra ella, quién la critica? Veamos algunos comportamientos de los personajes que censuran ese estado de cosas. El librero Zaratustra, que se queja de la situación («¡Está buena España!»), no tiene inconveniente en estafar a Max Estrella y afirmar poco más adelante que «Sin religión no puede haber buena fe en el comercio», lo que muestra el burdo concepto mercantilista que tiene de ella, amén de su hipocresía. Don Latino estafa y roba a su amigo, pero no tiene inconveniente en declararse «su perro fiel», «su hermano». ¿Qué me dices de los manifestantes? En la obra se les denomina «obreros golfantes», y a los únicos que nos presenta concretamente son Enriqueta La Pisa Bien y el Rey de Portugal (saca tú mismo las conclusiones). Es Enriqueta quien está orgullosa de haber participado en «dar mulé» a un miembro de la Acción Ciudadana.

Los personajes viven un momento trágico, terrible, pero no son capaces de verlo porque carecen de valores morales. La crítica del autor apunta contra todos —unos y otros— precisamente por esa falta de conciencia ética. Y lo dice bien claro Max Estrella cuando empieza a comprender: «Los ricos y los pobres, la barbarie ibérica es unánime», «¡Canallas...! ¡Todos...! Y los primeros nosotros, los poetas!». Lo trágico es la situación misma; lo ridículo, los personajes, que no sólo no están a la altura, sino que ni siquiera pueden comprender lo que ocurre a su alrededor...

Hay una tensión entre lo trágico y lo ridículo. Pero algunos personajes están tratados muy favorablemente: el preso catalán, la madre del niño muerto y, hasta un cierto punto, la Lunares, aunque esto sea más subjetivo. La madre y el preso sufren su destino y se enfrentan a él con sus propios valores. El preso, con sus ideas y su lucha; la madre, reclamando justicia y dispuesta a morir como su hijo. ¿Es una ironía que de la Lunares se diga «¡Te ganas honradamente la vida!»», o, en realidad, Max Estrella reconoce que aun siendo prostituta es mejor que los «farsantes» del mundo que le rodea?

Hay un rudo contraste entre esos dos grupos de personajes: una mayoría carente de conceptos éticos, que viven la tragedia sin saberlo, sin darse cuenta de que están en «una trágica mojiganga»; y la minoría que comprende y sufre, como el preso y la madre.

La obra no es una propuesta de solución para ese estado de cosas —nada más lejos de don Ramón que el teatro de tesis—; es más bien un grito de protesta y de denuncia contra una sociedad cuyos valores han desaparecido y que ha convertido el mundo en «un esperpento», merecedor de un único epitafio: el absurdo comentario de un borracho.



— ¿Qué opinas del comportamiento de Max Estrella? Cuando llega ante el Ministro protesta del atropello que ha sufrido en su persona, pero ni menciona al preso catalán; reconoce que es un canalla porque acepta dinero de los «fondos de los Reptiles», pero ese dinero, que agradece en nombre de dos pobres mujeres, se lo

gasta en irse a cenar. ¿Son contradicciones propias del ser humano? ¿Quizá vive una tragedia con gestos ridículos?

- Sería una locura no recomendarte una lectura en voz alta de la obra. Don Ramón opinaba que la gran obra de «la literatura española es el teatro», ya que «nuestra lengua es una lengua teatral; hecha para el grito y para el apóstrofe. Una lengua que cuando es bella y noble de veras es cuando suena» (*Entrevistas*, pág. 497). Prueba a leer alguna escena de LUCES DE BOHEMIA, por ejemplo, la III, en voz alta dos veces seguidas. La segunda vez recuerda eso de «el grito y el apóstrofe».

Bien, si has llegado hasta aquí, no hay duda de que eres una persona paciente y considerada. Tal vez estas páginas te hayan servido de ayuda, o quizá tengas más preguntas que respuestas y más dudas que certezas. Para eso te recomiendo una bibliografía mínima —lo que hay escrito sobre LUCES DE BOHEMIA es ingente— con la cual lograrás una visión mucho mayor que la que este trabajo ha intentado ofrecerte. Espero, eso sí, que hayas disfrutado leyendo la obra —LUCES DE BOHEMIA, por supuesto— tanto como este autor.

BIBLIOGRAFÍA MÍNIMA

- DOMÉNECH, Ricardo (ed), *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, 1988, 451 págs.

Selecciona estudios y artículos de muy diversos autores —Azaña, Castelao, Buero Vallejo...— sobre la obra de don Ramón, dedicando abundante espacio al esperpento.

- GIL, Ildelfonso Manuel, *Valle-Inclán, Azorín y Baroja*, Madrid, 1975, 178 págs.

Trata las relaciones entre un episodio de la novela de Baroja *El árbol de la ciencia* con el velatorio de Max Estrella; la identificación con Alejandro Sawa; el tema de las «víctimas inocentes» en la obra de Valle-Inclán y precedentes del esperpento en obras anteriores a *Luces de Bohemia*.

- GREENFIELD, Summer M., *Valle-Inclán. Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, 1990, 296 págs.

Analiza la producción teatral de Valle-Inclán a lo largo de su vida, con particular atención a las constantes que se repiten de obra en obra.

- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, Madrid, 1984, 584 págs.

Imprescindible para hacerse una idea del momento y los eventos teatrales que rodearon la producción dramática de Valle-Inclán, amén de un interesante análisis de su teatro.

- VALLE-INCLÁN, J. y J. del, *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, 1994, 706 págs.

Recopilación de casi todas las entrevistas, conferencias y cartas publicadas en la prensa durante la vida de don Ramón. Se cita en este trabajo como *Entrevistas*.

- ZAMORA VICENTE, Alonso: *La realidad esperpéntica*, Madrid, 1983, 218 págs.

Es un clásico de obligada lectura para analizar los esperpentos. Estudia las conexiones con la literatura paródica y el género chico, la literaturización en los esperpentos. Establece relaciones entre los personajes de *Luces de Bohemia* y escritores de la época, y estudia el lenguaje y las variantes entre las dos versiones de este esperpento.

Y a pesar de que no son bibliografía, no puedo dejar de agradecer a quienes, amablemente, ayudaron en este trabajo, particularmente a Celia Torroja y Rubén Losada, con su buen hacer y su paciencia, y a Roy Tomé Villot y Pablo Pérez Villot, por sus comentarios y su juvenil punto de vista.

©J. V.-I.

Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936)

Luces de Bohemia (1920)

DRAMATIS PERSONAE

MAX ESTRELLA, SU MUJER MADAME COLLET Y SU HIJA CLAUDINITA.

DON LATINO DE HISPALIS.

ZARATUSTRÁ.

DON GAY. UN ELÓN.

LA CHICA DE LA PORTERA.

PICA LAGARTOS.

UN COIME DE TABERNA.

ENRIQUETA LA PISA BIEN.

EL REY DE PORTUGAL.

UN BORRACHO.

DORIO DE GADEX, RAFAEL DE LOS VÉLEZ, LUCIO VERO, MÍNGUEZ, GÁLVEZ,

CLARINITO Y PÉREZ. JÓVENES MODERNISTAS.

PITITO, CAPITÁN DE LOS ÉQUITES MUNICIPALES.

UN SERENO.

LA VOZ DE UN VECINO.

DOS GUARDIAS DEL ORDEN.

SERAFÍN 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 EMPEÑISTA.

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.
RUBÉN DARÍO.
EL MARQUÉS DE BRADOMÍN.
EL POLLO DEL PAY-PAY.
LA PERIODISTA.
TURBAS, GUARDIAS, PERROS, GATOS, UN LORO.
La acción en un Madrid absurdo, brillante y hambriento

ESCENA PRIMERA

Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol. Retratos, grabados, autógrafos repartidos por las paredes, sujetos con chinches de dibujante. Conversación lánguida de un hombre ciego y una mujer pelirrubia, triste y fatigada. El hombre ciego es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales, Máximo Estrella. A la pelirrubia, por ser francesa, le dicen en la vecindad Madama Collet.

MAX: Vuelve a leerme la carta del Buey Apis.

MADAMA COLLET: Ten paciencia, Max.

MAX: Pudo esperar a que me enterrasen.

MADAMA COLLET: Le toca ir delante.

MAX: ¡Collet, mal vamos a vernos sin esas cuatro crónicas! ¿Dónde gano yo veinte duros, Collet?

MADAMA COLLET: Otra puerta se abrirá.

MAX: La de la muerte. Podemos suicidarnos colectivamente.

MADAMA COLLET: A mí la muerte no me asusta. ¡Pero tenemos una hija, Max!

MAX: ¿Y si Claudinita estuviese conforme con mi proyecto de suicidio colectivo?

MADAMA COLLET: ¡Es muy joven!

MAX: También se matan los jóvenes, Collet.

MADAMA COLLET: No por cansancio de la vida. Los jóvenes se matan por romanticismo.

MAX: Entonces, se matan por amar demasiado la vida. Es una lástima la obcecación de Claudinita.
Con cuatro perras de carbón, podíamos hacer el viaje eterno.

MADAMA COLLET: No desesperes. Otra puerta se abrirá.

MAX: ¿En qué redacción me admiten ciego?

MADAMA COLLET: Escribes una novela.

MAX: Y no hallo editor.

MADAMA COLLET: ¡Oh! No te pongas a gatas, Max. Todos reconocen tu talento.

MAX: ¡Estoy olvidado! Léeme la carta del Buey Apis.

MADAMA COLLET: No tomes ese caso por ejemplo.

MAX: Lee.

MADAMA COLLET: Es un infierno de letra.

MAX: Lee despacio.

Madama Collet, el gesto abatido y resignado, deletrea en voz baja la carta. Se oye fuera una escoba retozona. Suena la campanilla de la escalera.

MADAMA COLLET: Claudinita, deja quieta la escoba, y mira quién ha llamado.

LA VOZ DE CLAUDINITA: Siempre será Don Latino.

MADAMA COLLET: ¡Válgame Dios!

LA VOZ DE CLAUDINITA: ¿Le doy con la puerta en las narices?

MADAMA COLLET: A tu padre le distrae.

LA VOZ DE CLAUDINITA: Ya se siente el olor del aguardiente!

MÁXIMO ESTRELLA se incorpora con un gesto animoso, esparcida sobre el pecho la hermosa barba con mechones de canas. Su cabeza rizada y ciega, de un gran carácter clásico-arcaico, recuerda los Hermes.

MAX: ¡Espera, Collet! ¡He recobrado la vista! ¡Veó! ¡Oh, cómo veo! ¡Magníficamente! ¡Está hermosa la Moncloa! ¡El único rincón francés en este páramo madrileño! ¡Hay que volver a París, Collet! ¡Hay que volver allá, Collet! ¡Hay que renovar aquellos tiempos!

MADAMA COLLET: Estás alucinado, Max.

MAX: ¡Veó, y veo magníficamente!

MADAMA COLLET: ¿Pero qué ves?

MAX: ¡El mundo!

MADAMA COLLET: ¿A mí me ves?

MAX: ¡Las cosas que toco, para qué necesito verlas!

MADAMA COLLET: Siéntate. Voy a cerrar la ventana. Procura adormecerte.

MAX: ¡No puedo!

MADAMA COLLET: ¡Pobre cabeza!

MAX: ¡Estoy muerto! Otra vez de noche.

Se reclina en el respaldo del sillón. La mujer cierra la ventana, y la guardilla queda en una penumbra rayada de sol poniente. El ciego se adormece, y la mujer, sombra triste, se sienta en una silleta, haciendo pliegues a la carta del Buey Apis. Una mano cautelosa empuja la puerta, que se abre con largo chirrido. Entra un vejete asmático, quepis, anteojos, un perrillo y una cartera con revistas ilustradas. Es DON LATINO DE HISPALIS. Detrás, despeinada, en chancletas, la falda pingona, aparece una mozuela: CLAUDINITA.

DON LATINO: ¿Cómo están los ánimos del genio?

CLAUDINITA: Esperando los cuartos de unos libros que se ha llevado un vivales para vender.

DON LATINO: ¿Niña, no conoces otro vocabulario más escogido para referirte al compañero fraternal de tu padre, de ese hombre grande que me llama hermano? ¡Qué lenguaje, Claudinita!

MADAMA COLLET: ¿Trae usted el dinero, Don Latino?

DON LATINO: Madama Collet, la desconozco, porque siempre ha sido usted una inteligencia razonadora. Max había dispuesto noblemente de ese dinero.

MADAMA COLLET: ¿Es verdad, Max? ¿Es posible?

DON LATINO: ¡No le saque usted de los brazos de Morfeo!

CLAUDINITA: Papá, ¿tú qué dices?

MAX: ¡Idos todos al diablo!

MADAMA COLLET: ¡Oh, querido, con tus generosidades nos has dejado sin cena!

MAX: Latino, eres un cínico.

CLAUDINITA: Don Latino, si usted no apoquina, le araño.

DON LATINO: Córtate las uñas, Claudinita

CLAUDINITA: Le arranco los ojos.

DON LATINO: ¡Claudinita!

CLAUDINITA: ¡Golfo!

DON LATINO: Max, interpon tu autoridad.

MAX: ¿Qué sacaste por los libros, Latino?

DON LATINO: ¡Tres pesetas, Max! ¡Tres cochinas pesetas! ¡Una indignidad! ¡Un robo!

CLAUDINITA: ¡No haberlos dejado!

DON LATINO: Claudinita, en ese respecto te concedo toda la razón. Me han cogido de pipi. Pero aún se puede deshacer el trato.

MADAMA COLLET: ¡Oh, sería bien!

DON LATINO: Max, si te presentas ahora conmigo en la tienda de ese granuja y le armas un escándalo, le sacas hasta dos duros. Tú tienes otro empaque.

MAX: Habría que devolver el dinero recibido.

DON LATINO: Basta con hacer el ademán. Se juega de boquilla, maestro.

MAX: ¿Tú crees?...

DON LATINO: ¡Naturalmente!

MADAMA COLLET: Max, no debes salir.

MAX: El aire me refrescará. Aquí hace un calor de horno.

DON LATINO: Pues en la calle corre fresco.

MADAMA COLLET: ¡Vas a tomarte un disgusto sin conseguir nada, Max!

CLAUDINITA: ¡Papá, no salgas!

MADAMA COLLET: Max, yo buscaré alguna cosa que empeñar.

MAX: No quiero tolerar ese robo. ¿A quién le has llevado los libros, Latino?

DON LATINO: A Zaratustra.

MAX: ¡Claudina, mi palo y mi sombrero!

CLAUDINITA: ¿Se los doy, mamá?

MADAMA COLLET: ¡Dáselos!

DON LATINO: Madama Collet, verá usted qué faena.

CLAUDINITA: ¡Golfo!

DON LATINO: ¡Todo en tu boca es canción, Claudinita!

MÁXIMO ESTRELLA sale apoyado en el hombro de DON LATINO. MADAMA COLLET suspira apocada, y la hija, toda nervios, comienza a quitarse las horquillas del pelo.

CLAUDINITA: ¿Sabes cómo acaba todo esto? ¡En la taberna de Pica Lagartos!

ESCENA SEGUNDA

La cueva de ZARATUSTRA en el Pretil de los Consejos. Rimeros de libros hacen escombros y cubren las paredes. Empapelan los cuatro vidrios de una puerta cuatro cromos espeluznantes de un novelón por entregas. En la cueva hacen tertulia el gato, el loro, el can y el librero. ZARATUSTRA, abichado y giboso -la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente-, promueve, con su caracterización de fantoche, una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna. Encogido en el roto pelote de una silla enana, con los pies entrapados y cepones en la tarima del brasero, guarda la tienda. Un ratón saca el hocico intrigante por un agujero.

ZARATUSTRA: ¡No pienses que no te veo, ladrón!

EL GATO: ¡Fu! ¡Fu! ¡Fu!

El CAN: ¡Guau!

EL LORO: ¡Viva España!

Están en la puerta MAX ESTRELLA y DON LATINO DE HISPALIS. El poeta saca el brazo por entre los pliegues de su capa, y lo alza majestuoso, en un ritmo con su clásica cabeza ciega.

MAX: ¡Mal Polonia recibe a un extranjero!

ZARATUSTRRA: ¿Qué se ofrece?

MAX: Saludarte, y decirte que tus tratos no me convienen.

ZARATUSTRRA: Yo nada he tratado con usted.

MAX: Cierto. Pero has tratado con mi intendente, Don Latino de Hispalis.

ZARATUSTRRA: ¿Y ese sujeto de qué se queja? ¿Era mala la moneda?

DON LATINO interviene con ese matiz del perro cobarde, que da su ladrido entre las piernas del dueño.

DON LATINO: El maestro no está conforme con la tasa, y deshace el trato.

ZARATUSTRRA: El trato no puede deshacerse. Un momento antes que hubieran llegado... Pero ahora es imposible: Todo el atadizo, conforme estaba, acabo de venderlo ganando dos perras. Salir el comprador, y entrar ustedes.

El librero, al tiempo que habla, recoge el atadizo que aún está encima del mostrador, y penetra en la lóbrega trastienda, cambiando una seña con DON LATINO. Reaparece.

DON LATINO: Hemos perdido el viaje. Este zorro sabe más que nosotros, maestro.

MAX: Zaratustra, eres un bandido.

ZARATUSTRRA: Ésas, Don Max, no son apreciaciones convenientes.

MAX: Voy a romperte la cabeza.

ZARATUSTRRA: Don Max, respete usted sus laureles.

MAX: ¡Majadero!

Ha entrado en la cueva un hombre alto, flaco, tostado del sol. Viste un traje de antiguo voluntario cubano, calza alpargates abiertos de caminante, y se cubre con una gorra inglesa. Es el extraño DON PEREGRINO GAY, que ha escrito la crónica de su vida andariega en un rancio y animado castellano, trastocándose el nombre en DON GAY PEREGRINO: Sin pasar de la puerta, saluda jovial y circunspecto.

DON GAY: ¡Salutem plúriman!

ZARATUSTRRA: ¿Cómo le ha ido por esos mundos, Don Gay?

DON GAY: Tan guapamente.

DON LATINO: ¿Por dónde has andado?

DON GAY: De Londres vengo.

MAX: ¿Y viene usted de tan lejos a que lo desuelle Zaratustra?

DON GAY: Zaratustra es un buen amigo.

ZARATUSTRRA: ¿Ha podido usted hacer el trabajo que deseaba?

DON GAY: Cumplidamente. Ilustres amigos, en dos meses me he copiado en la Biblioteca Real el único ejemplar existente del Palmerín de Constantinopla.

MAX: ¿Pero, ciertamente, viene usted de Londres?

DON GAY: Allí estuve dos meses.

DON LATINO: ¿Cómo queda la familia Real?

DON GAY: No los he visto en el muelle. Maestro, ¿usted conoce la Babilonia Londinense?

MAX: Sí, Don Gay.

ZARATUSTRRA entra y sale en la trastienda, con una vela encendida. La palmatoria pringosa tiembla en la mano del fantoche. Camina sin ruido, con andar entrapado. La mano, calzada con mitón negro, pasea la luz por los estantes de libros. Media cara en reflejo y media en sombra. Parece que la nariz se le dobla sobre una oreja. El loro ha puesto el pico bajo el ala. Un retén de polizontes pasa con un hombre maniatado. Sale alborotando el barrio un chico pelón montado en una caña, con una bandera.

EL PELÓN: ¡Vi-va-Es-pa-ña!

EL CAN: ¡Guau! ¡Guau!

ZARATUSTRRA: ¡Está buena España!

Ante el mostrador, los tres visitantes, reunidos como tres pájaros en una rama, ilusionados y tristes, divierten sus penas en un coloquio de motivos literarios. Divagan ajenos al tropel de polizontes, al viva del pelón, al gañido del perro, y al comentario apesadumbrado del fantoche que los explota. Eran intelectuales sin dos pesetas.

DON GAY: Es preciso reconocerlo. No hay país comparable a Inglaterra. Allí el sentimiento religioso tiene tal decoro, tal dignidad, que indudablemente las más honorables familias son las más religiosas. Si España alcanzase un más alto concepto religioso, se salvaba.

MAX: ¡Recémosle un Réquiem! Aquí los puritanos de conducta son los demagogos de la extrema izquierda. Acaso nuevos cristianos, pero todavía sin saberlo.

DON GAY: Señores míos, en Inglaterra me he convertido al dogma iconoclasta, al cristianismo de oraciones y cánticos, limpio de imágenes milagreras. ¡Y ver la idolatría de este pueblo!

MAX: España, en su concepción religiosa, es una tribu del Centro de África.

DON GAY: Maestro, tenemos que rehacer el concepto religioso, en el arquetipo del Hombre-Dios. Hacer la Revolución Cristiana, con todas las exageraciones del Evangelio.

DON LATINO: Son más que las del compañero Lenin.

ZARATUSTRRA: Sin religión no puede haber buena fe en el comercio.

DON GAY: Maestro, hay que fundar la Iglesia Española Independiente.

MAX: Y la Sede Vaticana, El Escorial.

DON GAY: ¡Magnífica Sede!

MAX: Berroqueña.

DON LATINO: Ustedes acabarán profesando en la Gran Secta Teosófica.

Haciéndose iniciados de la sublime doctrina.

MAX: Hay que resucitar a Cristo.

DON GAY: He caminado por todos los caminos del mundo, y he aprendido que los pueblos más grandes no se constituyeron sin una Iglesia Nacional. La creación política es ineficaz si falta una conciencia religiosa con su ética superior a las leyes que escriben los hombres.

MAX: Ilustre Don Gay, de acuerdo. La miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas de la vida y de la muerte. La Vida es un magro puchero; la Muerte, una carantoña ensabanada que enseña los dientes; el Infierno, un calderón de aceite albandando donde los pecadores se achicharran como boquerones; el Cielo, una kermés sin obscenidades, a donde, con permiso del párroco, pueden asistir las Hijas de María. Este pueblo miserable transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras. Su religión es una chochez de viejas que disecan al gato cuando se les muere.

ZARATUSTRÁ: Don Gay, y qué nos cuenta usted de esos marirnachos que llaman sufragistas,

DON GAY: Que no todas son marimachos. Ilustres amigos, ¿saben ustedes cuánto me costaba la vida en Londres? Tres peniques, una equivalencia de cuatro perras. Y estaba muy bien, mejor que aquí en una casa de tres pesetas.

DON LATINO: Max, vámonos a morir a Inglaterra. Apúnteme usted las señas de ese Gran Hotel, Don Gay.

DON GAY: Saint James Squart. ¿No caen ustedes? El Asilo de Reina Elisabeth. Muy decente. Ya digo, mejor que aquí una casa de tres pesetas. Por la mañana té con leche, pan untado de mantequilla. El azúcar, algo escaso. Después, en la comida, un potaje de carne. Alguna vez arenques. Queso, té... Yo solía pedir un boc de cerveza, y me costaba diez céntimos. Todo muy limpio. Jabón y agua caliente para lavatorios, sin tasa.

ZARATUSTRÁ: Es verdad que se lavan mucho los ingleses. Lo tengo advertido. Por aquí entran algunos, y se les ve muy refregados. Gente de otros países, que no siente el frío, como nosotros los naturales de España.

DON LATINO: Lo dicho. Me traslado a Inglaterra. Don Gay, ¿cómo no te has quedado tú en ese Paraíso?

DON GAY: Porque soy reumático, y me hace falta el sol de España.

ZARATUSTRÁ: Nuestro sol es la envidia de los extranjeros.

MAX: ¿Qué sería de este corral nublado? ¿Qué seríamos los españoles? Acaso más tristes y menos coléricos... Quizá un poco más tontos... Aunque no lo creo.

Asoma la chica de una portera: Trenza en perico, caídas calcetas, cara de hambre.

LA CHICA: ¿Ha salido esta semana entrega d'El Hijo de la Difunta?

ZARATUSTRÁ: Se está repartiendo.

LA CHICA: ¿Sabe usted si al fin se casa Alfredo?

DON GAY: ¿Tú qué deseas, pimpollo?

LA CHICA: A mí, plin. Es Doña Loreta la del coronel quien lo pregunta.

ZARATUSTRAS: Niña, dile a esa señora que es un secreto lo que hacen los personajes de las novelas. Sobre todo en punto de muertes y casamientos.

MAX: Zaratustra, ándate con cuidado, que te lo van a preguntar de Real Orden.

ZARATUSTRAS: Estaría bueno que se divulgase el misterio. Pues no habría novela.

Escapa la chica salvando los charcos con sus patas de caña. EL PEREGRINO ILUSIONADO en un rincón conferencia con ZARATUSTRAS. MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO se orientan a la taberna de Pica Lagartos, que tiene su clásico laurel en la calle de la Montera.

ESCENA TERCERA

La Taberna de PICA LAGARTOS: Luz de acetileno: Mostrador de cinc: Zaguán oscuro con mesas y banquillos: Jugadores de mus: Borrosos diálogos. - MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO DE HISPALIS, sombras en las sombras de un rincón, se regalan con sendos quince de morapio.

EL CHICO DE LA TABERNA: Don Max, ha venido buscándole la Marquesa del Tango. Un borracho: ¡Miau!

MAX: No conozco a esa dama.

EL CHICO DE LA TABERNA: Enriqueta la Pisa-Bien.

DON LATINO: ¿Y desde cuándo titula esa golfa?

EL CHICO DE LA TABERNA: Desde que heredó del finado difunto de su papá, que entodavía vive.

DON LATINO: ¡Mala sombra!

MAX: ¿Ha dicho si volvería?

EL CHICO DE LA TABERNA: Entró, miró, preguntó y se fue rebotada, torciendo la gaita. ¡Ya la tiene usted en la puerta!

ENRIQUETA LA PISA-BIEN, una mozueta golfa, revenida de un ojo, periodista y florista, levantaba el cortinillo de verde sarga, sobre su endrina cabeza, adornada de peines gitanos.

LA PISA-BIEN: ¡La vara de nardos! ¡La vara de nardos! Don Max, traigo para usted un memorial de mi mamá: Está enferma y necesita la luz del décimo que le ha fiado.

MAX: Le devuelves el décimo y le dices que se vaya al infierno.

LA PISA-BIEN: De su parte, caballero. ¿Manda usted algo más?

El ciego saca una vieja cartera, y tanteando los papeles con aire vago, extrae el décimo de la lotería y lo arroja sobre la mesa: Queda abierto entre los vasos de vino, mostrando el número bajo el parpadeo azul del acetileno. LA PISA-BIEN se apresura a echarle la zarpa.

DON LATINO: ¡Ese número sale premiado!

LA PISA-BIEN: : Don Max desprecia el dinero.

EL CHICO DE LA TABERNA: No le deje usted irse, Don Max.

MAX: Niño, yo hago lo que me da la gana. Pídele para mí la petaca al amo.

EL CHICO DE LA TABERNA: Don Max, es un capicúa de sietes y cincos.

LA PISA-BIEN: ¡Que tiene premio, no falla! Pero es menester apoquinar tres melopeas, y este caballero está afónico. Caballero, me retiro saludándole. Si quiere usted un nardo, se lo regalo.

MAX: Estate ahí.

LA PISA-BIEN: Me espera un cabrito viudo.

MAX: Que se aguante. Niño, ve a colgarme la capa.

LA PISA-BIEN: Por esa pañosa no dan ni los buenos días. Pídale usted las tres beatas a Pica Lagartos.

EL CHICO DE LA TABERNA: Si usted le da coba, las tiene en la mano. Dice que es usted segundo Castelar.

MAX: Dobla la capa, y ahueca.

EL CHICO DE LA TABERNA: ¿Qué pido?

MAX: Toma lo que quieran darte.

LA PISA-BIEN: ¡Si no la reciben!

DON LATINO: Calla, mala sombra.

MAX: Niño, huye veloz.

EL CHICO DE LA TABERNA: Como la corza herida, Don Max.

MAX: Eres un clásico.

LA PISA-BIEN: Si no te admiten la prenda, dices que es de un poeta.

DON LATINO: El primer poeta de Espafia.

EL BORRACHO: ¡Cráneo privilegiado!

MAX: Yo nunca tuve talento. ¡He vivido siempre de un modo absurdo!

DON LATINO: No has tenido el talento de saber vivir.

MAX: Mañana me muero, y mi mujer y mi hija se quedan haciendo cruces en la boca.

Tosió cavernoso, con las barbas estremecidas, y en los ojos ciegos un vidriado triste, de alcohol y de fiebre.

DON LATINO: No has debido quedarte sin capa.

LA PISA-BIEN: : Y ese trasto ya no parece. Siquiera, convide usted, Don Max.

MAX: Tome usted lo que guste, Marquesa.

LA PISA-BIEN: Una copa de Rute.

DON LATINO: Es la bebida elegante.

LA PISA-BIEN: : ¡Ay! Don Latino, por algo es una la morganática del Rey de Portugal. Don Max, no puedo detenerme, que mi esposo me hace señas desde la acera.

MAX: Invítale a pasar.

Un golfo largo y astroso, que vende periódicos, rie asomado a la puerta, y como perro que se espulga, se sacude con jaleo de hombros, la cara en una gran risa de viruelas. Es el REY DE PORTUGAL, que hace las bellaquerías con Enriqueta LA PISA-BIEN, MARQUESA DEL TANGO.

LA PISA-BIEN: ¡Pasa, Manolo!

EL REY DE PORTUGAL: Sal tú fuera.

LA PISA-BIEN: ¿Es que temes perder la corona? ¡Entra de incógnito, so pelma!

EL REY DE PORTUGAL: Enriqueta, a ver si te despeino.

LA PISA-BIEN: ¡Filfa!

EL REY DE PORTUGAL: ¡Consideren ustedes que me llama Rey de Portugal para significar que no valgo un chavo! Argumentos de esta golfa desde que fue a Lisboa, y se ha enterado del valor de la moneda. Yo, para servir a ustedes, soy Gorito, y no está medio bien que mi morganática me señale por el alias.

LA PISA-BIEN: ¡Calla, chalado!

EL REY DE PORTUGAL: ¿Te caminas?

LA PISA-BIEN: Aguarda que me beba una copa de Rute. Don Max me la paga.

EL REY DE PORTUGAL: ¿Y qué tienes que ver con ese poeta?

LA PISA-BIEN: Colaboramos.

EL REY DE PORTUGAL: Pues despacha.

LA PISA-BIEN: En cuanto me la mida Pica Lagartos.

PICA LAGARTOS: ¿Qué has dicho tú, so golfa?

LA PISA-BIEN: ¡Perdona, rico!

PICA LAGARTOS: Venancio me llamo.

LA PISA-BIEN: ¡Tienes un nombre de novela! Anda, mídeme una copa de Rute, y dale a mi esposo un vaso de agua, que está muy acalorado.

MAX: Venancio, no vuelvas a compararme con Castelar. ¡Castelar era un idiota! Dame otro quince.

DON LATINO: Me adhiero a lo del quince y a lo de Castelar.

PICA LAGARTOS: Son ustedes unos doctrinarios. Castelar representa una gloria nacional de España. Ustedes acaso no sepan que mi padre lo sacaba diputado.

LA PISA-BIEN: ¡Hay que ver!

PICA LAGARTOS: Mi padre era el barbero de Don Manuel Camo. ¡Una gloria nacional de Huesca!

EL BORRACHO: ¡Cráneo privilegiado!

PICA LAGARTOS: Cállate la boca, Zacarías.

EL BORRACHO: ¿Acaso falto!

PICA LAGARTOS: ¡Pudieras!

EL BORRACHO: Tiene mucha educación servidorcito.

LA PISA-BIEN: ¡Como que ha salido usted del Colegio de los Escolapios! ¡Se educó usted con mi papá!

EL BORRACHO: ¿Quién es tu papá?

LA PISA-BIEN: Un diputado.

EL BORRACHO: Yo he recibido educación en el extranjero.

LA PISA-BIEN: ¿Viaja usted de incógnito? ¿Por un casual, será usted Don Jaime?

EL BORRACHO: ¡Me has sacado por la fotografía!

LA PISA-BIEN: ¡Naturaca! ¿Y va usted sin una flor en la solapa?

EL BORRACHO: Ven tú a ponérmela.

LA PISA-BIEN: Se la pongo a usted y le obsequio con ella.

EL REY DE PORTUGAL: ¡Hay que ser caballero, Zacarías! ¡Y hay que mirarse mucho, soleche, antes de meter mano! La Enriqueta es cosa mía.

LA PISA-BIEN: ¡Calla, bocón!

EL REY DE PORTUGAL: ¡Soleche, no seas tú provocativa!

LA PISA-BIEN: No introduzcas tú la pata, pelmazo.

EL CHICO DE LA TABERNA entra con azorado sofoco, atado a la frente un pañuelo con roeles de sangre. Una ráfaga de emoción mueve caras y actitudes; todas la figuras, en su diversidad, pautan una misma norma.

EL CHICO DE LA TABERNA: ¡Hay carreras por las calles!

EL REY DE PORTUGAL: ¡Viva la huelga de proletarios!

EL BORRACHO: ¡Chócala! Anoche lo hemos decidido por votación en la Casa del Pueblo.

LA PISA-BIEN: ¡Crispín,! te alcanzó un cate! ¡Un marica de la Acción Ciudadana!

PICA LAGARTOS: Niño, sé bien hablado! El propio republicanismo reconoce que la propiedad es sagrada. La Acción Ciudadana está integrada por patronos de todas circunstancias, y por los miembros varones de sus familias. ¡Hay que saber lo que se dice!

Grupos vocingleros corren por el centro de la calle, con banderas enarboladas. Entran en la taberna obreros golfantes -blusa, bufanda y alpargata-, y mujeronas encendidas, de arañada greña.

EL REY DE PORTUGAL: ¡Enriqueta, me hierve la sangre! Si tú no sientes la política, puedes quedarte.

LA PISA-BIEN: So pelma, yo te sigo a todas partes. ¡Enfermera Honoraria de la Cruz Colorada!

PICA LAGARTOS: ¡Chico, baja el cierre! Se invita a salir, al que quiera jaleo.

La florista y el coime salen empujándose, revueltos con otros parroquianos. Corren por la calle tropes de obreros. Resuena el golpe de muchos cierres metálicos.

EL BORRACHO: ¡Vivan los héroes del Dos de Mayo!

DON LATINO: Niño, ¿qué dinero te han dado?

EL CHICO DE LA TABERNA: ¡Nueve pesetas!

MAX: Cóbrate, Venancio. ¡Y tú, trae el décimo, Marquesa!

DON LATINO: ¡Voló esa pájara!

MAX: ¡Se lleva el sueño de mi fortuna! ¿Dónde daríamos con esa golfa?

PICA LAGARTOS: Ésa ya no se aparta del tumulto.

EL CHICO DE LA TABERNA: Recala en la Modernista.

MAX: Latino, préstame tus ojos para buscar a la Marquesa del Tango.

DON LATINO: Max, dame la mano.

EL BORRACHO: ¡Cráneo privilegiado!

UNA VOZ: ¡Mueran los maricas de la Acción Ciudadana! ¡Abajo los ladrones!

ESCENA CUARTA

Noche. MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO DE HISPALIS tambalean asidos del brazo por una calle enarenada y solitaria. Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio. De tarde en tarde, el asfalto sonoro. Un trote épico. Soldados Romanos. Sombras de Guardias: Se extingue el eco de la patrulla. La Buñolería Modernista entreabre su puerta, y una banda de luz parte la acera. MAX y DON LATINO, borrachos lunáticos, filósofos peripatéticos, bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y tambalean.

MAX: ¿Dónde estamos?

DON LATINO: Esta calle no tiene letrero.

MAX: Yo voy pisando vidrios rotos.

DON LATINO: No ha hecho mala cachiza el honrado pueblo.

MAX: ¿Qué rumbo consagramos?

DON LATINO: Déjate guiar.

MAX: Conduceme a casa.

DON LATINO: Tenemos abierta La Buñolería Modernista.

MAX: De rodar y beber estoy muerto.

DON LATINO: Un café de recuelo te integra.

MAX: Hace frío, Latino.

DON LATINO: ¡Corre un cierto gris!...

MAX: Préstame tu macferlán.

DON LATINO: ¡Te ha dado el delirio poético!

MAX: ¡Me quedé sin capa, sin dinero y sin lotería!

DON LATINO: Aquí hacemos la captura de la niña Pisa-Bien.

LA NIÑA PISA-BIEN, despintada, pingona, marchita, se materializa bajo un farol con su pregón de golfa madrileña.

LA PISA-BIEN: ¡5775! ¡El número de la suerte! ¡Mañana sale! ¡Lo vendo! ¡Lo vendo! ¡5775!

DON LATINO: ¡Acudes al reclamo!

LA PISA-BIEN: Y le convido a usted a un café de recuelo.

DON LATINO: Gracias, preciosidad.

LA PISA-BIEN: Y a Don Max, a lo que guste. ¡Ya nos ajuntamos los tres tristes trogloditas! Don Max, yo por usted hago la jarra, y muy honrada.

MAX: Dame el décimo y vete al infierno.

LA PISA-BIEN: Don Max, por adelantado decláreme usted en secreto si cameló las tres beatas y si las lleva en el portamonedas.

MAX: ¡Pareces hermana de Romanones!

LA PISA-BIEN: ¡Quién tuviera los miles de ese pirante!

DON LATINO: ¡Con sólo la renta de un día, yo me contentaba!

MAX: La Revolución es aquí tan fatal como en Rusia.

DON LATINO: ¡Nos moriremos sin verla!

MAX: Pues viviremos muy poco.

LA PISA-BIEN: ¿Ustedes bajaron hasta la Cibeles? Allí ha sido la faena entre los manifestantes, y los Polis Honorarios. A alguno le hemos dado mulé.

DON LATINO: Todos los amarillos debían ser arrastrados.

LA PISA-BIEN: ¡Conforme! Y aquel momento que usted no tenga ocupaciones urgentes, nos ponemos a ello, Don Latino.

MAX: Dame ese capicúa, Enriqueta.

LA PISA-BIEN: Venga el parné, y tenga usted su suerte.

MAX: La propina, cuando cobre el premio.

LA PISA-BIEN: ¡No mira eso la Enriqueta!

La Buñolería entreabre su puerta, y del antro apestoso de aceite van saliendo deshilados, uno a uno, en fila india, los Epígonos del Parnaso Modernista: RAFAEL DE LOS VÉLEZ, DORIO DE GADEX, LUCIO VERO, MÍNGUEZ, GÁLVEZ, CLARINITO y PÉREZ: Unos son largos, tristes y flacos, otros vivaces, chaparros y carillos. DORIO DE GADEX, jovial como un trasgo, irónico como un ateniense, ceceoso como un cañí, mima su saludo versallesco y grotesco.

DORIO DE GADEX: ¡Padre y Maestro Mágico, salud!

MAX: ¡Salud, Don Dorio!

DORIO DE GADEX: ¡Maestro, usted no ha temido el rebuzno libertario del honrado pueblo!

MAX: ¡El épico rugido del mar! ¡Yo me siento pueblo!

DORIO DE GADEX: ¡Yo, no!

MAX: ¡Porque eres un botarate!

DORIO DE GADEX: ¡Maestro, pongámonos el traje de luces de la cortesía! ¡Maestro, usted tampoco se siente pueblo! Usted es un poeta, y los poetas somos aristocracia. Como dice Ibsen, las multitudes y las montañas se unen siempre por la base.

MAX: ¡No me aburras con Ibsen!

PÉREZ: ¿Se ha hecho usted crítico de teatros, Don Max?

DORIO DE GADEX: ¡Calla, Pérez!

DON LATINO: Aquí sólo hablan los genios.

MAX: Yo me siento pueblo. Yo había nacido para ser tribuno de la plebe, y me acanallé perpetrando traducciones y haciendo versos. ¡Eso sí, mejores que los hacéis los modernistas!

DORIO DE GADEX: Maestro, preséntese usted a un sillón de la Academia.

MAX: No lo digas en burla, idiota. ¡Me sobran méritos! Pero esa prensa miserable me boicotea. Odian mi rebeldía y odian mi talento. Para medrar hay que ser agradador de todos los Segismundos. ¡El Buey Apis me despide como a un criado! ¡La Academia me ignora! ¡Y soy el primer poeta de España! ¡El primero! ¡El primero! ¡Y ayuno! ¡Y no me humillo pidiendo limosna! ¡Y no me parte un rayo! ¡Yo soy el verdadero inmortal y no esos cabrones del cotarro académico! ¡Muera Maura!

LOS MODERNISTAS: ¡Muera! ¡Muera! ¡Muera!

CLARINITO: Maestro, nosotros los jóvenes impondremos la candidatura de usted para un sillón de la Academia.

DORIO DE GADEX: Precisamente ahora está vacante el sillón de Don Benito el Garbancero.

MAX: Nombrarán al Sargento Basallo.

DORIO DE GADEX: Maestro, ¿usted conoce los Nuevos Gozos del Enano de la Venta? ¡Un Jefe de Obra! Ayer de madrugada los cantamos en la Puerta del Sol. ¡El éxito de la temporada!

CLARINITO: ¡Con decir que salió el retén de Gobernación!

LA PISA-BIEN: ¡Ni Rafael el Gallo!

DON LATINO: Deben ustedes ofrecerle una audición al Maestro.

DORIO DE GADEX: Don Latino, ni una palabra más.

PÉREZ: Usted cantará con nosotros, Don Latino.

DON LATINO: Yo doy una nota más baja que el cerdo.

DORIO DE GADEX: Usted es un clásico,

DON LATINO: ¿Y qué hace un clásico en el tropel de ruseñores modernistas? Niños, ¡a ello!

DORIO DE GADEX, feo, burlesco y chepudo, abre los brazos, que son como alones sin plumas, en el claro lunero.

DORIO DE GADEX: El Enano de la Venta.

CORO DE MODERNISTAS: ¡Cuenta! ¡Cuenta! ¡Cuenta!

DORIO DE GADEX: Con bravatas de valiente.

CORO DE MODERNISTAS: ¡Miente! ¡Miente! ¡Miente!

DORIO DE GADEX: Quiere gobernar la Harca.

CORO DE MODERNISTAS: ¡Charca! ¡Charca! ¡Charca!

DORIO DE GADEX: Y es un Tartufo Malsín.

CORO DE MODERNISTAS: ¡Sin! ¡Sin! ¡Sint

DORIO DE GADEX: Sin un adarme de seso.

CORO DE MODERNISTAS: ¡Eso! ¡Eso! ¡Eso!

DORIO DE GADEX: Pues tiene hueca la bola.

CORO DE MODERNISTAS: ¡Chola! ¡Chola! ¡Chola!

DORIO DE GADEX: Pues tiene la chola hueca.

CORO DE MODERNISTAS: ¡Eureka! ¡Eureka! ¡Eureka!

Gran interrupción. Un trote épico, y la patrulla de soldados romanos desemboca por una calle traviesa. Traen la luna sobre los cascos y en los charrascos. Suena un toque de atención, y se cierra con golpe pronto la puerta de la Buñolería. PITITO, capitán de los équitos municipales, se levanta sobre los estribos.

EL CAPITÁN PITITO: ¿Mentira parece que sean ustedes intelectuales y que promuevan estos escándalos! ¿Qué dejan ustedes para los analfabetos?

MAX: ¡Eureka! ¡Eureka! ¡Eureka! ¡Pico de Oro! En griego, para mayor claridad, Crisóstomo. Señor Centurión, ¡usted hablará el griego en sus cuatro dialectos!

EL CAPITÁN PITITO: ¡Por borrachín, a la Delega!

MAX: ¡Y más chulo que un ocho! Señor Centurión, ¡yo también chanelo el sermo vulgaris!

EL CAPITÁN PITITO: ¡Serenooo!.... ¡Serenooo!...

EL SERENO: ¡Vaaa!...

EL CAPITÁN PITITO: ¡Encárguese usted de este curda!

Llega EL SERENO, meciendo a compás el farol y el chuzo. Jadeos y vahos de aguardiente. EL CAPITÁN PITITO revuelve el caballo. Vuelan chispas de las herraduras. Resuena el trote sonoro de la patrulla que se aleja.

EL CAPITÁN PITITO: ¡Me responde usted de ese hombre, Sereno!

EL SERENO: ¿Habrás que darle amoniaco?

EL CAPITÁN PITITO: Habrá que darle para el pelo.

EL SERENO: ¡Está bien!

DON LATINO: Max, convídale a una copa. Hay que domesticar a este troglodita asturiano.

MAX: Estoy apré.

DON LATINO: ¿No te queda nada?

MAX: ¡Ni una perra!

EL SERENO: Camine usted.

MAX: Soy Ciego.

EL SERENO: ¿Quiere usted que un servidor le vuelva la vista?

MAX: ¿Eres Santa Lucía?

EL SERENO: ¡Soy autoridad!

MAX: No es lo mismo.

EL SERENO: Pudiera serlo. Camine usted.

MAX: Ya he dicho que soy ciego.

EL SERENO: Usted es un anárquico y estos sujetos de las melenas: ¡Viento! ¡Viento! ¡Viento!
¡Mucho viento!

DON LATINO: ¡Una galerna!

EL SERENO: ¡Atrás!

VOCES DE LOS MODERNISTAS: ¡Acompañamos al Maestro! ¡Acompañamos al Maestro!

UN VECINO: ¡Pepeeee! ¡Pepeeee!

EL SERENO: ¡Vaaa! Retírense ustedes sin manifestación.

Golpea con el chuzo en la puerta de la Buñolería. Asoma el buñolero, un hombre gordo con delantal blanco: Se informa, se retira musitando, y a poco salen adormilados, ciñéndose el correaje dos guardias municipales.

UN GUARDIA: ¿Qué hay?

EL SERENO: Este punto para la Delega.

EL OTRO GUARDIA: Nosotros vamos al relevo. Lo entregaremos en Gobernación.

EL SERENO: Donde la duerma.

EL VECINO: ¡Pepeeee! ¡Pepeeee!

EL SERENO: ¡Otro curda! ¡Vaaa! Sus lo entreao.

EL OTRO GUARDIA: Ustedes, caballeros, retírense.

DORIO DE GADEX: Acompañamos al Maestro.

UN GUARDIA: ¡Ni que se llamase este curda Don Mariano de Cavia! ¡Ése sí que es cabeza! ¡Y cuanto más curda, mejor lo saca!

EL OTRO GUARDIA: ¡Por veces también se pone pelma!

DON LATINO: ¡Y faltón!

UN GUARDIA: Usted, por lo que habla, ¿le conoce?

DON LATINO: Y le tuteo.

EL OTRO GUARDIA: ¿Son ustedes periodistas?

DORIO DE GADEX: ¡Lagarto! ¡Lagarto!

LA PISA-BIEN: Son banqueros.

UN GUARDIA: Si quieren acompañar a su amigo, no se oponen las leyes, y hasta lo permiten; pero deberán guardar moderación ustedes. Yo respeto mucho el talento.

EL OTRO GUARDIA: Caminemos.

MAX: Latino, dame la mano. ¡Señores guardias, ustedes me perdonarán que sea ciego!

UN GUARDIA: Sobra tanta política.

DON LATINO: ¿Qué ruta consagramos?

UN GUARDIA: Al Ministerio de la Gobernación.

EL OTRO GUARDIA: ¡Vivo! ¡Vivo!

MAX: ¡Muera Maura! ¡Muera el Gran Fariseo!

CORO DE MODERNISTAS: ¡Muera! ¡Mual. ¡Muera!

MAX: Muera el judío y toda su execrable parentela.

UN GUARDIA: ¡Basta de voces! ¡Cuidado con el poeta curda! ¡Se la está ganando, me caso en Sevilla!

EL OTRO GUARDIA: A éste habrá que darle para el pelo. Lo cual que sería lástima, porque debe ser hombre de mérito.

ESCENA QUINTA

Zaguán en el Ministerio de la Gobernación. Estantería con legajos. Bancos al filo de la pared. Mesa con carpetas de badana mugrienta. Aire de cueva y olor frío de tabaco rancio. Guardias soñolientos. Policías de la Secreta. Hongos, garrotos, cuellos de celuloide, grandes sortijas, lunares rizosos y flamencos: Hay un viejo chabacano -bisoñé y manguitos de percalina-, que escribe, y un pollo chulapón de peinado reluciente, con brisas de perfumería, que se pasea y dicta humeando un veguero. DON SERAFÍN, le dicen sus obligados, y la voz de la calle, SERAFÍN EL BONITO. Leve tumulto. Dando voces, la cabeza desnuda, humorista y lunático, irrumpe MAX ESTRELLA: DON LATINO le guía por la manga, implorante y suspirante. Detrás asoman los cascos de los Guardias. Y en el corredor se agrupan, bajo la luz de una candileja, pipas, chalinas y melenas del modernismo.

MAX: ¡Traigo detenida una pareja de guindillas! Estaban emborrachándose en una tasca y los hice salir a darme escolta.

SERAFÍN EL BONITO: Corrección, señor mío.

MAX: No faltó a ella, señor Delegado.

SERAFÍN EL BONITO: Inspector.

MAX: Todo es uno y lo mismo.

SERAFÍN EL BONITO: ¿Cómo se llama usted?

MAX: Mi nombre es Máximo Estrella. Mi seudónimo, Mala Estrella. Tengo el honor de no ser Académico.

SERAFÍN EL BONITO: Está usted propasándose. Guardias, ¿por qué viene detenido?

UN GUARDIA: Por escándalo en la vía pública y gritos internacionales. ¡Está algo briago!

SERAFÍN EL BONITO: ¿Su profesión?

MAX: Cesante.

SERAFÍN EL BONITO: ¿En qué oficina ha servido usted?

MAX: En ninguna.

SERAFÍN EL BONITO: ¿No ha dicho usted que cesante?

MAX: Cesante de hombre libre y pájaro cantor. ¿No me veo vejado, vilipendiado, encarcelado, cacheado e interrogado?

SERAFÍN EL BONITO: ¿Dónde vive usted?

MAX: Bastardillos. Esquina a San Cosme. Palacio.

UN GUINDILLA: Diga usted casa de vecinos. Mi señora, cuando aún no lo era, habitó un sotabanco de esa susodicha finca.

MAX: Donde yo vivo, siempre es un palacio.

EL GUINDILLA: No lo sabía.

MAX: Porque tú, gusano burocrático, no sabes nada. ¡Ni soñar!

SERAFÍN EL BONITO: ¡Queda usted detenido!

MAX: ¡Bueno! ¿Latino, hay algún banco donde pueda echarme a dormir?

SERAFÍN EL BONITO: Aquí no se viene a dormir.

MAX: ¡Pues yo tengo sueño!

SERAFÍN EL BONITO: ¡Está usted desacatando mi autoridad! ¿Sabe usted quién soy yo?

MAX: ¡Serafín el Bonito!

SERAFÍN EL BONITO: ¡Como usted repita esa gracia, de una bofetada, le doblo!

MAX: ¡Ya se guardará usted del intento! ¡Soy el primer poeta de España! ¡Tengo influencia en todos los periódicos! ¡Conozco al Ministro! ¡Hemos sido compañeros!

SERAFÍN EL BONITO: El Señor Ministro no es un golfo,

MAX: Usted desconoce la Historia Moderna.

SERAFÍN EL BONITO: ¡En mi presencia no se ofende a Don Paco! Eso no lo tolero. ¡Sepa usted que Don Paco es mi padre!

MAX: No lo creo. Permítame usted que se lo pregunte por teléfono.

SERAFÍN EL BONITO: Se lo va usted a preguntar desde el calabozo.

DON LATINO: Señor Inspector, ¡tenga usted alguna consideración! ¡Se trata de una gloria nacional! ¡El Víctor Hugo de España!

SERAFÍN EL BONITO: Cállese usted.

DON LATINO: Perdone usted mi entrometimiento.

SERAFÍN EL BONITO: ¡Si usted quiere acompañarle, también hay para usted alojamiento!

DON LATINO: ¡Gracias, Señor Inspector!

SERAFÍN EL BONITO: Guardias, conduzcan ustedes ese curda al Número 2.

UN GUARDIA: ¡Camine usted!

MAX: No quiero.

SERAFÍN EL BONITO: Llévenle ustedes a rastras.

OTRO GUARDIA: ¡So golfo!

MAX: ¡Que me asesinan! ¡Que me asesinan!

UNA VOZ MODERNISTA: ¡Bárbaros!

DON LATINO: ¡Que es una gloria nacional!

SERAFÍN EL BONITO: Aquí no se protesta. Retírense ustedes.

OTRA VOZ MODERNISTA: ¡Viva la Inquisición!

SERAFÍN EL BONITO: ¡Silencio, o todos quedan detenidos!

MAX: ¡Que me asesinan! ¡Que me asesinan!

LOS GUARDIAS: ¡Borracho! ¡Golfo!

EL GRUPO MODERNISTA: ¡Hay que visitar las Redacciones!

Sale en tropel el grupo. Chalinás flotantes, pipas apagadas, románticas greñas. Se oyen estallar las bofetadas y las voces tras la puerta del calabozo.

SERAFÍN EL BONITO: ¡Creerán esos niños modernistas que aquí se reparten caramelos!

ESCENA SEXTA

El calabozo. Sótano mal alumbrado por una candileja. En la sombra se mueve el bulto de un hombre. Blusa, tapabocas y alpargatas. Pasea hablando solo. Repentinamente se abre la puerta. MAX ESTRELLA, empujado y tropicando, rueda al fondo del calabozo. Se cierra de golpe la puerta.

MAX: ¡Canallas! ¡Asalariados! ¡Cobardes!

VOZ FUERA: ¡Aún vas a llevar mancuerna!

MAX: ¡Esbirro!

Sale de la tiniebla el bulto del hombre morador del calabozo. Bajo la luz se le ve esposado, con la cara llena de sangre.

EL PRESO: ¡Buenas noches!

MAX: ¿No estoy solo?

EL PRESO: Así parece.

MAX: ¿Quién eres, compañero?

EL PRESO: Un paria.

MAX: ¿Catalán?

EL PRESO: De todas partes.

MAX: ¡Paria!... Solamente los obreros catalanes aguijan su rebeldía con ese denigrante epíteto. Paria, en bocas como la tuya, es una espuela. Pronto llegará vuestra hora.

EL PRESO: Tiene usted luces que no todos tienen. Barcelona alimenta una hoguera de odio, soy obrero barcelonés, y a orgullo lo tengo.

MAX: ¿Eres anarquista?

EL PRESO: Soy lo que me han hecho las Leyes.

MAX: Pertenece a la misma Iglesia.

EL PRESO: Usted lleva chalina.

MAX: ¡El dogal de la más horrible servidumbre! Me lo arrancaré, para que hablemos.

EL PRESO: Usted no es proletario.

MAX: Yo soy el dolor de un mal sueño.

EL PRESO: Parece usted hombre de luces. Su hablar es como de otros tiempos.

MAX: Yo soy un poeta ciego.

EL PRESO: ¡No es pequeña desgracia!... En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados. Aquí todo lo manda el dinero.

MAX: Hay que establecer la guillotina eléctrica en la Puerta del Sol.

EL PRESO: No basta. El ideal revolucionario tiene que ser la destrucción de la riqueza, como en Rusia. No es suficiente la degollación de todos los ricos. Siempre aparecerá un heredero, y aun cuando se suprima la herencia, no podrá evitarse que los despojados conspiren para recobrarla. Hay que hacer imposible el orden anterior, y eso sólo se consigue destruyendo la riqueza. Barcelona industrial tiene que hundirse para renacer de sus escombros con otro concepto de la propiedad y del trabajo. En Europa, el patrono de más negra entraña es el catalán, y no digo del mundo porque existen las Colonias Españolas de América. ¡Barcelona solamente se salva pereciendo!

MAX: ¡Barcelona es cara a mi corazón!

EL PRESO: ¡Yo también la recuerdo!

MAX: Yo le debo los únicos goces en la lobreguez de mi ceguera. Todos los días, un patrono muerto, algunas veces, dos... Eso consuela.

EL PRESO: No cuenta usted los obreros que caen...

MAX: Los obreros se reproducen populosamente, de un modo comparable a las moscas. En cambio, los patronos, como los elefantes, como todas las bestias poderosas y prehistóricas, procrean lentamente. Saulo, hay que difundir por el mundo la religión nueva.

EL PRESO: Mi nombre es Mateo.

MAX: Yo te bautizo Saulo. Soy poeta y tengo el derecho al alfabeto. Escucha para cuando seas libre, Saulo. Una buena cacería puede encarecer la piel de patrono catalán por encima del marfil de Calcuta.

EL PRESO: En ello laboramos.

MAX: Y en último consuelo, aun cabe pensar que exterminando al proletario también se extermina al patrón.

EL PRESO: Acabando con la ciudad, acabaremos con el judaísmo barcelonés.

MAX: No me opongo. Barcelona semita sea destruida, como Cartago y Jerusalén. ¡Alea jacta est! Dame la mano.

EL PRESO: Estoy esposado.

MAX: ¿Eres joven? No puedo verte.

EL PRESO: Soy joven. Treinta años.

MAX: ¿De qué te acusan?

EL PRESO: Es cuento largo. Soy tachado de rebelde... No quise dejar el telar por ir a la guerra y levanté un motín en la fábrica. Me denunció el patrón, cumplí condena, recorrí el mundo

buscando trabajo, y ahora voy por tránsitos, reclamado de no sé qué jueces. Conozco la suerte que me espera: Cuatro tiros por intento de fuga. Bueno. Si no es más que eso...

MAX: ¿Pues qué temes?

EL PRESO: Que se diviertan dándome tormento.

MAX: ¡Bárbaros!

EL PRESO: Hay que conocerlos.

MAX: Canallas. ¡Y éstos son los que protestan de la leyenda negra!

EL PRESO: Por siete pesetas, al cruzar un lugar solitario, me sacarán la vida los que tienen a su cargo la defensa del pueblo. ¡Y a esto llaman justicia los ricos canallas!

MAX: Los ricos y los pobres, la barbarie ibérica es unánime.

EL PRESO: ¡Todos!

MAX: ¡Todos! ¿Mateo, dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?

EL PRESO: Señor poeta que tanto adivina, ¿no ha visto usted una mano levantada?

Se abre la puerta del calabozo, y EL LLAVERO, con jactancia de rufo, ordena al preso maniatado que le acompañe.

EL LLAVERO: Tú, catalán, ¡disponte!

EL PRESO: Estoy dispuesto.

EL LLAVERO: Pues andando. Gachó, vas a salir en viaje de recreo.

El esposado, con resignada entereza, se acerca al ciego y le toca el hombro con la barba. Se despide hablando a media voz.

EL PRESO: Llegó la mía... Creo que no volveremos a vernos...

MAX: ¡Es horrible!

EL PRESO: Van a matarme... ¿Qué dirá mañana esa Prensa canalla?

MAX: Lo que le manden.

EL PRESO: ¿Está usted llorando?

MAX: De impotencia y de rabia. Abracemonos, hermano.

Se abrazan. EL CARCELERO y el esposado salen. Vuelve a cerrarse la puerta. MAX ESTRELLA tantea buscando la pared, y se sienta con las piernas cruzadas, en una actitud religiosa, de meditación asiática. Exprime un gran dolor taciturno el bulto del poeta ciego. Llega de fuera tumulto de voces y galopar de caballos.

ESCENA SÉPTIMA

La Redacción de «El Popular»: Sala baja con piso de baldosas: En el centro, una mesa larga y negra, rodeada de sillas vacías, que marcan los puestos, ante roídas carpetas, y rimeros de cuartillas que destacan su blancura en el círculo luminoso y verdoso de una lámpara con enaguillas. Al extremo, fuma y escribe un hombre calvo, el eterno redactor del perfil triste, el gabán con flecos, los dedos de gancho y las uñas entintadas. El hombre lógico y mítico enciende el cigarro apagado. Se abre la mampara, y el grillo de un timbre rasga el silencio. Asoma EL CONSERJE, vejete renegado, bigotudo, tripón, parejo de aquellos bizarros coroneles que en las procesiones se caen del caballo. Un enorme parecido que extravaga.

EL CONSERJE: Ahí está Don Latino de Hispalis, con otros capitalistas de su cuerda. Vienen preguntando por el Señor Director. Les he dicho que solamente estaba usted en la casa. ¿Los recibe usted, Don Filiberto?

DON FILIBERTO: Que pasen.

Sigue escribiendo. EL CONSERJE sale, y queda batiente la verde mampara, que proyecta un recuerdo de garitos y naipes. Entra el cotarro modernista, greñas, pipas, gabanes repelados, y alguna capa. El periodista calvo levanta los anteojos a la frente, requiere el cigarro y se da importancia.

DON FILIBERTO: ¡Caballeros y hombres buenos, adelante! ¿Ustedes me dirán lo que desean de mí y del Journal?

DON LATINO: ¡Venimos a protestar contra un indigno atropello de la Policía! Max Estrella, el gran poeta, aun cuando muchos se nieguen a reconocerlo, acaba de ser detenido y maltratado brutalmente en un sótano del Ministerio de la Desgobernación.

DORIO DE GADEX: En España sigue reinando Carlos II.

DON FILIBERTO: ¡Válgame un santo de palo! ¿Nuestro gran poeta estaría curda?

DON LATINO: Una copa de más no justifica esa violación de los derechos individuales,

DON FILIBERTO: Max Estrella también es amigo nuestro. ¡Válgame un santo de palo! El Señor Director, cuando a esta hora falta, ya no viene... Ustedes conocen cómo se hace un periódico. ¡El Director es siempre un tirano!... Yo, sin consultarle, no me decido a recoger en nuestras columnas la protesta de ustedes. Desconozco la política del periódico con la Dirección de Seguridad... Y el relato de ustedes, francamente, me parece un poco exagerado.

DORIO DE GADEX: ¡Es pálido, Don Filiberto!

CLARINITO: ¡Una cobardía!

PÉREZ: ¡Una vergüenza!

DON LATINO: ¡Una canallada!

DORIO DE GADEX: ¡En España reina siempre Felipe II!

DON LATINO: ¡Dorio, hijo mío, no nos anonades!

DON FILIBERTO: ¡Juventud! ¡Noble apasionamiento! ¡Divino tesoro, como dijo el vate de Nicaragua! ¡Juventud, divino tesoro! Yo también leo, y algunas veces admiro a los genios del modernismo. El Director bromea que estoy contagiado. ¿Alguno de ustedes ha leído el cuento que publiqué en *Los Orbes*?

CLARINITO: ¡Yo, Don Filiberto! Leído y admirado.

DON FILIBERTO: ¿Y usted, amigo Dorio?

DORIO DE GADEX: Yo nunca leo a mis contemporáneos, Don Filiberto.

DON FILIBERTO: ¡Amigo Dorio, no quiero replicarle que también ignora a los clásicos!

DORIO DE GADEX: A usted y a mí nos rezuma el ingenio, Don Filiberto. En el cuello del gabán llevamos las señales.

DON FILIBERTO: Con esa alusión a la estética de mi indumentaria, se me ha revelado usted como un joven esteta.

DORIO DE GADEX: ¡Es usted corrosivo, Don Filiberto!

DON FILIBERTO: ¡Usted me ha buscado la lengua!

DORIO DE GADEX: ¡A eso no llego!

CLARINITO: Dorio, no hagas chistes de primero de latín.

DON FILIBERTO: Amigo Dorio, tengo alguna costumbre de estas cañas y lanzas del ingenio. Son las justas del periodismo. No me refiero al periodismo de ahora. Con Silvela he discreteado en un banquete, cuando me premiaron en los Juegos Florales de Málaga la Bella. Narciso Díaz aún recordaba poco hace aquel torneo en una crónica suya de *El Herald*. Una crónica deliciosa como todas las suyas, y reconocía que no había yo llevado la peor parte. Citaba mi definición del periodismo. ¿Ustedes la conocen? Se la diré, sin embargo. El periodista es el plumífero parlamentario. El Congreso es una gran redacción, y cada redacción, un pequeño Congreso. El periodismo es travesura, lo mismo que la política. Son el mismo círculo en diferentes espacios. Teosóficamente podría explicárselo a ustedes, si estuviesen ustedes iniciados en la noble Doctrina del Karma.

DORIO DE GADEX: Nosotros no estamos iniciados, pero quien chanela algo es Don Latino.

DON LATINO: ¡Más que algo, niño, más que algo! Ustedes no conocen la cabalatrina de mi seudónimo: Soy Latino por las aguas del bautismo, soy Latino por mi nacimiento en la bética Hispalis, y Latino por dar mis murgas en el Barrio Latino de París. Latino, en lectura cabalística, se resuelve en una de las palabras mágicas: Onital. Usted, Don Filiberto, también toca algo en el magismo y la cábala.

DON FILIBERTO: No confundamos. Eso es muy serio, Don Latino. ¡Yo soy teósofo!

DON LATINO: ¡Yo no sé lo que soy!

DON FILIBERTO: Lo creo.

DORIO DE GADEX: Un golfo madrileño.

DON LATINO: Dorio, no malgastes el ingenio, que todo se acaba. Entre amigos basta con sacar la petaca, se queda mejor. ¡Vaya, dame un pito!

DORIO DE GADEX: No fumo.

DON FILIBERTO: ¡Otro vicio tendrá usted!

DORIO DE GADEX: Estupro criadas.

DON FILIBERTO: ¿Es agradable?

DORIO DE GADEX: Tiene sus encantos, Don Filiberto.

DON FILIBERTO: ¿Será usted padre innúmero?

DORIO DE GADEX: Las hago abortar.

DON FILIBERTO: ¡También infanticida!

PÉREZ: Un cajón de sastre.

DORIO DE GADEX: ¡Pérez, no metas la pata Don Filiberto, un servidor es neo-maltusiano.

DON FILIBERTO: ¿Lo pone usted en las tarjetas?

DORIO DE GADEX: Y tengo un anuncio luminoso en casa.

DON LATINO: Y así, revertiéndonos la olla vacía, los españoles nos consolamos del hambre y de los malos gobernantes.

DORIO DE GADEX: Y de los malos cómicos, y de las malas comedias, y del servicio de tranvías, y del adoquinado.

PÉREZ: ¡Eres un iconoclasta!

DORIO DE GADEX: Pérez, escucha respetuosamente y calla.

DON FILIBERTO: En España podrá faltar el pan, pero el ingenio y el buen humor no se acaban.

DORIO DE GADEX: ¿Sabe usted quién es nuestro primer humorista, Don Filiberto?

DON FILIBERTO: Ustedes los iconoclastas dirán, quizá, que Don Miguel de Unamuno.

DORIO DE GADEX: ¡No, señor! El primer humorista es Don Alfonso XIII.

DON FILIBERTO: Tiene la viveza madrileña borbónica.

DORIO DE GADEX: El primer humorista, Don Filiberto. ¡El primero! Don Alfonso ha batido el récord haciendo presidente del Consejo a García Prieto.

DON FILIBERTO: Aquí, joven amigo, no se pueden proferir esas blasfemias. Nuestro periódico sale inspirado por Don Manuel García Prieto. Reconozco que no es un hombre brillante, que no es un orador, pero es un político serio. En fin, volvamos al caso de nuestro amigo Mala-Estrella. Yo podría telefonar a la secretaría particular del Ministro: Está en ella un muchacho que hizo aquí tribunales. Voy a pedir comunicación. ¡Válgame un santo de palo! Mala-Estrella es uno de los maestros y merece alguna consideración. ¿Qué dejan esos caballeros para los chulos y los guapos? ¡La gentuza de navaja! ¿Mala-Estrella se hallaría como de costumbre?...

DON LATINO: Iluminado.

DON FILIBERTO: ¡Es deplorable!

DON LATINO: Hoy no pasaba de lo justo. Yo le acompañaba. ¡Cuenta usted! ¡Amigos desde París! ¿Usted conoce París? Yo fui a París con la Reina Doña Isabel. Escribí entonces en defensa de la Señora. Traduje algunos libros para la Casa Garnier. Fui redactor financiero de *La Lira Hispano-Americana*: ¡Una gran revista! Y siempre mi seudónimo Latino de Hispalis.

Suena el timbre del teléfono. DON FILIBERT el periodista calvo y catarroso, el hombre lógico y mítico de todas las redacciones, pide comunicación con el Ministerio de Gobernación, Secretaría

Particular. Hay un silencio. Luego murmullos, leves risas, algún chiste en voz baja. DORIO DE GADEX se sienta en el sillón del Director, pone sobre la mesa sus botas rotas y lanza un suspiro.

DORIO DE GADEX: Voy a escribir el artículo de fondo, glosando el discurso de nuestro jefe: «¡Todas las fuerzas vivas del país están muertas!», exclamaba aún ayer en un magnífico arranque oratorio nuestro amigo el ilustre Marqués de Alhucemas. Y la Cámara, completamente subyugada, aplaudía la profundidad del concepto, no más profundo que aquel otro: «Ya se van alejando los escollos.» Todos los cuales se resumen en el supremo apóstrofe: «Santiago y abre España, a la libertad y al progreso.»

DON FILIBERTO suelta la trompetilla del teléfono y viene al centro de la sala, cubriéndose la calva con las manos amarillas y entintadas. ¡Manos de esqueleto memorialista en el día bíblico del Juicio!

DON FILIBERTO: ¡Esa broma es intolerable! ¡Baje usted los pies! ¡Dónde se ha visto igual grosería!

DORIO DE GADEX: En el Senado Yanqui.

DON FILIBERTO: ¡Me ha llenado usted la carpeta de tierra!

DORIO DE GADEX: Es mi lección de filosofía ¡Polvo eres, y en polvo te convertirás!

DON FILIBERTO: ¡Ni siquiera sabe usted decirlo en latín! ¡Son ustedes unos niños procaces!

CLARINITO: Don Filiberto, nosotros no hemos faltado.

DON FILIBERTO: Ustedes han celebrado la gracia, y la risa en este caso es otra procacidad ¡La risa de lo que está muy por encima de ustedes! Para ustedes no hay nada respetable: ¡Maura es un charlatán!

DORIO DE GADEX: ¡El Rey del Camelo!

DON FILIBERTO: ¡Benlliure un santi bon barati!

DORIO DE GADEX: Dicho en valenciano.

DON FILIBERTO: Cavestany, el gran poeta un coplero.

DORIO DE GADEX: Profesor de guitarra por cifra.

DON FILIBERTO: ¡Qué de extraño tiene que mi ilustre jefe les parezca un mamarracho!

DORIO DE GADEX: Un yerno más.

DON FILIBERTO: Para ustedes en nuestra tierra no hay nada grande, nada digno de admiración. ¡Les compadezco! ¡Son ustedes bien desgraciados! ¡Ustedes no sienten la Patria!

DORIO DE GADEX: Es un lujo que no podemos permitirnos. Espere usted que tengamos automóvil, Don Filiberto.

DON FILIBERTO: ¡Ni siquiera pueden ustedes hablar en serio! Hay alguno de ustedes, de los que ustedes llaman maestros, que se atreve a gritar viva la bagatela. ¡Y eso no en el café, no en la tertulia de amigos, sino en la tribuna de la Docta Casa! ¡Y eso no puede ser, caballeros! Ustedes no creen en nada: Son iconoclastas y son cínicos. Afortunadamente hay una juventud que no son ustedes, una juventud estudiosa, una juventud preocupada, una juventud llena de civismo.

DON LATINO: Protesto, si se refiere usted a los niños de la Acción Ciudadana. Siquiera estos modernistas, llamémosles golfos distinguidos, no han llegado a ser policías honorarios. A

cada cual lo suyo. ¿Y parece ser que esta tarde mataron a uno de esos pollos de gabardina?
¿Usted tendrá noticias?

DON FILIBERTO: Era un pollo relativo. Sesenta años.

DON LATINO: Bueno, pues que lo entierren. ¡Que haya un cadáver más, sólo importa a la funeraria!

Rompe a sonar el timbre del teléfono. DON FILIBERTO toma la trompetilla y comienza una pantomima de cabeceos, apartes y gritos. Mientras escucha con el cuello torcido y la trompetilla en la oreja, esparce la mirada por la sala, vigilando a los jóvenes modernistas. Al colgar la trompetilla tiene una expresión candorosa de conciencia honrada. Reaparece el teósofo, en su sonrisa plácida, en el marfil de sus sienes, en toda la ancha redondez de su calva.

DON FILIBERTO: Ya está transmitida la orden de poner en libertad a nuestro amigo Estrella. Aconséjenle ustedes que no beba. Tiene talento. Puede hacer mucho más de lo que hace. Y ahora váyanse y déjenme trabajar. Tengo que hacerme solo, todo el periódico.

ESCENA OCTAVA

Secretaría particular de Su Excelencia. Olor de brevas habanas, malos cuadros, lujo aparente y provinciano. La estancia tiene un recuerdo partido por medio, de oficina y sala de círculo con timba. De repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático. Y DIEGUITO GARCÍA - DON DIEGO DEL CORRAL, en la «Revista de Tribunales y Estrados»- pega tres brincos y se planta la trompetilla en la oreja.

DIEGUITO: ¿Con quién hablo

.....

Ya he transmitido la orden para que se le ponga en libertad.

.....

¡De nada! ¡De nada!

.....

¡Un alcohólico!

.....

Sí ... Conozco su obra,

.....

¡Una desgracia!

.....

No podrá ser. ¡Aquí estamos sin un cuarto!

.....

Se lo diré. Tomo nota.

.....

¡De nada! ¡De nada!

MAX ESTRELLA aparece en la puerta, pálido, arañado, la corbata torcida, la expresión altanera y alocada. Detrás, abotonándose los calzones, aparece EL UJIER.

EL UJIER: Deténgase usted, caballero.

MAX: No me ponga usted la mano encima.

EL UJIER: Salga usted sin hacer desacato.

MAX: Anúncieme usted al Ministro.

EL UJIER: No está visible.

MAX: ¡Ah! Es usted un gran lógico. Pero estará audible.

EL UJIER: Retírese, caballero. Éstas no son horas de audiencia.

MAX: Anúncieme usted.

EL UJIER: Es la orden... Y no vale ponerse pelmazo, caballero.

DIEGUITO: Femández, deje usted a ese caballero que pase.

MAX: ¡Al fin doy con un indígena civilizado!

DIEGUITO: Amigo Mala-Estrella, usted perdonará que sólo un momento me ponga a sus órdenes. Me habló por usted la Redacción de *El Popular*. Allí le quieren a usted. A usted le quieren y le admiran en todas partes. Usted me deja mandado aquí y donde sea. No me olvide... ¡Quién sabe!... Yo tengo la nostalgia del periodismo... Pienso hacer algo... Hace tiempo acaricio la idea de una hoja volandera, un periódico ligero, festivo, espuma de champaña, fuego de virutas. Cuento con usted. Adiós, maestro. ¡Deploro que la ocasión de conocernos haya venido de suceso tan desagradable!

MAX: De eso vengo a protestar. ¡Tienen ustedes una policía reclutada entre la canalla más canalla!

DIEGUITO: Hay de todo, maestro.

MAX: No discutamos. Quiero que el Ministro me oiga, y al mismo tiempo darle las gracias por mi libertad.

DIEGUITO: El Señor Ministro no sabe nada.

MAX: Lo sabrá por mí.

DIEGUITO: El Señor Ministro ahora trabaja. Sin embargo, voy a entrar.

MAX: Y yo con usted.

DIEGUITO: ¡Imposible!

MAX: ¡Daré un escándalo!

DIEGUITO: ¡Está usted loco!

MAX: Loco de verme desconocido y negado. El Ministro es amigo mío, amigo de los tiempos heroicos. ¡Quiero oírle decir que no me conoce! ¡Paco! ¡Paco!

DIEGUITO: Le anunciaré a usted.

MAX: Yo me basto. ¡Paco! ¡Paco! ¡Soy un espectro del pasado!

Su Excelencia abre la puerta de su despacho y asoma en mangas de camisa, la bragueta desabrochada, el chaleco suelto, y los quevedos pendientes de un cordón, como dos ojos absurdos bailándole sobre la panza.

EL MINISTRO: ¿Qué escándalo es éste, Dieguito?

DIEGUITO: Señor Ministro, no he podido evitarlo.

MAX: ¡Un amigo de los tiempos heroicos! ¡No me reconoces, Paco! ¡Tanto me ha cambiado la vida!
¡No me reconoces! ¡Soy Máximo Estrella!

EL MINISTRO: ¡Claro! ¡Claro! ¡Claro! ¿Pero estás ciego?

MAX: Como Homero y como Belisario.

EL MINISTRO: Una ceguera accidental, supongo...

MAX: Definitiva e irrevocable. Es el regalo de Venus.

EL MINISTRO: Válgate Dios. ¿Y cómo no te has acordado de venir a verme antes de ahora? Apenas leo tu firma en los periódicos.

MAX: ¡Vivo olvidado! Tú has sido un vidente dejando las letras por hacernos felices gobernando. Paco, las letras no dan para comer. ¡Las letras son colorín, pingajo y hambre!

EL MINISTRO: Las letras, ciertamente, no tienen la consideración que debieran, pero son ya un valor que se cotiza. Amigo Max, yo voy a continuar trabajando. A este pollo le dejas una nota de lo que deseas... Llegas ya un poco tarde.

MAX: Llego en mi hora. No vengo a pedir nada. Vengo a exigir una satisfacción y un castigo. Soy ciego, me llaman poeta, vivo de hacer versos y vivo miserable. Estás pensando que soy un borracho. ¡Afortunadamente! Si no fuese un borracho ya me hubiera pegado un tiro. ¡Paco, tus sicarios no tienen derecho a escupirme y abofetearme, y vengo a pedir un castigo para esa turba de miserables, y un desagravio a la Diosa Minerva!

EL MINISTRO: Amigo Max, yo no estoy enterado de nada. ¿Qué ha pasado, Dieguito?

DIEGUITO: Como hay un poco de tumulto callejero, y no se consienten grupos, y estaba algo excitado el maestro...

MAX: He sido injustamente detenido, inquisitorialmente torturado. En las muñecas tengo las señales.

EL MINISTRO: ¿Qué parte han dado los guardias, Dieguito?

DIEGUITO: En puridad, lo que acabo de resumir al Señor Ministro.

MAX: ¡Pues es mentira! He sido detenido por la arbitrariedad de un legionario, a quien pregunté, ingenuo, si sabía los cuatro dialectos griegos.

EL MINISTRO: Real y verdaderamente la pregunta es arbitraria. ¡Suponerle a un guardia tan altas Humanidades!

MAX: Era un teniente.

EL MINISTRO: Como si fuese un Capitán General. ¡No estás sin ninguna culpa! ¡Eres siempre el mismo calvatrieno! ¡Para ti no pasan los años! ¡Ay, cómo envidio tu eterno buen humor!

MAX: ¡Para mí, siempre es de noche! Hace un año que estoy ciego. Dicto y mi mujer escribe, pero no es posible.

EL MINISTRO: ¿Tu mujer es francesa?

MAX: Una santa del Cielo, que escribe el español con una ortografía del Infierno. Tengo que dictarle letra por letra. Las ideas se me desvanecen. ¡Un tormento! Si hubiera pan en mi casa, maldito si me apenaba la ceguera. El ciego se entera mejor de las cosas del mundo, los ojos son unos ilusionados embusteros. ¡Adiós, Paco! Conste que no he venido a pedirte ningún favor. Max Estrella no es el pobrete molesto.

EL MINISTRO: Espera, no te vayas, Máximo. Ya que has venido, hablemos. Tú resucitas toda una época de mi vida, acaso la mejor. ¡Oué lejana! Estudiábamos juntos. Vivíais en la calle del Recuerdo. Tenías una hermana. De tu hermana anduve yo enamorado. ¡Por ella hice versos!

MAX. ¡Calle del Recuerdo,
ventana de Helena,
la niña morena
que asomada vi!
¡Calle del Recuerdo
rondalla de tuna,
y escala de luna
que en ella prendí!

EL MINISTRO: ¡Qué memoria la tuya! ¡Me dejas maravillado! ¿Qué fue de tu hermana?

MAX: Entró en un convento.

EL MINISTRO: ¿Y tu hermano Alex?

MAX: ¡Murió!

EL MINISTRO: ¿Y los otros? ¡Érais muchos!

MAX: ¡Creo que todos han muerto!

EL MINISTRO: ¡No has cambiado!... Max, yo no quiero herir tu delicadeza, pero en tanto dure aquí, puedo darte un sueldo.

MAX: ¡Gracias!

EL MINISTRO: ¿Aceptas?

MAX: ¡Qué remedio!

EL MINISTRO: Tome usted nota, Dieguito. ¿Dónde vives, Max?

MAX: Dispóngase usted a escribir largo, joven maestro: -Bastardillos, veintitrés, duplicado, Escalera interior, Guardilla B-. Nota. Si en este laberinto hiciese falta un hilo para guiarse, no se le pida a la portera, porque muere.

EL MINISTRO: ¡Cómo te envidio el humor!

MAX: El mundo es mío, todo me sonrío, soy un hombre sin penas.

EL MINISTRO: ¡Te envidio!

MAX: ¡Paco, no seas majadero!

EL MINISTRO: Max, todos los meses te llevarán el haber a tu casa. ¡Ahora, adiós! ¡Dame un abrazo!

MAX: Toma un dedo, y no te enterezcas.

EL MINISTRO: ¡Adiós, Genio y Desorden!

MAX: Conste que he venido a pedir un desagravio para mi dignidad, y un castigo para unos canallas. Conste que no alcanzo ninguna de las dos cosas, y que me das dinero, y que lo acepto porque soy un canalla. No me estaba permitido irme del mundo sin haber tocado alguna vez el fondo de los Reptiles. ¡Me he ganado los brazos de Su Excelencia!

MÁXIMO ESTRELLA, con los brazos abiertos en cruz, la cabeza erguida, los ojos parados, trágicos en su ciega quietud, avanza como un fantasma. Su Excelencia, tripudo, repintado, mantecoso, responde con un arranque de cómico viejo, en el buen melodrama francés. Se abrazan los dos. Su Excelencia, al separarse, tiene una lágrima detenida en los párpados. Estrecha la mano del bohemio, y deja en ella algunos billetes.

EL MINISTRO: ¡Adiós! ¡Adiós! Créeme que no olvidaré este momento.

MAX: ¡Adiós, Paco! ¡Gracias en nombre de dos pobres mujeres!

Su Excelencia toca un timbre. EL UJIER acude soñoliento. MÁXIMO ESTRELLA, tanteando con el palo, va derecho hacia el fondo de la estancia, donde hay un balcón.

EL MINISTRO: Femández, acompañe usted a ese caballero, y déjele en un coche.

MAX: Seguramente que me espera en la puerta mi perro.

EL UJIER: Quien le espera a usted es un sujeto de edad, en la antesala.

MAX: Don Latino de Hispalis: Mi perro.

EL UJIER toma de la manga al bohemio. Con aire torpón le saca del despacho, y guipa al soslayo el gesto de Su Excelencia. Aquel gesto manido de actor de carácter en la gran escena del reconocimiento.

EL MINISTRO: ¡Querido Dieguito, ahí tiene usted un hombre a quien le ha faltado el resorte de la voluntad! Lo tuvo todo, figura, palabra, gracejo. Su charla cambiaba de colores como las llamas de un ponche.

DIEGUITO: ¡Qué imagen soberbia!

EL MINISTRO: ¡Sin duda, era el que más valía entre los de mi tiempo!

DIEGUITO: Pues véalo usted ahora en medio del arroyo, oliendo a aguardiente, y saludando en francés a las proxenetas.

EL MINISTRO: ¡Veinte años! ¡Una vida! ¡E, inopinadamente, reaparece ese espectro de la bohemia! Yo me salvé del desastre renunciando al goce de hacer versos. Dieguito, usted de esto no sabe nada, porque usted no ha nacido poeta.

DIEGUITO: ¡Lagarto! ¡Lagarto!

EL MINISTRO: ¡Ay, Dieguito, usted no alcanzará nunca lo que son ilusión y bohemia! Usted ha nacido institucionista, usted no es un renegado del mundo del ensueño. ¡Yo, sí!

DIEGUITO: ¿Lo lamenta usted, Don Francisco?

EL MINISTRO: Creo que lo lamento.

DIEGUITO: ¿El Excelentísimo Señor Ministro de la Gobernación, se cambiaría por el poeta Mala-Estrella?

EL MINISTRO: ¡Ya se ha puesto la toga y los vuelillos el Señor Licenciado Don Diego del Corral! Suspenda un momento el interrogatorio su señoría, y vaya pensando cómo se justifican las pesetas que hemos de darle a Máximo Estrella.

DIEGUITO: Las tomaremos de los fondos de Policía.

EL MINISTRO: ¡Eironeia!

Su Excelencia se hunde en una poltrona, ante la chimenea que aventa sobre la alfombra una claridad trémula. Enciende un cigarro con sortija, y pide La Gaceta. Cabálgase los lentes, le pasa la vista, se hace un gorro, y se duerme.

ESCENA NOVENA

Un café que prolongan empañados espejos. Mesas de mármol. Divanes rojos. El mostrador en el fondo, y detrás un vejete rubiales, destacado el busto sobre la diversa botillería. El Café tiene piano y violín. 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, extravaga el Café. El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión. Entran extraños, y son de repente transfigurados en aquel triple ritmo, MALA-ESTRELLA y DON LATINO.

MAX: ¿Qué tierra pisamos?

DON LATINO: El Café Colón.

MAX: Mira si está Rubén. Suele ponerse enfrente de los músicos.

DON LATINO: Allá está como un cerdo triste.

MAX: Vamos a su lado, Latino. Muerto yo, el cetro de la poesía pasa a ese negro.

DON LATINO: No me encargues de ser tu testamentario.

MAX: ¡Es un gran poeta!

DON LATINO: Yo no lo entiendo.

MAX: ¡Merecías ser el barbero de Maura!

Por entre sillas y mármoles llegan al rincón donde está sentado y silencioso RUBÉN DARÍO. Ante aquella aparición, el poeta siente la amargura de la vida, y con gesto egoísta de niño enfadado, cierra los ojos, y bebe un sorbo de su copa de ajeno. Finalmente, su máscara de ídolo se anima con una sonrisa cargada de humedad. El ciego se detiene ante la mesa y levanta su brazo, con magno ademán de estatua cesárea.

MAX: ¡Salud, hermano, si menor en años, mayor en prez!

RUBÉN: ¡Admirable! ¡Cuánto tiempo sin vernos, Max! ¿Qué haces?

MAX: ¡Nada!

RUBÉN: ¡Admirable! ¿Nunca vienes por aquí?

MAX: El café es un lujo muy caro, y me dedico a la taberna, mientras llega la muerte.

RUBÉN: Max, amemos la vida, y mientras podamos, olvidemos a la Dama de Luto.

MAX: ¿Por qué?

RUBÉN: ¡No hablemos de Ella!

MAX: ¡Tú la temes, y yo la cortejo! ¡Rubén, te llevaré el mensaje que te plazca darme para la otra ribera de la Estigia! Vengo aquí para estrecharte por última vez la mano, guiado por el ilustre camello Don Latino de Hispalis. ¡Un hombre que desprecia tu poesía, como si fuese Académico!

DON LATINO: ¡Querido Max, no te pongas estupendo!

RUBÉN: ¿El señor es Don Latino de Hispalis?

DON LATINO: ¡Si nos conocemos de antiguo, maestro! ¡Han pasado muchos años! Hemos hecho juntos periodismo en *La Lira Hispano-Americana*.

RUBÉN: Tengo poca memoria, Don Latino.

DON LATINO: Yo era el redactor financiero. En París nos tuteábamos, Rubén.

RUBÉN: Lo había olvidado.

MAX: ¡Si no has estado nunca en París.!

DON LATINO: Querido Max, vuelvo a decirte que no te pongas estupendo. Siéntate e invítanos a cenar. Rubén, hoy este gran poeta, nuestro amigo, se llama Estrella Resplandeciente!

RUBÉN: ¡Admirable! ¡Max, es preciso huir de la bohemia!

DON LATINO: ¡Está opulento! ¡Guarda dos pápiros de piel de contribuyente!

MAX: ¡Esta tarde tuve que empeñar la capa, y esta noche te convidó a cenar! ¡A cenar con el rubio Champaña, Rubén!

RUBÉN: ¡Admirable! Como Martín de Tours, partes conmigo la capa, trasmudada en cena. ¡Admirable!

DON LATINO: ¡Mozo, la carta! Me parece un poco exagerado pedir vinos franceses. ¡Hay que pensar en el mañana, caballeros!

MAX: ¡No pensemos!

DON LATINO: Compartiría tu opinión, si con el café, la copa y el puro nos tomásemos un veneno.

MAX: ¡Miserable burgués!

DON LATINO: Querido Max, hagamos un trato. Yo me bebo modestamente una chica de cerveza, y tú me apoquinas en pasta con lo que me había de costar la bebecua.

RUBÉN: No te apartes de los buenos ejemplos, Don Latino.

DON LATINO: Servidor no es un poeta. Yo me gano la vida con más trabajo que haciendo versos.

RUBÉN: Yo también estudio las matemáticas celestes.

DON LATINO: ¡Perdón entonces! Pues sí, señor, aun cuando me veo reducido al extremo de vender entregas, soy un adepto de la Gnosis y la Magia.

RUBÉN: ¡Yo lo mismo!

DON LATINO: Recuerdo que alguna cosa alcanzabas.

RUBÉN: Yo he sentido que los Elementales son Conciencias.

DON LATINO: ¡Indudable! ¡Indudable! ¡Indudable! ¡Conciencias, Voluntades y Potestades!

RUBÉN: Mar y Tierra, Fuego y Viento, divinos monstruos. ¡Posiblemente Divinos porque son Eternidades!

MAX: Eterna la Nada.

DON LATINO: Y el fruto de la Nada: Los cuatro Elementales, simbolizados en los cuatro Evangelistas. La Creación, que es pluralidad, solamente comienza en el Cuatrivio. Pero de la Trina Unidad, se desprende el Número. ¡Por eso el Número es Sagrado!

MAX: ¡Calla, Pitágoras! Todo eso lo has aprendido en tus intimidades con la vieja Blavatsky.

DON LATINO: ¡Max, esas bromas no son tolerables! ¡Eres un espíritu profundamente irreligioso y volteriano! Madama Blavatsky ha sido una mujer extraordinaria, y no debes profanar con burlas el culto de su memoria. Pudieras verte castigado por alguna camarrupa de su karma. ¡Y no sería el primer caso!

RUBÉN: ¡Se obran prodigios! Afortunadamente no los vemos ni los entendemos. Sin esta ignorancia, la vida sería un enorme sobrecogimiento.

MAX: ¿Tú eres creyente, Rubén?

RUBÉN: ¡Yo creo!

MAX: ¿En Dios?

RUBÉN: ¡Y en el Cristo!

MAX: ¿Y en las llamas del Infierno?

RUBÉN: ¡Y más todavía en las músicas del Cielo

MAX: ¡Eres un farsante, Rubén!

RUBÉN: ¡Seré un ingenuo!

MAX: ¿No estás posando?

RUBÉN: ¡No!

MAX: Para mí, no hay nada tras la última mueca. Si hay algo, vendré a decírtelo.

RUBÉN: ¡Calla, Max, no quebrantemos los humanos sellos!

MAX: Rubén, acuérdate de esta cena. Y ahora, mezclemos el vino con las rosas de tus versos. Te escuchamos.

RUBÉN se recoge estremecido, el gesto de ídolo, evocador de terrores y misterios. MAX ESTRELLA, un poco enfático, le alarga la mano. Llena los vasos DON LATINO. RUBÉN sale de su meditación con la tristeza vasta y enorme esculpida en los ídolos aztecas.

RUBÉN: Veré si recuerdo una peregrinación a Compostela... Son mis últimos versos.

MAX: ¿Se han publicado? Si se han publicado, me los habrán leído, pero en tu boca serán nuevos.

RUBÉN: Posiblemente no me acordaré.

Un joven que escribe en la mesa vecina, y al parecer traduce, pues tiene ante los ojos un libro abierto y cuartillas en rímero, se inclina tímidamente hacia RUBÉN DARÍO.

EL JOVEN: Maestro, donde usted no recuerde, yo podría apuntarle.

RUBÉN: ¡Admirable!

MAX: ¿Dónde se han publicado?

EL JOVEN: Yo los he leído manuscritos. Iban a ser publicados en una revista que murió antes de nacer.

MAX: ¿Sería una revista de Paco Villaespesa?

EL JOVEN: Yo he sido su secretario.

DON LATINO: Un gran puesto.

MAX: Tú no tienes nada que envidiar, Latino.

EL JOVEN: ¿Se acuerda usted, maestro?

RUBÉN asiente con un gesto sacerdotal, y tras de humedecer los labios en la copa, recita lento y cadencioso, como en sopor, y destaca su esfuerzo por distinguir de eses y cedas.

RUBÉN: ¡¡¡La ruta tocaba a su fin,
 y en el rincón de un quicio oscuro,
 nos repartimos un pan duro
 con el Marqués de Bradomín!!!

EL JOVEN: Es el final, maestro.

RUBÉN: Es la ocasión para beber por nuestro estelar amigo.

MAX: ¡Ha desaparecido del mundo!

RUBÉN: Se prepara a la muerte en su aldea, y su carta de despedida fue la ocasión de estos versos.
 ¡Bebamos a la salud de un exquisito pecador!

MAX: ¡Bebamos!

Levanta su copa, y gustando el aroma del ajeno, suspira y evoca el cielo lejano de París. Piano y violín atacan un aire de opereta, y la parroquia del café lleva el compás con las cucharillas en los vasos. Después de beber, los tres desterrados confunden sus voces hablando en francés. Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabaretes! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila, con su pata coja, PAPÁ VERLAINE.

ESCENA DÉCIMA

Paseo con jardines. El cielo raso y remoto. La luna lunera. Patrullas de caballería. Silencioso y luminoso, rueda un auto. En la sombra clandestina de los ramajes, merodean mozueltas pingonas y viejas pintadas como caretas. Repartidos por las sillas del paseo, yacen algunos bultos durmientes. MAX ESTRELLA y DON LATINO caminan bajo las sombras del paseo. El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche.

UNA VIEJA PINTADA: ¡Morenos! ¡Chis!... ¡Morenos! ¿Queréis venir un ratito?

DON LATINO: Cuando te pongas los dientes.

LA VIEJA PINTADA: ¡No me dejáis siquiera un pitillo!

DON LATINO: Te daré *La Corres*, para que te ilustres; publica una carta de Maura.

LA VIEJA PINTADA: Que le den morcilla.

DON LATINO: Se le prohíbe el rito judaico.

LA VIEJA PINTADA: ¡Mira el camelista! Esperaros, que llamo a una amiguita. ¡Lunares! ¡Lunares!

Surge LA LUNARES, una mozueta pingona, medias blancas, delantal, toquilla y alpargatas. Con risa desvergonzada se detiene en la sombra del jardinillo.

LA LUNARES: ¡Ay, qué pollos más elegantes! Vosotros me sacáis esta noche de la calle.

LA VIEJA PINTADA: Nos ponen piso.

LA LUNARES: Dejadme una perra, y me completáis una peseta para la cama.

LA VIEJA PINTADA: ¡Roñas, siquiera un pitillo!

MAX: Toma un habano.

LA VIEJA PINTADA: ¡Guasíbilis!

LA LUNARES: Apáñalo, panoli.

LA VIEJA PINTADA: ¡Sí que lo apaño! ¡Y es de sortija!

LA LUNARES: Ya me permitirás alguna chupada.

LA VIEJA PINTADA: Éste me lo guardo.

LA LUNARES: Para el Rey de Portugal.

LA VIEJA PINTADA: ¡Infeliz! ¡Para el de la Higiene!

LA LUNARES: ¿Y vosotros, astrónomos, no hacéis una calaverada?

Las dos prójimas han evolucionado sutiles y clandestinas, bajo las sombras del paseo: LA VIEJA PINTADA está a la vera de DON LATINO DE HISPALIS. LA LUNARES, a la vera de MALA ESTRELLA.

LA LUNARES: ¡Mira qué limpios llevo los bajos!

MAX: Soy ciego.

LA LUNARES: ¡Algo verás!

MAX: ¡Nada!

LA LUNARES: Tócame. Estoy muy dura.

MAX: ¡Un mármol!

La mozueta, con una risa procaz, toma la mano del poeta, y la hace tantear sobre sus hombros, y la oprime sobre los senos. La vieja sórdida, bajo la máscara de albayalde, descubre las encías sin dientes, y tienta capciosa a DON LATINO.

LA VIEJA PINTADA: Hermoso, vente conmigo, que ya tu compañero se entiende con la Lunares. No te receles. ¡Ven! Si se acerca algún guindilla, lo apartamos con el puro habanero.

Se lo lleva sonriendo, blanca y fantasmal. Cuchicheos. Se pierden entre los árboles del jardín. Parodia grotesca del Jardín de Armida. MALA ESTRELLA y la otra prójima quedan aislados sobre la orilla del paseo.

LA LUNARES: Pálpame el pecho... No tengas reparo... ¡Tú eres un poeta!

MAX: ¿En qué lo has conocido?

LA LUNARES: En la peluca de Nazareno. ¿Me engaño?

MAX: No te engañas.

LA LUNARES: Si cuadrase que yo te pusiese al tanto de mi vida, sacabas una historia de las primeras. Responde: ¿Cómo me encuentras?

MAX: ¡Una ninfa!

LA LUNARES: ¡Tienes el hablar muy dilustrado! Tu acompañante ya se concertó con la Cotillona. Ven. Entrégame la mano. Vamos a situarnos en un lugar más oscuro. Verás cómo te cachondeo.

MAX: Llévame a un banco para esperar a ese cerdo hispalense.

LA LUNARES: No chanelo.

MAX: Hispalis es Sevilla.

LA LUNARES: Lo será en cañí. Yo soy chamberilera.

MAX: ¿Cuántos años tienes?

LA LUNARES: Pues no sé los que tengo.

MAX: ¿Y es siempre aquí tu parada nocturna?

LA LUNARES: Las más de las veces.

MAX: ¡Te ganas honradamente la vida!

LA LUNARES: Tú no sabes con cuántos trabajos. Yo miro mucho lo que hago. La Cotillona me habló para llevarme a una casa. ¡Una casa de mucho postín! No quise ir... Acostarme no me acuesto... Yo guardo el pan de higos para el gachó que me sepa camelar. ¿Por qué no lo pretendes?

MAX: Me falta tiempo.

LA LUNARES: Inténtalo para ver lo que sacas. Te advierto que me estás gustando.

MAX: Te advierto que soy un poeta sin dinero.

LA LUNARES: Serías tú, por un casual, el que sacó las coplas de Joselito?

MAX: ¡Ése soy!

LA LUNARES: ¿De verdad?

MAX: De verdad.

LA LUNARES: Dilas.

MAX: No las recuerdo.

LA LUNARES: Porque no las sacaste de tu sombrerera. Sin mentira, ¿cuáles son las tuyas?

MAX: Las del Espartero.

LA LUNARES: ¿Y las recuerdas?

MAX: Y las canto como un flamenco.

LA LUNARES: ¡Que no eres capaz!

MAX: ¡Tuviera yo una guitarra!

LA LUNARES: ¿La entiendes?

MAX: Para algo soy ciego.

LA LUNARES: ¡Me estás gustando!

MAX: No tengo dinero.

LA LUNARES: Con pagar la cama concluyes. Si quedas contento y quieres convidarme a un café con churros, tampoco me niego.

MÁXIMO ESTRELLA, con tacto de ciego, le pasa la mano por el óvalo del rostro, la garganta y los hombros. La pindonga ríe con dejo sensual de cosquillas. Quítase del moño un peinecillo gitano, y con él peinando los tufos, redobla la risa y se desmadeja.

LA LUNARES: ¿Quieres saber como soy? ¡Soy muy negra y muy fea!

MAX: No lo pareces! Debes tener quince años.

LA LUNARES: Esos mismos tendré. Ya pasa de tres que me visita el nuncio. No lo pienses más y vamos. Aquí cerca hay una casa muy decente.

MAX: ¿Y cumplirás tu palabra?

LA LUNARES: ¿Cuála? ¿Dejar que te comas el pan de higos? ¡No me pareces bastante flamenco!
¡Qué mano tienes! No me palpés más la cara. Pálpame el cuerpo.

MAX: ¿Eres pelinegra?

LA LUNARES: ¡Lo soy!

MAX: Hueles a nardos.

LA LUNARES: Porque los he vendido.

MAX: ¿Cómo tienes los ojos?

LA LUNARES: ¿No lo adivinas?

MAX: ¿Verdes?

LA LUNARES: Como la Pastora Imperio. Toda yo parezco una gitana.

De la oscuridad surge la brasa de un cigarro y la tos asmática de DON LATINO. Remotamente, sobre el asfalto sonoro, se acompasa el trote de una patrulla de Caballería. Los focos de un auto. El farol de un sereno. El quicio de una verja. Una sombra clandestina. El rostro de albayalde de otra vieja peripatética. Diferentes sombras.

ESCENA UNDÉCIMA

Una calle del Madrid austriaco. Las tapias de un convento. Un casón de nobles. Las luces de una taberna. Un grupo consternado de vecinas, en la acera. Una mujer, despechugada y ronca, tiene en los brazos a su niño muerto, la sien traspasada por el agujero de una bala. MAX ESTRELLA y DON LATINO hacen un alto.

MAX: También aquí se pisan cristales rotos.

DON LATINO: ¡La zurra ha sido buena!

MAX: ¡Canallas!... ¡Todos!... ¡Y los primeros nosotros, los poetas!

DON LATINO: ¡Se vive de milagro!

LA MADRE DEL NIÑO: ¡Maricas, cobardes! ¡El fuego del Infierno os abraza las negras entrañas!
¡Maricas, cobardes!

MAX: ¿Qué sucede, Latino? ¿Quién llora? ¿Quién grita con tal rabia?

DON LATINO: Una verdulera, que tiene a su chico muerto en los brazos.

MAX: ¡Me ha estremecido esa voz trágica!

LA MADRE DEL NIÑO: ¡Sicarios! ¡Asesinos de criaturas!

EL EMPEÑISTA: Está con algún trastorno, y no mide palabras.

EL GUARDIA: La autoridad también se hace el cargo.

EL TABERNERO: Son desgracias inevitables para el restablecimiento del orden.

EL EMPEÑISTA: Las turbas anárquicas me han destrozado el escaparate.

LA PORTERA: ¿Cómo no anduvo usted más vivo en echar los cierres?

EL EMPEÑISTA: Me tomó el tumulto fuera de casa. Supongo que se acordará el pago de daños a la propiedad privada.

EL TABERNERO: El pueblo que roba en los establecimientos públicos, donde se le abastece, es un pueblo sin ideales patrios.

LA MADRE DEL NIÑO: ¡Verdugos del hijo de mis entrañas!

UN ALBAÑIL: El pueblo tiene hambre.

EL EMPEÑISTA: Y mucha soberbia.

LA MADRE DEL NIÑO: ¡Maricas, cobardes!

UNA VIEJA: ¡Ten prudencia, Romualda!

LA MADRE DEL NIÑO: ¡Que me maten como a este rosal de Mayo!

LA TRAPERA: ¡Un inocente sin culpa! ¡Hay que considerarlo!

EL TABERNERO: Siempre saldréis diciendo que no hubo los toques de Ordenanza.

EL RETIRADO: Yo los he oído.

LA MADRE DEL NIÑO: ¡Mentira!

EL RETIRADO: Mi palabra es sagrada.

EL EMPEÑISTA: El dolor te enloquece, Romualda.

LA MADRE DEL NIÑO: ¡Asesinos! ¡Veros es ver al verdugo!

EL RETIRADO: El Principio de Autoridad es inexorable.

EL ALBAÑIL: Con los pobres. Se ha matado, por defender al comercio, que nos chupa la sangre.

EL TABERNERO: Y que paga sus contribuciones, no hay que olvidarlo.

EL EMPEÑISTA: El comercio honrado no chupa la sangre de nadie.

LA PORTERA: ¡Nos quejamos de vicio!

EL ALBAÑIL: La vida del proletario no representa nada para el Gobierno.

MAX: Latino, sácame de, este círculo infernal.

Llega un tableteo de fusilada. El grupo se mueve en confusa y medrosa alerta. Descuella el grito ronco de la mujer, que al ruido de las descargas aprieta a su niño muerto en los brazos.

LA MADRE DEL NIÑO: ¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos!

MAX: Esa voz me traspasa.

LA MADRE DEL NIÑO: ¡Que tan fría, boca de nardo!

MAX: ¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!

DON LATINO: Hay mucho de teatro.

MAX: ¡Imbécil!

El farol, el chuzo, la caperuza del sereno, bajan con un trote de madreñas por la acera.

EL EMPEÑISTA: ¿Qué ha sido, sereno?

EL SERENO: Un preso que ha intentado fugarse.

MAX: Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas. Ese muerto sabía su fin... No le asustaba, pero temía el tormento... La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga. ¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos. Peor que ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literatura, por entregas. Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo.

DON LATINO: ¡Max, no te pongas estupendo!

ESCENA DUODÉCIMA

Rinconada en costanilla y una iglesia barroca por fondo. Sobre las campanas negras, la luna clara. DON LATINO y MAX ESTRELLA filosofan sentados en el quicio de una puerta. A lo largo de su coloquio, se torna lívido el cielo. En el alero de la iglesia pían algunos pájaros. Remotos albores de amanecida. Ya se han ido los serenos, pero aún están las puertas cerradas. Despiertan las porteras.

MAX: ¿Debe estar amaneciendo?

DON LATINO: Así es.

MAX: ¡Y que frío!

DON LATINO: Vamos a dar unos pasos.

MAX: Ayúdame, que no puedo levantarme. ¡Estoy aterido!

DON LATINO: ¡Mira que haber empeñado la capa!

MAX: Préstame tu carrik, Latino.

DON LATINO: ¡Max, eres fantástico!

MAX: Ayúdame a ponerme en pie.

DON LATINO: ¡Arriba, carcunda!

MAX: ¡No me tengo!

DON LATINO: ¡Qué tuno eres!

MAX: ¡Idiota!

DON LATINO: ¡La verdad es que tienes una fisonomía algo rara!

MAX: ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te immortalizaré en una novela!

DON LATINO: Una tragedia, Max.

MAX: La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO: ¡Pues algo será!

MAX: El Esperpento.

DON LATINO: No tuerzas la boca, Max.

MAX: ¡Me estoy helando!

DON LATINO: Levántate. Vamos a caminar.

MAX: No puedo.

DON LATINO: Deja esa farsa. Vamos a caminar.

MAX: Échame el aliento. ¿Adónde te has ido, Latino?

DON LATINO: Estoy a tu lado.

MAX: Como te has convertido en buey, no podía reconocerte. Échame el aliento, ilustre buey del pesebre belenita. ¡Muge, Latino! Tú eres el cabestro, y si muges vendrá el Buey Apis. Lo torearemos,

DON LATINO: Me estás asustando. Debías dejar esa broma.

MAX: Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.

DON LATINO: ¡Estás completamente curda!

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.

DON LATINO: ¿Y dónde está el espejo?

MAX: En el fondo del vaso.

DON LATINO: ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

MAX: Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

DON LATINO: Nos mudaremos al callejón del Gato.

MAX: Vamos a ver qué palacio está desalquilado. Arrímame a la pared. ¡Sacúdeme!

DON LATINO: No tuerzas la boca.

MAX: Es nervioso. ¡Ni me entero!

DON LATINO: ¡Te traes una guasa!

MAX: Préstame tu carrik.

DON LATINO: ¡Mira cómo me he quedado de un aire!

MAX: No me siento las manos y me duelen las uñas. ¡Estoy muy malo!

DON LATINO: Quieres conmoverme, para luego tomarme la coleta.

MAX: Idiota, llévame a la puerta de mi casa y déjame morir en paz.

DON LATINO: La verdad sea dicha, no madrugan en nuestro barrio.

MAX: Llama.

DON LATINO DE HISPALIS, volviéndose de espaldas, comienza a coclear en la puerta. El eco de los golpes tolondrea por el ámbito lívido de la costanilla, y como en respuesta a una provocación, el reloj de la iglesia da cinco campanadas bajo el gallo de la veleta.

MAX: ¡Latino!

DON LATINO: ¿Qué antojas? ¡Deja la mueca!

MAX: ¡Si Collet estuviese despierta!... Ponme en pie para darle una voz.

DON LATINO: No llega tu voz a ese quinto cielo.

MAX: ¡Collet! ¡Me estoy aburriendo!

DON LATINO: No olvides al compañero.

MAX: Latino, me parece que recobro la vista. ¿Pero cómo hemos venido a este entierro? ¡Esa apoteosis es de París! ¡Estamos en el entierro de Víctor Hugo! ¿Oye, Latino, pero cómo vamos nosotros presidiendo?

DON LATINO: No te alucines, Max.

MAX: Es incomprendible cómo veo.

DON LATINO: Ya sabes que has tenido esa misma ilusión otras veces.

MAX: ¿A quién enterramos, Latino?

DON LATINO: Es un secreto que debemos ignorar.

MAX: ¡Cómo brilla el sol en las carrozas!

DON LATINO: Max, si todo cuanto dices no fuese una broma, tendría una significación teosófica... En un entierro presidido por mí, yo debo ser el muerto... Pero por esas coronas, me inclino a pensar que el muerto eres tú.

MAX: Voy a complacerte. Para quitarte el miedo del augurio, me acuesto a la espera. ¡Yo soy el muerto! ¿Qué dirá mañana esa canalla de los periódicos?, se preguntaba el paria catalán.

MÁXIMO ESTRELLA se tiende en el umbral de su puerta. Cruza la costanilla un perro golfo que corre en zigzag. En el centro, encoge la pata y se orina. El ojo legañoso, como un poeta, levantado al azul de la última estrella.

MAX: Latino, entona el gori-gori.

DON LATINO: Si continúas con esa broma macabra, te abandono.

MAX: Yo soy el que se va para siempre.

DON LATINO: Incorpórate, Max. Vamos a caminar.

MAX: Estoy muerto.

DON LATINO: ¡Que me estás asustando! Max, vamos a caminar. Incorpórate, ¡no tuerzas la boca, condenado! ¡Max! ¡Max! ¡Condenado, responde!

MAX: Los muertos no hablan.

DON LATINO: Definitivamente, te dejo.

MAX: ¡Buenas noches!

DON LATINO DE HISPALIS se sopla los dedos arrecidos y camina unos pasos encorvándose bajo su carrik pingón, orlado de cascarrias. Con una tos gruñona retorna al lado de MAX ESTRELLA. Procura incorporarle hablándole a la oreja.

DON LATINO: Max, estás completamente borracho y sería un crimen dejarte la cartera encima, para que te la roben. Max, me llevo tu cartera y te la devolveré mañana.

Finalmente se eleva tras de la puerta la voz achulada de una vecina. Resuenan pasos dentro del zaguán. DON LATINO se cuela por un callejón.

LA VOZ DE LA VECINA: ¡Señá Flora! ¡Señá Flora! Se le han apegado a usted las mantas de la cama.

LA VOZ DE LA PORTERA: ¿Quién es? Esperarse que encuentre la caja de mixtos.

LA VECINA: ¡Señá Flora!

LA PORTERA: Ahora salgo. ¿Quién es?

LA VECINA: ¡Está usted marmota! ¿Quién será? ¡La Cuca, que se camina al lavadero!

LA PORTERA: ¡Ay, qué centella de mixtos! ¿Son horas?

LA VECINA: ¡Son horas y pasan de serlo!

Se oye el paso cansino de una mujer en chanclas. Sigue el murmullo de las voces. Rechina la cerradura, y aparecen en el hueco de la puerta dos mujeres: La una, canosa, viva y agalgada, con un saco de ropa cargado sobre la cadera. La otra, jamona, refajo colorado, pañuelo pingón sobre los hombros, greñas y chancletas. El cuerpo del bohemio resbala y queda acostado sobre el umbral al abrirse la puerta.

LA VECINA: ¡Santísimo Cristo, un hombre muerto!

LA PORTERA: Es Don Max el poeta, que la ha pescado.

LA VECINA: ¡Está del color de la cera!

LA PORTERA: Cuca, por tu alma, quédate a la mira un instante, mientras subo el aviso a Madama Collet.

LA PORTERA sube la escalera chancleando. Se la oye renegar. LA CUCA, viéndose sola, con aire medroso, toca las manos del bohemio y luego se inclina a mirarle los ojos entreabiertos bajo la frente lívida.

LA VECINA: ¡Santísimo Señor! ¡Esto no lo dimana la bebida! ¡La muerte talmente representa! ¡Señá Flora! ¡Señá Flora! ¡Que no puedo demorarme! ¡Ya se me voló un cuarto de día! ¡Que se queda esto a la vindicta pública, señá Flora! ¡Propia la muerte!

ESCENA DECIMATERCIA

Velorio en un sotabanco. MADAMA COLLET Y CLAUDINITA, desgredadas y macilentas, lloran al muerto, ya tendido en la angostura de la caja, amortajado con una sábana, entre cuatro velas. Astillando una tabla, el brillo de un clavo aguza su punta sobre la sien inerte. La caja, embetunada de luto por fuera, y por dentro de tablas de pino sin labrar ni pintar, tiene una sórdida esterilla que amarillea. Está posada sobre las baldosas, de esquina a esquina, y las dos mujeres, que lloran en los ángulos, tienen en las manos cruzadas el reflejo de las velas. DORIO DE GADEX, CLARINITO y PÉREZ, arrimados a la pared, son tres fúnebres fantoches en hilera. Repentinamente, entrometiéndose en el duelo, cloquea un rajado repique, la campanilla de la escalera.

DORIO DE GADEX: A las cuatro viene la funeraria.

CLARINITO: No puede ser esa hora.

DORIO DE GADEX: ¿Usted no tendrá reloj, Madama Collet?

MADAMA COLLET: ¡Que no me lo lleven todavía! ¡Que no me lo lleven!

PÉREZ: No puede ser la funeraria.

DORIO DE GADEX: ¡Ninguno tiene reloj! ¡No hay duda que somos unos potentados!

CLAUDINITA, con andar cansado, tropicando, ha salido para abrir la puerta. Se oye rumor de voces, y la tos de DON LATINO DE HISPALIS. La tos clásica del tabaco y del aguardiente.

DON LATINO: ¡Ha muerto el Genio! ¡No llores, hija mía! ¡Ha muerto y no ha muerto!... ¡El Genio es inmortal!... ¡Consuélate, Claudinita, porque eres la hija del primer poeta español! ¡Que te sirva de consuelo saber que eres la hija de Víctor Hugo! ¡Una huérfana ilustre! ¡Déjame que te abrace!

CLAUDINITA: ¡Usted está borracho!

DON LATINO: Lo parezco. Sin duda lo parezco. ¡Es el dolor!

CLAUDINITA: ¡Si tumba el vaho de aguardiente!

DON LATINO: ¡Es el dolor! ¡Un efecto del dolor, estudiado científicamente por los alemanes!

DON LATINO tambalease en la puerta, con el cartapacio de las revistas en bandolera y el perrillo sin rabo y sin orejas, entre las cañotas. Trae los espejuelos alzados sobre la frente y se limpia los ojos chispones con un pañuelo mugriento.

CLAUDINITA: Viene a dos velas.

DORIO DE GADEX: Para el funeral. ¡Siempre correcto!

DON LATINO: Max, hermano mío, si menor en años...

DORIO DE GADEX: Mayor en prez. Nos adivinamos.

DON LATINO: ¡Justamente! Tú lo has dicho, bellaco.

DORIO DE GADEX: Antes lo había dicho el maestro.

DON LATINO: ¡Madama Collet, es usted una viuda ilustre, y en medio de su intenso dolor debe usted sentirse orgullosa de haber sido la compañera del primer poeta español! ¡Murió pobre, como debe morir el Genio! ¡Max, ya no tienes una palabra para tu perro fiel! ¡Max, hermano mío, si menor en años, mayor en...

DORIO DE GADEX: Prez!

DON LATINO: Ya podías haberme dejado terminar, majadero. ¡Jóvenes modernistas, ha muerto el maestro, y os llamáis todos de tú en el Parnaso Hispano-Americano! ¡Yo tenía apostado con este cadáver frío sobre cuál de los dos emprendería primero el viaje, y me ha vencido en esto como en todo! ¡Cuántas veces cruzamos la misma apuesta! ¿Te acuerdas, hermano? ¡Te has muerto de hambre, como yo voy a morir, como moriremos todos los españoles dignos! ¡Te habían cerrado todas las puertas, y te has vengado muriéndote de hambre! ¡Bien hecho! ¡Que caiga esa vergüenza sobre los cabrones de la Academia! ¡En España es un delito el talento!

DON LATINO se dobla y besa la frente del muerto. El perrillo, a los pies de la caja, entre el reflejo inquietante de las velas, agita el muñón del rabo. MADAMA COLLET levanta la cabeza con un gesto doloroso dirigido a los tres fantoches en hilera.

MADAMA COLLET: ¡Por Dios, llévenselo ustedes al pasillo!

DORIO DE GADEX: Habrá que darle amoniaco. ¡La trae de alivio!

CLAUDINITA: ¡Pues que la duerma! ¡Le tengo una hincha!

DON LATINO: ¡Claudinita! ¡Flor temprana!

CLAUDINITA: ¡Si papá no sale ayer tarde, está vivo!

DON LATINO: ¡Claudinita, me acusas injustamente! ¡Estás ofuscada por el dolor!

CLAUDINITA: ¡Golfo! ¡Siempre estorbando!

DON LATINO: ¡Yo sé que tú me quieres!

DORIO DE GADEX: Vamos a darnos unas vueltas en el corredor, Don Latino.

DON LATINO: ¡Vamos! ¡Esta escena es demasiado dolorosa!

DORIO DE GADEX: Pues no la prolonguemos.

DORIO DE GADEX empuja al encurdado vejete y le va llevando hacia la puerta. El perrillo salta por encima de la caja y los sigue, dejando en el salto torcida una vela. En la fila de fantoches pegados a la pared queda un hueco lleno de sugerencias.

DON LATINO: Te convidó a unas tintas. ¿Qué dices?

DORIO DE GADEX: Ya sabe usted que soy un hombre complaciente, Don Latino.

Desaparecen en la rojiza penumbra del corredor, largo y triste, con el gato al pie del botijo y el reflejo almagreño de los baldosines. CLAUDINITA los ve salir encendidos de ira los ojos. Después se hinca a llorar con una crisis nerviosa y muerde el pañuelo que estruja entre las manos.

CLAUDINITA: ¡Me crispa! ¡No puedo verlo! ¡Ese hombre es el asesino de papá!

MADAMA COLLET: ¡Por Dios, hija, no digas demencias!

CLAUDINITA: El único asesino. ¡Le aborrezco!

MADAMA COLLET: Era fatal que llegase este momento, y sabes que lo esperábamos... Le mató la tristeza de verse ciego... No podía trabajar, y descansa.

CLARINITO: Verá usted cómo ahora todos reconocen su talento.

PÉREZ: Ya no proyecta sombra,

MADAMA COLLET: Sin el aplauso de ustedes, los jóvenes que luchan pasando mil miserias, hubiera estado solo estos últimos tiempos.

CLAUDINITA: ¡Más solo que estaba!

PÉREZ: El maestro era un rebelde como nosotros.

MADAMA COLLET: ¡Max, pobre amigo, tú solo te mataste! ¡Tú solamente, sin acordar de estas pobres mujeres! ¡Y toda la vida has trabajado para matarte!

CLAUDINITA: ¡Papá era muy bueno!

MADAMA COLLET: ¡Sólo fue malo para sí!

Aparece en la puerta un hombre alto, abotonado, escueto, grandes barbas rojas de judío anarquista y ojos envidiosos, bajo el testuz de bisonte obstinado. Es un fripón periodista alemán, fichado en los registros policíacos como anarquista ruso y conocido por el falso nombre de BASILIO SOULINAKE.

BASILIO SOULINAKE: ¡Paz a todos!

MADAMA COLLET: ¡Perdone usted, Basilio! ¡No tenemos siquiera una silla que ofrecerle!

BASILIO SOULINAKE: ¡Oh! No se preocupe usted de mi persona. De ninguna manera. No lo consiento, Madama Collet. Y me dispense usted a mí si llego con algún retraso, como la guardia valona, que dicen ustedes siempre los españoles. En la taberna donde comemos algunos emigrados eslavos, acabo de tener la referencia de que había muerto mi amigo Máximo Estrella. Me ha dado el periódico el chico de Pica Lagartos. ¿La muerte vino de imprevisto?

MADAMA COLLET: ¡Un colapso! No se cuidaba.

BASILIO SOULINAKE: ¿Quién certificó la defunción? En España son muy buenos los médicos y como los mejores de otros países. Sin embargo, una autoridad completamente mundial les falta a los españoles. No es como sucede en Alemania. Yo tengo estudiado durante diez años

medicina, y no soy doctor. Mi primera impresión al entrar aquí ha sido la de hallarme en presencia de un hombre dormido, nunca de un muerto. Y en esa primera impresión me empecino, como dicen los españoles. Madama Collet, tiene usted una gran responsabilidad. ¡Mi amigo Max Estrella no está muerto! Presenta todos los caracteres de un interesante caso de catalepsia.

MADAMA COLLET y CLAUDINITA se abrazan con un gran grito, repentinamente aguzados los ojos, manos crispadas, revolantes sobre la frente las sortijillas del pelo. SEÑÁ FLORA, la portera, llega acezando. La pregonan el resuello y sus chancletas.

LA PORTERA: ¡Ahí está la carroza! ¿Son ustedes suficientes para bajar el cuerpo del finado difunto? Si no lo son, subirá mi esposo.

CLAUDINITA: Gracias, nosotros nos bastamos.

BASILIO SOULINAKE: Señora portera, usted debe comunicarle al conductor del coche fúnebre que se aplaza el sepelio. Y que se vaya con viento fresco. ¿No es así como dicen ustedes los españoles?

MADAMA COLLET: ¡Que espere!... Puede usted equivocarse, Basilio.

LA PORTERA: ¡Hay bombines y javiques en la calle, y si no me engaño, un coche de galones! ¡Cuidado lo que es el mundo, parece el entierro de un concejal! ¡No me pensaba yo que tanto representaba el finado! Madama Collet, ¿qué razón le doy al gachó de la carroza? ¡Porque ese tío no se espera! Dice que tiene otro viaje en la calle de Carlos Rubio.

MADAMA COLLET: ¡Válgame Dios! Yo estoy incierta.

LA PORTERA: ¡Cuatro Caminos! ¡Hay que ver, más de una legua, y no le queda tarde!

CLAUDINITA: ¡Que se vaya! ¡Que no vuelva!

MADAMA COLLET: Si no puede esperar... Sin duda...

LA PORTERA: Le cuesta a usted el doble, total por tener el fiambre unas horas más en casa. ¡Deje usted que se lo lleven, Madama Collet!

MADAMA COLLET: ¡Y si no estuviese muerto!

LA PORTERA: ¿Que no está muerto? Ustedes sin salir de este aire no perciben la corrupción que tiene.

BASILIO SOULINAKE: ¿Podría usted decirme, señora portera, si tiene usted hechos estudios universitarios acerca de medicina? Si usted los tiene, yo me callo y no hablo más. Pero si usted no los tiene, me permitirá de no darle beligerancia, cuando yo soy a decir que no está muerto, sino cataléptico.

LA PORTERA: ¡Que no está muerto! ¡Muerto y corrupto!

BASILIO SOULINAKE: Usted, sin estudios universitarios, no puede tener conmigo controversia. La democracia no excluye las categorías técnicas, ya usted lo sabe, señora portera.

LA PORTERA: ¡Un rato largo! ¿Conque no está muerto? ¡Habría usted de estar como él! Madama Collet, ¿tiene usted un espejo? Se lo aplicamos a la boca, y verán ustedes cómo no lo alienta.

BASILIO SOULINAKE: ¡Ésa es una comprobación anticientífica! Como dicen siempre ustedes todos los españoles: Un me alegro mucho de verte bueno. ¿No es así como dicen?

LA PORTERA: Usted ha venido aquí a dar un mitin y a soliviantar con alicantinas a estas pobres mujeres, que hartos tienen con sus penas y sus deudas.

BASILIO SOULINAKE: Puede usted seguir hablando, señora portera. Ya ve usted que yo no la interrumpo.

Aparece en el marco de la puerta el cochero de la carroza fúnebre: Narices de borracho, chisterón viejo con escarapela, casaca de un luto raído, peluca de estopa y canillejas negras.

EL COCHERO: ¡Que son las cuatro, y tengo otro parroquiano en la calle de Carlos Rubio!

BASILIO SOULINAKE: Madama Collet, yo me hago responsable, porque he visto y estudiado casos de catalepsia en los hospitales de Alemania. ¡Su esposo de usted, mi amigo y compañero Max Estrella, no está muerto!

LA PORTERA: ¿Quiere usted no armar escándalo, caballero? Madama Collet, ¿dónde tiene usted un espejo?

BASILIO SOULINAKE: ¡Es una prueba anticientífica!

EL COCHERO: Póngale usted un mixto encendido en el dedo pulgar de la mano. Si se consume hasta el final, está tan fiambre como mi abuelo. ¡Y perdonen ustedes si he faltado!

EL COCHERO fúnebre arrima la fusta a la pared y rasca una cerilla. Acucándose ante el ataúd, desenlaza las manos del muerto y una vuelve por la palma amarillenta. En la yema del pulgar le pone la cerilla luciente, que sigue ardiendo y agonizando. CLAUDINITA, con un grito estridente, tuerce los ojos y comienza a batir la cabeza contra el suelo.

CLAUDINITA: ¡Mi padre! ¡Mi padre! ¡Mi padre querido!

ESCENA DECIMACUARTA

Un patio en el cementerio del Este. La tarde fría. El viento adusto. La luz de la tarde, sobre los muros de lápidas, tiene una aridez agresiva. Dos sepultureros apisonan la tierra de una fosa. Un momento suspenden la tarea: Sacan lumbre del yesquero, y las colillas de tras la oreja. Fuman sentados al pie del hoyo.

UN SEPULTURERO: Ese sujeto era un hombre de pluma.

OTRO SEPULTURERO: ¡Pobre entierro ha tenido!

UN SEPULTURERO: Los papeles lo ponen por hombre de mérito.

OTRO SEPULTURERO: En España el mérito no se premia. Se premia el robar y el ser sinvergüenza. En España se premia todo lo malo.

UN SEPULTURERO: ¡No hay que poner las cosas tan negras!

OTRO SEPULTURERO: ¡Ahí tienes al Pollo del Arete!

UN SEPULTURERO: ¿Y ése qué ha sacado?

OTRO SEPULTURERO: Pasarlo como un rey siendo un malasangre. Míralo, disfrutando a la viuda de un concejal.

UN SEPULTURERO: Di un ladrón del Ayuntamiento.

OTRO SEPULTURERO: Ponlo por dicho. ¿Te parece que una mujer de posición se chifle así por un tal sujeto?

UN SEPULTURERO: Cegueras. Es propio del sexo.

OTRO SEPULTURERO: ¡Ahí tienes el mérito que triunfa! ¡Y para todo la misma ley!

UN SEPULTURERO: ¿Tú conoces a la sujeta? ¿Es buena mujer?

OTRO SEPULTURERO: Una mujer en carnes. ¡Al andar, unas nalgas que le tiemblan! ¡Buena!

UN SEPULTURERO: ¡Releche con la suerte de ese gatera!

Por una calle de lápidas y cruces, vienen paseando y dialogando dos sombras rezagadas, dos amigos en el cortejo fúnebre de MÁXIMO ESTRELLA. Hablan en voz baja y caminan lentos, parecen almas imbuídas del respeto religioso de la muerte. El uno, viejo caballero con la barba toda de nieve, y capa española sobre los hombros, es el céltico MARQUÉS DE BRADOMÍN. El otro es el índico y profundo RUBÉN DARÍO.

RUBÉN: ¡Es pavorosamente significativo que al cabo de tantos años nos hayamos encontrado en un cementerio!

EL MARQUÉS: En el Campo Santo. Bajo ese nombre adquiere una significación distinta nuestro encuentro, querido Rubén.

RUBÉN: Es verdad. Ni cementerio ni necrópolis. Son nombres de una frialdad triste y horrible, como estudiar Gramática. Marqués, ¿qué emoción tiene para usted necrópolis?

EL MARQUÉS: La de una pedantería académica.

RUBÉN: Necrópolis, para mí es como el fin de todo, dice lo irreparable y lo horrible, el perecer sin esperanza en el cuarto de un Hotel. ¿Y Campo Santo? Campo Santo tiene una lámpara.

EL MARQUÉS: Tiene una cúpula dorada. Bajo ella resuena religiosamente el terrible clarín extraordinario, querido Rubén.

RUBÉN: Marqués, la muerte muchas veces sería amable si no existiese el terror de lo incierto. ¡Yo hubiera sido feliz hace tres mil años en Atenas!

EL MARQUÉS: Yo no cambio mi bautismo de cristiano por la sonrisa de un cínico griego. Yo espero ser eterno por mis pecados.

RUBÉN: ¡Admirable!

EL MARQUÉS: En Grecia quizá fuese la vida más serena que la vida nuestra...

RUBÉN: ¡Solamente aquellos hombres han sabido divinizarla!

EL MARQUÉS: Nosotros divinizamos la muerte. No es más que un instante la vida, la única verdad es la muerte... Y de las muertes, yo prefiero la muerte cristiana.

RUBÉN: ¡Admirable filosofía de hidalgo español! ¡Admirable! ¡Marqués, no hablemos más de Ella!

Callan y caminan en silencio. Los SEPULTUREROS, acabada de apisonar la tierra, uno tras otro beben a chorro de un mismo botijo. Sobre el muro de lápidas blancas, las dos figuras acentúan su contorno negro. RUBÉN DARÍO y EL MARQUÉS DE BRADOMN se detienen ante la mancha oscura de la tierra removida.

RUBÉN: Marqués, ¿cómo ha llegado usted a ser amigo de Máximo Estrella?

EL MARQUÉS: Max era hijo de un capitán carlista que murió a mi lado en la guerra. ¿Él contaba otra cosa?

RUBÉN: Contaba que ustedes se habían batido juntos en una revolución, allá en Méjico.

EL MARQUÉS: ¡Qué fantasía! Max nació treinta años después de mi viaje a Méjico. ¿Sabe usted la edad que yo tengo? Me falta muy poco para llevar un siglo auestas. Pronto acabaré, querido poeta.

RUBÉN: ¡Usted es eterno, Marqués!

EL MARQUÉS: ¡Eso me temo, pero paciencia!

Las sombras negras de LOS SEPULTUREROS -al hombro las azadas lucientes- se acercan por la calle de tumbas. Se acercan.

EL MARQUÉS: ¿Serán filósofos, como los de Ofelia?

RUBÉN: ¿Ha conocido usted alguna Ofelia, Marqués?

EL MARQUÉS: En la edad del pavo todas las niñas son Ofelias. Era muy pava aquella criatura, querido Rubén. ¡Y el príncipe, como todos los príncipes, un babieca!

RUBÉN: ¿No ama usted al divino William?

EL MARQUÉS: En el tiempo de mis veleidades literarias, lo elegí por maestro. ¡Es admirable! Con un filósofo tímido y una niña boba en fuerza de inocencia, ha realizado el prodigio de crear la más bella tragedia. Querido Rubén, Hamlet y Ofelia, en nuestra dramática española, serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba! ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!

RUBÉN: Todos tenemos algo de Hamletos.

EL MARQUÉS: Usted, que aún galantea. Yo, con mi carga de años, estoy más próximo a ser la calavera de Yorik.

UN SEPULTURERO: Caballeros, si ustedes buscan la salida, vengan con nosotros. Se va a cerrar.

EL MARQUÉS: Rubén, ¿qué le parece a usted quedarnos dentro?

RUBÉN: ¡Horrible!

EL MARQUÉS: Pues entonces sigamos a estos dos.

RUBÉN: Marqués, ¿quiere usted que mañana volvamos para poner una cruz sobre la sepultura de nuestro amigo?

EL MARQUÉS: ¡Mañana! Mañana habremos los dos olvidado ese cristiano propósito.

RUBÉN: ¡Acaso!

En silencio y retardándose, siguen por el camino de LOS SEPULTUREROS, que, al revolver los ángulos de las calles de tumbas, se detienen a esperarlos.

EL MARQUÉS: Los años no me permiten caminar más de prisa.

UN SEPULTURERO: No se excuse usted, caballero.

EL MARQUÉS: Pocos me faltan para el siglo.

OTRO SEPULTURERO: ¡Ya habrá usted visto entierros!

EL MARQUÉS: Si no sois muy antiguos en el oficio, probablemente más que vosotros. ¿Y se muere mucha gente esta temporada?

UN SEPULTURERO: No falta faena. Niños y viejos.

OTRO SEPULTURERO: La caída de la hoja siempre trae lo suyo.

EL MARQUÉS: ¿A vosotros os pagan por entierro?

UN SEPULTURERO: Nos pagan un jornal de tres pesetas, caiga lo que caiga. Hoy, a como está la vida, ni para mal comer. Alguna otra cosa se saca. Total, miseria.

OTRO SEPULTURERO: En todo va la suerte. Eso lo primero.

UN SEPULTURERO: Hay familias que al perder un miembro, por cuidarle de la sepultura, pagan uno o dos o medio. Hay quien ofrece y no paga. Las más de las familias pagan los primeros meses. Y lo que es el año, de ciento, una. ¡Dura poco la pena!

EL MARQUÉS: ¿No habéis conocido ninguna viuda inconsolable?

UN SEPULTURERO: ¡Ninguna! Pero pudiera haberla.

EL MARQUÉS: ¿Ni siquiera habéis oído hablar de Artemisa y Mausoleo?

UN SEPULTURERO: Por mi parte, ni la menor cosa.

OTRO SEPULTURERO: Vienen a ser tantas las parentelas que concurren a estos lugares, que no es fácil conocerlas a todas.

Caminan muy despacio. RUBÉN, meditabundo, escribe alguna palabra en el sobre de una carta. Llegan a la puerta, rechina la verja negra. EL MARQUÉS, benevolente, saca de la capa su mano de marfil y reparte entre los enterradores algún dinero.

EL MARQUÉS: No sabéis mitología, pero sois dos filósofos estoicos. Que sigáis viendo muchos entierros.

UN SEPULTURERO: Lo que usted ordene. ¡Muy agradecido!

OTRO SEPULTURERO: Igualmente. Para servir a usted, caballero.

Quitándose las gorras, saludan y se alejan. EL MARQUÉS DE BRADOMÍN, con una sonrisa, se arrebujá en la capa. RUBÉN DARÍO conserva siempre en la mano el sobre de la carta donde ha escrito escasos renglones. Y dejando el socaire de unas bardas, se acerca a la puerta del cementerio el coche del viejo MARQUÉS.

EL MARQUÉS: ¿Son versos, Rubén? ¿Quiere usted leérmelos?

RUBÉN: Cuando los haya depurado. Todavía son un monstruo.

EL MARQUÉS: Querido Rubén, los versos debieran publicarse con todo su proceso, desde lo que usted llama monstruo hasta la manera definitiva. Tendrían entonces un valor como las Pruebas de aguafuerte. ¿Pero usted no quiere leérmelos?

RUBÉN: Mañana, Marqués.

EL MARQUÉS: Ante mis años y a la Puerta de un cementerio, no se debe pronunciar la palabra mañana. En fin, montemos en el coche, que aún hemos de visitar a un bandolero. Quiero que usted me ayude a venderle a un editor el manuscrito de mis Memorias. Necesito dinero. Estoy completamente arruinado desde que tuve la mala idea de recogerme a mi Pazo de Bradomín. ¡No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura!

RUBÉN: ¡Admirable!

EL MARQUÉS: Mis Memorias se publicarán después de mi muerte. Voy a venderlas como si vendiese el esqueleto. Ayudémonos.

ESCENA ÚLTIMA

La taberna de PICA LAGARTOS: Lobreguez con un temblor de acetileno: DON LATINO DE HISPALIS, ante el mostrador, insiste y tartajea convidando al POLLO DEL PAY-PAY. Entre traspies y traspies, da la pelma.

DON LATINO: ¡Beba usted, amigo! ¡Usted no sabe la pena que rebosa mi corazón! ¡Beba usted!
¡Yo bebo sin dejar cortinas!

EL POLLO: Porque usted no es castizo.

DON LATINO: ¡Hoy hemos enterrado al primer poeta de España! ¡Cuatro amigos en el cementerio!
¡Acabóse! ¡Ni una cabrona representación de la Docta Casa! ¿Qué te parece, Venancio?

PICA LAGARTOS: Lo que usted guste, Don Latí.

DON LATINO: ¡El Genio brilla con luz propia! ¿Que no, Pollo?

EL POLLO: Que sí, Don Latino.

DON LATINO: ¡Yo he tomado sobre mis hombros publicar sus escritos! ¡La honrosa tarea! ¡Soy su fideicomisario! Nos lega una novela social que está a la altura de *Los Miserables*. ¡Soy su fideicomisario! Y el producto íntegro de todas las obras, para la familia. ¡Y no me importa arruinarme publicándolas! ¡Son deberes de la amistad! ¡Semejante al nocturno peregrino, mi esperanza inmortal no mira al suelo! ¡Señores, ni una representación de la Docta Casa! ¡Eso, sí, los cuatro amigos, cuatro personalidades! El Ministro de la Gobernación, Bradomín, Rubén y este ciudadano. ¿Que no, Pollo?

EL POLLO: Por mí, ya puede usted contar que estuvo la Infanta.

PICA LAGARTOS: Me parece mucho decir que se halló la política representada en el entierro de Don Max. Y si usted lo divulga, hasta podrá tener para usted malas resultas.

DON LATINO: ¡Yo no miento! ¡Estuvo en el cementerio el Ministro de la Gobernación! ¡Nos hemos saludado!

EL CHICO DE LA TABERNA: ¡Sería Fantomas!

DON LATINO: Calla tú, mamarracho. ¡Don Antonio Maura estuvo a dar el pésame en la casa del Gallo!

EL POLLO: José Gómez, Gallito, era un astro, y murió en la plaza, toreando muy requetebién, porque ha sido el rey de la tauromaquia.

PICA LAGARTOS: ¿Y Terremoto, u séase Juan Belmonte?

EL POLLO: ¡Un intelectual!

DON LATINO: Niño, otra ronda. ¡Hoy es el día más triste de mi vida! ¡Perdí un amigo fraternal y un maestro! Por eso bebo, Venancio.

PICA LAGARTOS: ¡Que ya sube una barbaridad la cuenta, Don Latí! Tantéese usted, a ver el dinero que tiene. ¡No sea caso!

DON LATINO: Tengo dinero para comprarte a ti, con tu tabernáculo.

Saca de las profundidades del carrik un manojo de billetes y lo arroja sobre el mostrador, bajo la mirada torcida del chulo y el gesto atónito de Venancio. EL CHICO DE LA TABERNA se agacha por alcanzar entre las zancas barrosas del curda un billete revolante. La Niña PISA-BIEN, amurriada en un rincón de la tasca, se retira el pañuelo de la frente, y espabilándose fisga hacia el mostrador.

EL CHICO DE LA TABERNA: ¿Ha heredado usted, Don Latí?

DON LATINO: Me debían unas pocas pesetas, y me las han pagado.

PICA LAGARTOS: No son unas pocas.

LA PISA-BIEN: ¡Diez mil del ala!

DON LATINO: ¿Te deben algo?

LA PISA-BIEN: ¡Naturaca! Usted ha cobrado un déci m-o que yo he vendido.

DON LATINO: No es verdad.

LA PISA-BIEN: El 5775.

EL CHICO DE LA TABERNA: ¡Ese mismo número llevaba Don Max!

LA PISA-BIEN: A fin de cuentas no lo quiso, y se lo llevó Don Latí. Y el tío roña aún no ha sido para darme la propi.

DON LATINO: ¡Se me había olvidado!

LA PISA-BIEN: Mala memoria que usted se gasta.

DON LATINO: Te la daré.

LA PISA-BIEN: Usted verá lo que hace.

DON LATINO: Confía en mi generosidad ilimitada.

EL CHICO DE LA TABERNA se desliza tras el patrón, y a hurto, con una seña disimulada, le tira del mandil. PICA LAGARTOS echa la llave al cajón y se junta con el chaval en la oscuridad donde están amontonadas las corambres. Hablan expresivos y secretos, pero atentos al mostrador con el ojo y la oreja. LA PISA-BIEN le guiña a DON LATINO.

LA PISA-BIEN: Don Latí, ¡me dotará usted con esas diez mil del ala!

DON LATINO: Te pondré piso.

LA PISA-BIEN: ¡Olé los hombres!

DON LATINO: Crispín, hijo mío, una copa de anisete a esta madama.

EL CHICO DE LA TABERNA: ¡Va, Don Latí!

DON LATINO: ¿Te estás confesando?

LA PISA-BIEN: Don Latí, ¡está usted la mar de simpático! ¡Es usted un flamenco! ¡Amos, deje de pellizcarme!

EL POLLO: Don Latino, pupila, que le hacen guiños a esos capitales.

LA PISA-BIEN: ¡Si llevábamos el décimo por mitad! Don Latí una cincuenta, y esta servidora de ustedes, seis reales.

DON LATINO: ¡Es un atraco, Enriqueta!

LA PISA-BIEN: ¡Deje usted las espantás para el calvorota! ¡Vuelta a pellizcarme! ¡Parece usted un chivo loco!

EL POLLO: No le conviene a usted esa gachí.

LA PISA-BIEN: En una semana lo enterraba.

DON LATINO: Ya se vería.

EL POLLO: A usted le conviene una mujer con los calores extinguidos.

LA PISA-BIEN: A usted le conviene mi mamá. Pero mi mamá es una viuda decente, y para sacar algo, hay que llevarla a la calle de la Pasa.

DON LATINO: Yo soy un apóstol del amor libre.

LA PISA-BIEN: Usted se ajunta con mi mamá y conmigo, para ser el caballero formal que se anuncia en *La Corres*. Precisamente se cansó de dar la pelma un huésped que teníamos, y dejó una alcoba, para usted la propia. ¿Adónde va usted, Don Latí?

DON LATINO: A cambiar el agua de las aceitunas. Vuelvo. No te apures, rica. Espérame.

LA PISA-BIEN: Don Latí, soy una mujer celosa. Yo le acompaño.

PICA LAGARTOS deja los secretos con el chaval, y en dos trancos cruza el vano de la tasca. Por el cuello del carrik detiene al curda en el umbral de la puerta. DON LATINO guiña el ojo, tuerce la jeta, y desmaya los brazos haciendo el pelele.

DON LATINO: ¡No seas vándalo!

PICA LAGARTOS: Tenemos que hablar. Aquí el difunto ha dejado una pella que pasa de tres mil reales -ya se verán las cuentas- y considero que debe usted abonarla.

DON LATINO: ¿Por qué razón?

PICA LAGARTOS: Porque es usted un vivales, y no hablemos más.

EL POLLO DEL PAY-PAY se acerca ondulante. A intento deja ver que está empalmado, tose y se rasca ladeando la gorra. ENRIQUETA tercia el mantón y ocultamente abre una navajilla.

EL POLLO: Aquí todos estamos con la pupila dilatada, y tenemos opción a darle un vistazo a ese kilo de billeteaje.

LA PISA-BIEN: Don Latí se va a la calle de ganchete con manguete.

EL POLLO: ¡Fantasía!

PICA LAGARTOS: Tú, pelmazo, guarda la herramienta y no busques camorra.

EL POLLO: ¡Don Latí, usted ha dado un golpe en el Banco!

DON LATINO: Naturalmente.

LA PISA-BIEN: ¡Que te frían un huevo, Nicanor! A Don Latí le ha caído la lotería en un décimo del 5775. ¡Yo se lo he vendido!

PICA LAGARTOS: El muchacho y un servidor lo hemos presenciado. ¿Es verdad, muchacho?

EL CHICO DE LA TABERNA: ¡Así es!

EL POLLO: ¡Miau!

PACONA, una vieja que hace celestinazgo y vende periódicos, entra en la taberna con su hatillo de papel impreso, y deja sobre el mostrador un número de El Heraldo. Sale como entró, fisgona y callada. Solamente en la puerta, mirando a las estrellas, vuelve a gritar su pregón.

LA PERIODISTA: ¡Heraldo de Madrid! ¡Corres! ¡Heraldo! ¡Muerte misteriosa de dos señoras en la calle de Bastardillos! ¡Corres! ¡Heraldo!

DON LATINO rompe el grupo y se acerca al mostrador, huraño y enigmático. En el círculo luminoso de la lámpara, con el periódico abierto a dos manos, tartamudea la lectura de los títulos con que adereza el reportero el suceso de la calle de Bastardillos. Y le miran los otros con extrañeza burlona, como a un viejo chiflado.

LECTURA DE DON LATINO: El tufo de un brasero. Dos señoras asfixiadas. Lo que dice una vecina. Doña Vicenta no sabe nada. ¿Crimen o suicidio? ¡Misterio!

EL CHICO DE LA TABERNA: Mire usted si el papel trae los nombres de las gachís, Don Latí.

DON LATINO: Voy a verlo.

EL POLLO: ¡No se cargue usted la cabezota, tío lila!

LA PISA-BIEN: Don Latí, vámonos.

EL CHICO DE LA TABERNA: ¡Aventuro que esas dos sujetas son la esposa y la hija de Don Máximo!

DON LATINO: ¡Absurdo! ¿Por qué habían de matarse?

PICA LAGARTOS: ¡Pasaban muchas fatigas!

DON LATINO: Estaban acostumbradas. Solamente tendría una explicación. ¡El dolor por la pérdida de aquel astro!

PICA LAGARTOS: Ahora usted hubiera podido socorrerlas.

DON LATINO: ¡Naturalmente! ¡Y con el corazón que yo tengo, Venancio!

PICA LAGARTOS: ¡El mundo es una controversia!

DON LATINO: ¡Un esperpento!

EL BORRACHO: ¡Cráneo privilegiado!

Vocabulario útil

Expresiones y frases hechas

"**¡Mal Polonia recibe a un extranjero!**": cita de Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*.

¡**Miau!**: no.

¡**Naturaca!** (expr. popular madrileña): ¡Naturalmente! ¡Claro!

¡**No seas vándalo!**: exageración de la expresión popular, *¡no seas bárbaro!*.

¡**Oh, sería bien!**: otro indicio del español afrancesado de Madama Collet.

¡**Salutem plúriman!**: mucha salud, buena salud; frase de salutación latina que solía ponerse al comienzo de las cartas.

¿**Qué rumbo consagramos?**: frasecilla repetida con la que se quiere destacar la vieja pedantería y afectación modernistas.

A cambiar el agua de las aceitunas (expr. pop.): a orinar.

Léxico

Abichado (adj.): con forma de bicho.

Aburrir (voz popular no frec.): estar desesperado, harto de la vida; abandonar, irse (ejemplo: 'aburrir el nido').

Acción Ciudadana: organización paraestatal conservadora activa entre 1919 y 1923; colaboraba con la policía en la represión de huelgas y manifestaciones; estaba integrada por patronos y personas de carácter derechista o conservador y tenía como finalidad cooperar con las autoridades para el mantenimiento del orden.

Acetileno (sus. m.): gas usado en la lámparas de la época.

Acezar (v.): jadear, respirando fuerte por fatiga.

Acucarse (v., neologismo): agacharse, acucillarse.

Adusto (adj.): severo.

Agalgada (galleguismo): parecido a un galgo (perro de caza).

Aguijar (v.): aguijonear; estimular, acelerar.

Aguzar (v.): hacer punta a una cosa.

Ahueca: marcha, escapa.

Ajenjo (sus. m.): bebida alcohólica hecha de hierbas y otras sustancias.

Albar (v., creado por Valle): llamear, hervir.

Albayalde (sus. m.): carbonato de plomo, de color blanco que se emplea en pintura; utilizado aquí para acentuar la vejez y falsedad del personaje.

Alicantina (sus. f.): trampa, astucia, enredo.

Almagreño (adj.): de color de almagre, rojizo.

Alón (sus. m.): ala de un ave descuartizado.

Alpargatas (sus. f. pl.): calzado de lona, popular.

Amarillos: esquiroles, obrero que substituye a un huelguista en una huelga, o que acude al trabajo. Los 'amarillos' se oponen a los 'rojos' (socialistas).

Amurriado (part. pas. y adj.): de mal humor.

Anonadar (v.): disminuir, liquidar, aniquilar, deshacer.

Apañar (v.): arreglar.

Apegar (v. popular): pegar una cosa a otra.

Apocarse (v.): intimidarse o encogerse.

Apoquinar (v., col.): pagar inmediatamente y quizá de mala gana lo que se debe.

Arañada greña: despeinadas.

Arcos voltaicos: foco de luz o de calor constituido por dos carbones colocados uno frente a otro y muy próximos, de modo que sus extremos se ponen incandescentes, así como el aire intermedio, al pasar una corriente.

Arrecir (v.): aterir, paralizar por efecto del frío.

Astrónomo: utilizado aquí, según la jerga popular del día, en el sentido de 'gente soñadora, lista, o que maneja grandes cantidades'.

Atadijo (sus. m.): paquete pequeño y mal hecho.

Aventar (v.): dispersar el viento alguna cosa.

Babieca (sus. m.): bobo.

Bagatela (sus. f.): cosa o asunto sin importancia.

Barsallo: Francisco Barsallo Becerra (1892-?). Fue hecho prisionero en 1921, después del desastre de Annual (1921; véase Introducción histórica). Se dedicó a cuidar a sus compañeros de cuativerio con especial abnegación. Al ser liberados, en 1923, le señalaban como un héroe, y cuando llegó a España, en enero de ese año, su fama era enorme.

Beatas: pesetas.

Bebecua (pop.): bebida.

Belenita: de Belén («bethlehemita» o «betlemita»), ciudad de Palestina donde nació Jesucristo.

Bellaco (adj. y sus. m.): pícaro, astuto, listo.

Bellaquería (sus. f.): acción innoble o indigna; ruindad.

Berroqueña (adj.): aplicado a 'piedra' o 'roca', designa el granito.

Bético (adj.): relativo o perteneciente a la ciudad romana de Betis, hoy Sevilla. En boca de Don Latino, un anacronismo.

Bisoñé (sus. m.): peluca que cubre la parte anterior de la cabeza.

Boc: una jarra.

Bocón: que habla demasiado, y a veces provocativamente.

Bombín (sus. m.): sombrero hongo.

Botarate (sus. m.): hombre sin juicio o formalidad, que habla y obra sin pensar debidamente para que los resultados sean convenientes.

Botijo (sus. m.): vasija de barro poroso destinado para beber agua; lo suelen usar campesinos que salen a trabajar en el campo.

Briago (adj., mexicanismo): borracho.

Caballeros y hombres buenos: fórmula arcaizante de salutación, que sirve aquí para acentuar el tono pedante de este personaje.

Cabestro (sus. m.): Cuerda o correa que se ata al cuello de una caballería como rienda, para conducirla o atarla con ella.

Cabruto viudo: en la jerga madrileña, significa "no me espera nadie, hago lo que me da la gana".

Cachondear (v.): despertar el apetito sexual.

Café de recuelo: café de baja calidad.

Calabatrina: 'cábala', en su acepción de transposición o combinación de palabras con fines mágicos.

Calaverada (sus. f.): acción insensata, propia de un calavera (persona viciosa).

Calle de la Montera: céntrica calle madrileña que hoy se extiende entre la Gran Vía y le Puerta del Sol.

Calvatrueno (sus. m.): hombre aturdido, alocado y precipitado.

Camarrupa: 'espíritu vengador' en la filosofía teosófica.

Camelar (v.): conquistar; ganarse la simpatía o el favor de alguien adulándole, halagándole, lisonjeándole o aparentando ciertas buenas cualidades que no se tienen realmente; *camelar las beatas* = conseguir las pesetas.

Camelar (v., gitanismo): enamorar.

Camelo (sus. m., gitanismo): cuento, embuste.

Camorra (sus. f.): riña, pelea.

Can (sus. m., galleguismo): perro.

Canalla (sus. m.): miserable; epíteto, tal vez el más duro de los semejantes, que se aplica a un hombre que comete o es capaz de cometer acciones viles contra otros.

Cañas y lanzas: referencia a los torneos en caballo, en los que los jinetes combaten con sus lanzas o se lanzan cañas recíprocamente. Eran especialmente populares en la Edad Media, con lo cual se sigue acentuando la pedantería arcaizante del periodista.

Cañí (adj.): gitano.

Cañí: gitano.

Cañotas (sus. f.): pierna o canilla (parte delgada) de la pierna, tal vez jugando con el sentido que tiene 'cañota' en gallego: cañas de maíz altas y secas.

Capicúa (sus. f.): número (en este caso, del décimo de la lotería) cuyas cifras son simétricas, de tal modo que se lee igual al derecho que al revés. Ejemplo: 27672. Se cree popularmente que la capicúa trae buena suerte.

Carantoña (sus. f.): mujer anciana fea que se viste como si fuese joven.

Carcunda (galleguismo): persona de actitudes retrógradas; carca, reaccionario.

Carlos II (1661-1700), llamado 'el hechizado' o 'el impotente': el último de los reyes habsburgos, vinculado por algunos a la España de la 'leyenda negra'.

Carrik (sus. m.): abrigo.

Cartapacio (sus. m.): cuaderno, carpeta.

Cascarria: cazcarria, salpicadura de barro.

Catalepsia: pérdida de la contractilidad voluntaria de los músculos y de la sensibilidad, que ocurre como accidente en las enfermedades del cerebro, en la histeria, en algunos tipos de esquizofrenia y en el sueño hipnótico.

Cate (gitanismo): golpe, bofetón.

Cavestany: Juan Antonio de Cavestany, dramaturgo y miembro de la Real Academia Española entre 1902 y 1924; fue particularmente denunciado por los escritores jóvenes.

Celestinazgo: derivado de Celestina, nombre de la arquetípica alcahueta de la tradición española, según la pinta Fernando de Rojas en su obra, *La Celestina*, de siglo XV.

Cesante (adj.): desempleado.

Chabacano (adj.): basto y de mal gusto.

Chabacano (adj.): basto y de mal gusto.

Chalina (sus. f.): corbata ancha y sin armadura que se ata con lazadas. La usan particularmente los niños, y las colegialas con su uniforme; hace años era prenda característica de poetas (modernistas especialmente) y artistas bohemios, tan característica como el pelo largo y las pipas.

Chamberilera: oriunda del madrileñísimo barrio de Chamberí, uno de los más castizos.

Chanclar (v., neologismo): hacer ruido con los chanclos, zapatos grandes de goma en que entra el pie calzado.

Chanquetas (sus. f. pl.): zapatillas para andar por casa.

Chanelar (v., gitanismo): entender.

Charrasco (sus. m.): sable; 'cascos y charrasco': otro ejemplo de lenguaje musical

Chepudo (adj.): jorobado (la chepa = la joroba).

Chica (pop.): botella pequeña.

Chispón (adj.): achispado, borracho; creación sobre 'chispo', popularmente 'embriagado, borracho'.

Chochez (sus. f.): calidad de chocho, senil.

Chulapón (adj.): chulo madrileño; persona de las clases populares de ciertos barrios de Madrid, con cierta manera de hablar y ciertos modales desenfadados típicos.

Chuzo (sus. m.): palo con un pincho utilizable como arma; por ejemplo, el que usan los serenos o vigilantes nocturnos en las ciudades.

Cierre metálico: la cortina de metal que en Europa se baja para proteger la fachada de los comercios.

Cloquear (v.): hacer un ruido sordo.

Coba (sus. f.): lisonja insincera.

Cocear (v.): dar coces (patadas). Se usa generalmente con caballos, asnos, etc.

Coger de pipi o pipiolo: tratar a uno como principiante o novato; caer en una ingenuidad o inexperiencia.

Coime (sus. m.): mozo de taberna.

Colgar: en la jerga madrileña, 'empeñar'.

Comienza aquí el archiconocido discurso sobre el *esperpento*, uno de los pasajes más célebres de la literatura española moderna.

Contribuyente (sus. m.): persona que paga contribuciones (impuestos).

Copa de Rute: anís elaborado en el pueblo cordobés de ese nombre.

Coplero (sus. m., despectivo o humorístico): persona que compone versos.

Corambre (sus. f.): conjunto de pieles y cueros.

Corza (sus. f.): animal parecido al ciervo.

Costanilla (sus. f.): calle o cuesta pendiente (diminutivo de costana).

Cotizar(se) (v.): valorar(se)

Cráneo: conjunto de huesos que forman como una caja en que está encerrado el cerebro; en este caso, la cabeza, la inteligencia, la mente.

Crisóstomo: en griego, 'el que habla muy bien'.

Crispar (v.): irritar, exasperar.

Crispín: personaje de la «comedia italiana», personificación del criado socarrón, ladino y desvergonzado.

Cromo (sus. m.): estampa.

Cuartos (sus. m. pl.): dinero.

Cuatrivio: número aplicado al conjunto de tres y uno.

Cuerda (sus. f.): cadena; conjunto de presos conducidos atados uno tras otro.

Curda (adj. y sus. m.): borracho.

Dar cortinas (expr. pop. ant.): dejar en el vaso posos o residuos del vino que se bebe.

Dar morcilla: expresión popular que procede de la morcilla (embutido parecido al chorizo) que se daba a los perros, para matarlos.

Dar mulé (gitanismo): matar.

Dar un mitin (expr. pop.): armar jaleo, bronca, hablar inoportunamente y sin sentido.

De ganchete (expr. pop.): del brazo, cogidos del brazo.

Décimo: billete de la Lotería Nacional.

'Delega' por delegación; abreviación que es típica de la jerga callejera madrileña.

Desacato (sus. m.): falta de respeto.

Desagravio (sus. m.): del verbo desagraviar, quitar de alguna manera del ánimo de alguien la impresión que le ha causado un agravio (afrenta, ofensa); indemnación, explicación.

Desollar (v.): despellejar, pelar (aquí, figurativamente hablando y con referencia al dinero).

Destripar (v.): reventar, explotar (literalmente, abrir algo o alguien para quitarle las tripas, los intestinos).

Dimanar (v.): provocar, causar.

Docta Casa: el Ateneo de Madrid, edificio donde se reúne la asociación de intelectuales del mismo nombre.

Dogal (sus. m.): cuerda que se pone al cuello de las caballerías.

Don Manuel Camo, político del período, recordado por los escritores como símbolo del caciquismo y de los fraudes electorales.

Don Manuel García Prieto (1859-1938): figura política del partido liberal.

Don Mariano de Cavia, el famoso periodista (1855-1920), académico de la Española entre 1915 y 1920. Era reconocido universalmente por su afán de la vida nocturna y de la bebida.

Eironeia: 'ironía' en griego.

El enano de la venta: personaje folklórico (ficticio) al cual se alude cuando alguien profiere bravatas o amenazas que luego no puede cumplir.

El que no pasa por la calle de la Pasa no se casa: expresión madrileña popular que se refiere a la calle donde se hallaban las oficinas de la Vicaría, en las que era necesario arreglar la documentación matrimonial.

Embetunada, der. de 'betún' (sus. m.): crema usada para limpiar y brillar los zapatos.

Emilio Castelar y Ripoll (1832-1899), político español al que se consideró como uno de los más elocuentes oradores.

Empalmado (adj. pop.): que lleva la navaja escondida en la mano y la manga, para sacarla con rapidez.

Empañado (part. pas. y adj.): enturbiado por vaho o vapor.

Empaque (sus. m): aspecto de persona importante; distinción, presencia, señorío.

En bandolera: atado con un cordón o con una correa.

Endrino (adj.): de color negro azulado, como la fruta del mismo nombre (la endrina, una ciruela).

Entereza (sus. f.): integridad.

Entonar (v.): cantar.

Epígono: con respecto a una persona, otra que sigue sus huellas o sus enseñanzas

Équite: ciudadano romano perteneciente a una clase intermedia entre los patricios y los plebeyos, que servía en el ejército a caballo.

Equívoco de valor obsceno, también frecuente en el habla jergal y achulapada.

Es característico del habla popular madrileña el uso de una expresión diametralmente opuesta al sentido implícito: *banqueros* por 'mendigos', *capitalistas* por los que 'viven del sablazo', *palacio* por 'buhardilla fría, incómoda', etc.

Espartero fue otro torero famoso de la misma época.

Espeluzante (adj.): terrible, horrible.

Esta figura política, Emilio Castelar, fue muy debatida por los intelectuales del período, a causa de su llamada oratoria hueca y sus gestos altisonantes.

Estar afónico: sigue el juego de palabras, ya que podría significar que no puede cantar o que no puede pagar.

Esterilla (sus. f.): tejido de esparto con que se cubre el suelo o, como en este caso, en el que descansan los cadáveres.

Estigia: nombre dado en la mitología clásica a la laguna o río que hay que cruzar, en el barco de Caronte, para pasar al Infierno.

Estoy apré: estoy sin dinero.

Estuprar (v.): cometer 'estupro', violación de una mujer virgen que no pasa de cierta edad fijada legalmente; en España, 23 años.

Expresión característica del habla de los modernistas en general y de Rubén Darío en particular.

Extravagar (v., prob. galicismo): confundir, asombrar, hacer perder la cabeza. En castellano sólo existe el adjetivo 'extravagante'.

Fantoche (sus. m.): títere; figurilla o muñeco con que se representan pantomimas.

Fantomas: personaje de una de las más célebres novelas folletinescas de Francia, obra de Pierre Souvestre (1874-1914), muy divulgada por todas partes. Fantomas es una especie de héroe del delito, que aparece y desaparece, muere y no muere, con prestigio de fantasma.

Fariseo: falso.

Farsante (adj.): hipócritas.

Felipe II (1527-1598), otro rey de la Casa de los Habsburgos. Heredó el trono a su padre, Carlos I, cuando el país estaba en la cumbre de su poder. Popularmente ha sido considerado muy autárquico.

Fiambre (sus. m. pop.): aquí, cadáver.

Fideicomisario (sus. m.): persona que recibe el fideicomiso, o sea la herencia encomendada para que el fideicomisario haga con ella lo que queda estipulado en el testamento.

Filfa (sus. f.): mentira.

Finado difunto: expresión intensificativa, muy usual en el habla madrileña.

Fleco (sus. m.): adorno consistente en una serie de hilos o cordones colocados uno al lado de otro, sujetos por un extremo y sueltos por el otro, y, a veces, anudados artísticamente unos con otros por la parte más próxima al arranque.

Francisco Villaespesa (1877-1936): poeta y ensayista de corte popular.

Fripón (adj.): voz difícil de precisar; tal vez persona aficionada a situaciones maliciosas (del francés, 'fripon').

Funeraria (sus. f.): empresa que se encarga de los entierros.

Gachí (sus. f., gitanismo): mujer.

Gachó (sus. m., gitanismo): hombre.

Gaita (sus. f., fig.): pescuezo, cuello.

Galerna (sus. f.): viento fuerte del noroste.

Galón (sus. m.): cinta de seda, usada para adornar (en este caso, el coche fúnebre).

Garito (sus. m.): timba; local donde se juega clandestinamente a juegos de azar.

Gatera (sus. f., pop.): pillo, aprovechado, tunantuelo; ladrón, ratero.

Giboso (adj.): jorobado; persona que tiene giba.

Gnosis: (filosofía) ciencia o sabiduría suprema; ciencia de los hechiceros.

Golfa (adj. y sus. f.): mujer vagabunda; en este caso, prostituta.

Gorigori: expresión coloquial con la que se alude al canto funeral y triste de los entierros.

Gracejo (sus. m.): desenvoltura, soltura y gracia en la manera de hablar y de escribir.

Greña (sus. f.): mechón de pelo enredado y desarreglado.

Gris: aire o viento frío, cortante; en Madrid, se llamaba así el viento norte, originario del Guadarrama.

Guardilla (sus. f.): desván, particularmente (y en este caso) el que sirve de vivienda.

Guardillón (sus. m.): desván; abertura hecha en el tejado, cubierta con una pequeña construcción que tiene forma de casita, provista de ventana en su parte delantera.

Guasíbilis: 'guasa' + sufijo '-íbilis'; guasa = ironía o burla; el sufijo '-íbilis' se añade con el afán de comicidad.

Guindilla (sus. f.): guardia municipal.

Guipar (v., pop.): ver, mirar.

Hacer guiños (expr. pop.): mirar.

Hacer la jarra: hacer ostentación de algo, presumir; hacer gestos o acciones que revelen importancia, rumbo, provocación.

Hacerse cruces en la boca: usado en el sentido poco frecuente de 'no comer', 'no haber comido'. Se solía acentuar esto haciendo la señal de la cruz sobre la boca, al bostezar.

Hatillo (sus. m.): hato (envoltorio) pequeño.

Huraño (adj.): arisco, dicho de personas que rehuyen el trato social.

Hurtar (v.): robar algo de poco valor; hacer algo a escondidas, disimuladamente.

Iconoclasta (adj. y sus. m.): hereje que niega el culto a las imágenes; persona propensa a destruir la fama o prestigio de las tenidas por sobresalientes o extraordinarias.

Indumentaria (sus. f.): ropa.

Inerme (adj.): desarmado, indefenso.

Intendente (sus. m.): nombre aplicado a los jefes de algunos servicios económicos del Estado.

Javique (sus. m.): ¿chaqué, prenda de ceremonia?

Jefe de obra: obra maestra; aquí, traducción literal del francés 'chef d'oeuvre'. Así Valle-Inclán se burla de la manía galicista de los modernistas.

Jeta (sus. f. pop.): cara.

Jornal (sus. m.): el día laboral.

Journal: en lugar de 'periódico', otro galicismo que sirve para caracterizar al "cotarro modernista" afrancesado.

Juegos Florales: competición poética en que se premia al poeta vencedor con una flor.

Justas (sus. f. pl.): ejercicio o torneo de cañas y lanzas.

Karma: en la filosofía, ley de acción y consecuencia de los actos antes realizados y destino que de ellos se deriva.

Kermés (sus. f.): verbena, fiesta popular.

La Correspondencia de España, periódico.

La *Infanta* es Isabel de Borbón, la *Chata* (1851-1931), personaje que gozaba de una popularidad extraordinaria en Madrid.

La 'leyenda negra' se refiere a la mala fama de la España católica --oscurantista, cruel, autárquica-- que llegó a propagarse entre los países del norte de Europa durante (y a causa de) la Reforma protestante.

La pregonan: la anuncian.

Legajo: conjunto, generalmente atado, de papeles referentes a un asunto.

Legañoso (adj.): que suele tener legañas, o sea acumulación pastosa o seca de secreción de los párpados (ojos).

Llevar mancuarna: recibir una paliza, cualquier tipo de tortura.

Lobreguez (sus. f.): oscuridad espantosa.

Macferlán: prenda de abrigo, gabán masculino.

Macilento (adj.): demacrado.

Macilento (adj.): demacrado; se aplica a personas que tienen la cara pálida y flaca.

Magro (adj.): sin grasa.

Majadero (adj. y sus. m.): idiota, estúpido, imbécil.

Mala sombra: persona que pretende hacer gracia y no lo consigue; que es naturalmente tosco y pretende pasar por gracioso.

Mamarracho (sus. m.): Persona que, por su falta de sensatez o formalidad, no merece ser tomada seriamente o tratada con respeto.

Mangue (gitanismo): yo.

Manguito (sus. m.): prenda en forma de media manga que se pone sobre la del vestido para evitar que se ensucie o roce mientras se trabaja.

Manido (part. pas. y adj.): gastado, falto de originalidad, viejo, anticuado.

Manriano Benlliure y Gil (1862-1947): famoso escultor valenciano que fue muy denigrado por los intelectuales jóvenes del período. Fue caricaturizado como vendedor callejero en *Blanco y Negro*, una de la publicaciones más populares del período.

Marimacho (sus. m., vulgar): mujer de aspecto masculino.

Marmota (sus. f.): persona que duerme mucho, por alusión al sueño invernal del animal.

Maura: Antonio Maura (1853-1925), político conservador. Fue jefe de Gobierno, entre otras ocasiones, en 1918, 1919 y 1921. Su impopularidad en esos años era muy grande.

Medroso (adj.): miedoso.

Melopea: canción o pesetas (ambivalente, en este caso).

Memorial: en este caso, una nota.

Memorialista (sus. m., utilizado aquí como adj.): hombre que se dedicaba a escribir memoriales u otras cosas por encargo de otros.

Merodear (v.): vagar por un sitio, observando, espiando, curioseando.

Ministerio de la Desgobernación (en lugar de "Gobernación"): otro indicio del sentido de humor socarrón de los que adoptan el habla popular madrileño.

Mixtos (sus. m. pl.): cerillas, utilizables en este caso para encender la lámpara.

Monstruo: empleado aquí en su sentido musical, de estrofa formada por sílabas, a menudo sin sentido alguno, con la que un compositor indica al libretista la acentuación y medida que debe tener el poema para adaptarlo a una melodía preconcebida.

Morapio: vino tinto.

Morfeo: el dios de los sueños / del sueño de la mitología griega; se emplea en lenguaje literario, frecuentemente jocoso, para referirse al sueño: 'En brazos de Morfeo'.

Morganático: se aplica al matrimonio realizado por una persona de estirpe real, rey o príncipe, con otra que no lo es.

Mugir (v.): emitir el sonido de los animales bovinos (toros, bueyes, vacas, etc.).

Murga (sus. f.): banda callejera que toca música ligera.

Musitar (v.): hablar en voz baja.

Narciso Díaz de Escobar (1860-1935): periodista y escritor malagueño de gran fama e influyente en política.

Nardo (sus. m.): flor blanca, pequeña y aromática.

Nardo (sus. m.): flor blanca, pequeña y muy aromática.

No te pongas a gatas: de la expresión 'salir a gatas', 'librarse de algo con dificultades, con apuros o peligros'. En boca de Madama Collet es señal de su dominio imperfecto del español.

No valer un chavo: no valer nada ('chavo' = moneda de poco valor).

Novelón por entregas: los episodios o capítulos de tales obras salen en los kioscos, en periódicos o revistas, semanal o mensualmente. 'Novelón' sugiere que es novela de cuestionable gusto.

Obcecación (sus. f.): del verbo 'obcecar', ofuscar, oscurecer.

Ortiga (sus. f.): planta silvestre que está cubierta toda ella de pelos que se clavan en la piel y segregan un líquido que produce un picor muy molesto.

Otra ref. a Rafael *el Gallo*, que era calvo. Ver nota .

Pájara (sus. f., col.): mujer astuta, pícara o mujer de las costumbres ligeras.

Palmatoria (sus. f.): utensilio para sostener la vela, generalmente de forma de platillo con un receptáculo en el centro donde se mete ésta.

Pan de higos: eufemismo por las partes sexuales femeninas.

Panoli (gitanismo): tonto, infeliz, incauto.

Pañosa: la capa.

Pápiro (gitanismo): billete de banco.

Para ti no pasan los años: equivalente a 'tú no cambias nada', 'sigues tan joven como siempre'.

Parnaso (literario): del nombre del monte de Grecia donde se suponía que habitaban las musas, se aplica al conjunto de los poetas y de su actividad; mundo o ambiente de los poetas; a veces, se aplica como nombre a una colección de poesías: 'Parnaso español del siglo XVII'. Parnaso fue además el nombre de un movimiento poético en Francia en el siglo XIX, importante aquí como fuente de influencia formativa sobre el Modernismo hispano-americano.

Parné (gitanismo): dinero.

Pastora Imperio: una bailarina gitana de gran fama --por su arte de bailar y por sus ojos verdes-- en el período de Valle-Inclán.

Pella (sus. f.): porción o conjunto de cosas, muchas veces comestibles, pero en este caso, figurativamente, de billetes (dinero).

Pelma (adj.): persona pesada y fastidiosa.

Pelmazo (sus. m. y adj.): persona fastidiosa por pesada.

Pelón (adj. y sus. m.): persona sin pelo; persona que no tiene bienes de fortuna o no tiene una posición económica o social apreciable.

Pelote (sus. m.): relleno de tapicería.

Peripatético (adj.): penetrar poco a poco un líquido en los poros de un cuerpo, dejándolo mojado; ridículo y extravagante.

Pescarla (popular): emborracharse.

Petaca (sus. f.): estuche para guardar el tabaco.

Pimpollo (sus. m.): niño o mujer joven de aspecto atractivo.

Pindonga: mujer de malas costumbres, callejera.

Pingajo (sus. m.): harapo, andrajo; trozo desgarrado que cuelga de una cosa y que, por lo tanto, tiene poco valor.

Pingón (adj.): harrapiento.

Pingona: mujer de mala vida.

Pirante (adj., gitanismo): golfo, bribante, juerguista.

Pitágoras (580-500 a.C.): filósofo y matemático griego.

Pito (sus. m.): cigarrillo, pitillo.

Polis: policías; *Polis Honorarios* = miembros de la asociación 'cívica' Acción Ciudadana.

Polizonte (sus. m.): policía, guardia.

Pollo (sus. m.): hombre joven

Por un casual (expr. popular madrileña): ¿por casualidad, quizá?

Postín (sus. m., gitanismo): elegancia, lujo.

Pregón: anuncio de alguna mercancía o servicio que se hace a gritos por la calle.

Prez (sus. f.): honra u honor; muy frecuentemente forma enlace con una de esas palabras u otra equivalente: 'Honra y prez de la caballería andante. Gloria y prez...'.

Pringoso (adj.): muy sucio de grasa o de sustancia pegajosa.

Procaz (adj.): Desvergonzado, grosero o insolente.

Propasarse (v.): excederse de lo razonable en lo que se hace o se dice.

Propi: abreviación de 'propina', típica del habla popular madrileña.

Proxeneta (sus. m. y f.): persona que funciona de intermediario en contratos sexuales; alcahuete o alcahueta.

Puchero (sus. m.): cocido; comida hecha hirviendo garbanzos, carne, etc.

Pupila (expr. pop.): cuidado, vista, atención.

Quepis (sus. m.): gorro de uniforme militar cilíndrico y bajo, con visera.

Quevedos (sus. m. pl.): nombre dado antiguamente a los anteojos.

Quince: vaso de vino que vale quince céntimos.

Rafael Gómez Ortega, *el Gallo*: torero famosísimo. La alusión recuerda las famosas espantás ('espantadas'), o verdaderos ataques de miedo que el diestro sufría. Dice así Cossío: 'Pasó de las sublimidades de hacer arte ... al ridículo de la huida más descarada y descompuesta: huidas que

llegaron a tomar el nombre característico de espantadas y que fueron como privativas de el Gallo, aunque en esto tuvo sus imitadores' (*Los toros*, Madrid, 1995, vol. II, 482).

Rajar (v.): partir o romper algo; en este caso, el 'repique' de la campanilla, se sobreentiende, 'raja' (rombe violentamente) el silencio.

Raso (adj.): llano y suave, sin desniveles.

Real (sus. m.): moneda antigua.

Rebosar (v.): salirse por encima de los bordes, como de un vaso.

Rebotar (v.): alterar a alguien, con insultos o mala noticia.

Rebuzno (sus. m.): cada sonido o sucesión de sonidos emitidos sin interrupción por el asno.

Recalar (v.): penetrar poco a poco un líquido en los poros de un cuerpo, dejándolo mojado..

Rechinar (v.): chirriar, producir un ruido estridente.

Recibir la visita del nuncio: tener la menstruación.

Redacción (sus. f.): Despacho donde trabajan los redactores de un periódico.

Refajo (sus. m.): falda de tela gruesa que se usaba antiguamente y siguen usando las mujeres de los pueblos como prenda interior de abrigo, o, en género de mejor clase y aspecto, como falda exterior.

Renegar (v.): refunfuñar, protestar, quejarse.

Repelado (part. pas. y adj.): completamente pelado.

Resorte (sus. m.): medio para conseguir algo.

Resuello (sus. m.): el respiro.

Resumar el ingenio: frase popular madrileña para indicar que el traje va cubierto de caspa.

Retén (sus. m.): puesto donde hay un grupo de gente armada dispuesta para caso de necesidad.

Retén (sus. m.): puesto donde hay un grupo de gente armada dispuesta para caso de necesidad.

Retozón (adj.): juguetón y risueño.

Rimero (sus. m.): montón.

Romanones: Álvaro de Figueroa y Torres (1863-1950), conde de Romanones, hijo de uno de los hombres más ricos de su tiempo. Popularmente se le consideraba una persona tacaño.

Roña (util. aquí como adj. sustantivizado): tacaño.

Rufo (adj.): rubio o pelirrojo.

Rugido (del v. 'rugir'): ruido fuerte y ronco, del mar en este caso, de animales salvajes en otros.

Sarga (sus. f.): tela cuyo tejido forma líneas diagonales.

Saulo es el nombre original de uno de los apóstoles más activos en la propagación del cristianismo en los primeros años después de la muerte de Jesucristo (siglo I d.C.). Su conversión, tras la cual viene llamado [San] Pablo, es un tema muy tratado por artistas de diferentes épocas. [San] Mateo es otro de los apóstoles (y evangelista además). La confusión de nombres más el bautizo que se produce en esta escena al revés --es decir, pasando del nombre cristiano al judío-- es muy significativo.

Se juega de boquilla: expresión del juego, con la que se indica que el jugador hace la postura sin aportar el dinero; (fig.) charla o discusión sin actos.

Se refiere a la guerra del Rif (Marruecos), causa de una huelga violenta en Barcelona en 1909 (la *semana trágica*). (Véase Introducción histórica.)

Segismundo: personaje de la obra de Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. La cita es (jornada II, esc. 3): 'Señor / soy un grande agradador / de todos los Segismundos'. El sentido de la frase es: 'doblegarse ante los poderosos', 'ser su bufón'.

Señá: título de mujer, abreviado de 'señora', utilizado mucho entre las clases populares y en el sainete, subgénero teatral cómico y popular que surge en tiempos de Goya y Moratín (véase "Moratín en contexto") y que llega a su auge a finales del siglo XIX y principios del XX. Los elementos sainetescos en *Luces de bohemia* se centran en el ambiente popular madrileño, que Valle capta mediante personajes como la Vecina y Portera y, muy especialmente, mediante el idioma que estas personas utilizan.

Sepelio (sus. m.): el entierro.

Sereno (sus. m.): hombre que vigila por la calle durante la noche desde la hora en que se cierran los portales; tiene las llaves de éstos y les abre la puerta a los vecinos que vuelven a casa después de esa hora. Antiguamente cantaban las horas, añadiendo después de ellas el estado del tiempo; por ejemplo: '¡Las tres en punto y sereno!'.

Sermo vulgaris: habla vulgar.

Servidorcito: diminutivo de 'servidor', 'yo'.

Si he faltado... *al respeto*, quiere decir el Cochero.

Sicario (sus. m.): asesino asalariado.

Silvela: Francisco Silvela (1845-1905), político conservador, jefe del partido hasta 1903, en que le sucede Maura. Periodista y ensayista bastante fecundo y muy atacado por intelectuales liberales y socialistas.

So: se antepone a cualquier insulto que se dirige a alguien, en estado de irritación o en lenguaje informal: '¡So burro!'.

Soldados romanos era la designación popular madrileña de un cuerpo de policía municipal, creado por el Donde de romanones. Su uniforme recordaba, en efecto, el de las legiones romanas.

Soleche (expr. pop.): pelma, atontado, impertinente, entrometido; persona que causa molestias.

Sotabanco (sus. m.): ático.

Tabernáculo (pop.): taberna.

Tachar (v.): motejar, tildar, atribuir a algo o alguien cierta falta.

Tapaboca (sus. m.): bufanda.

Tartajear (v.): hablar defectuosamente por torpeza o por defecto físico, cambiando unas letras por otras, cambiándolas de sitio o pronunciándolas mal.

Tener un anuncio luminoso en casa: frase corriente en el habla madrileña para dar énfasis a una cualidad o cosa cualquiera.

Teosofía: Nombre dado a diversas doctrinas antiguas y modernas, así como al conjunto de ellas, que pretenden una interpretación filosófico-religiosa del mundo, el hombre, Dios y la vida de ultratumba, partiendo de la base de que el alma humana, como irradiación del alma universal, es capaz de la intuición directa de lo sobrenatural y de desarrollar fuerzas suprasensibles; incluye, por tanto, un aspecto ocultista. Su forma más moderna es la doctrina de Elena P. Blavatsky que pretende haber penetrado en su larga estancia en la India las tradiciones secretas de las escuelas budistas y de los lamas. Un decreto de la Congregación del Santo Oficio de 1919, confirmado por Benedicto XV, declara la teosofía incompatible con la fe católica.

Testuz (sus. m.): frente de caballo y otros animales.

Timba (sus. f.): casa de juego, garito.

Tolondrear (v. creado por Valle): aturdir con el ruido; resuenan en este neologismo 'atolondrar' (castellano) y 'atordoar' (gallego).

Tomar la coleta: tomar el pelo, burlarse de alguien.

Traje de luces: el que llevan los toreros en el ruedo.

Trasgo (sus. m., gallego): demonio.

Traspié (sus. m.): equivocación, indiscreción.

Trasto (sus. m.): mueble o utensilio (en este caso, la capa) inútil.

Trastocarse (v.): en este caso, alternarse.

Trenza en perico: trenza de pelo postizo, que adornaba la parte anterior de la cabeza.

Troglodita: voz clave de la lengua de su tiempo; del valor 'habitante de las cavernas' ha pasado a ser, en muchos casos, 'reaccionario, cavernícola' en el sentido político y social.

Tuno (sus. m.): granuja, tunante (en sentido afectuoso).

Ultraísmo: Nombre dado por sus mismos miembros al movimiento poético que, alrededor de 1920, introdujo en la poesía española la renovación revolucionaria de formas y temas que el cubismo, el dadaísmo y otros movimientos semejantes representan fuera de España; sus características son la sutilización al máximo del lirismo y la imagen, con abandono total de la anécdota y la descripción directa. Disuelto pronto el movimiento como doctrina y como grupo definidos, quedan de una y de otro la poesía española contemporánea y algunos de sus mejores cultivadores.

Un duro es equivalente a cinco pesetas.

Una perra: una peseta (en jerga callejera).

Vano (sus. m.): puerta.

Veguero (sus. m.): puro.

Vejar (v.): maltratar, humillar

Ventano (sus. m.): ventana pequeña.

Verdulera (sus. f.): vendedora de verduras.

Versallesco (adj.): de Versailles, ciudad francesa, famosa por su palacio. Alusiones de aristocracia afrancesada aparte (vinculables con el modernismo), habría que notar también el ritmo del lenguaje valleinclanescos: "versallesco y grotesco", fórmula que el autor utiliza con cierta frecuencia.

Viaducto: puente en el casco antiguo de Madrid y uno de los lugares más utilizados por gente que se suicidaba. A eso se refiere Max, cuando habla del "vuelo".

Víctor Hugo (1802-1885): famoso escritor romántico francés. Autor de *Notre-Dame de Paris* (1831) y *Les misérables* (1862).

Vilipendiar (v.): insultar, denigrar.

Vindicta pública (popular): escarmiento, ejemplaridad.

Viruta (sus. f.): lámina fina que se arranca de la madera al cepillarla, o del metal al hacer en él operación semejante, que sale enrollada; la de madera se emplea para embalar. La expresión, 'fuego de virutas', utilizada por don Antonio Maura, fue tema de varios satíricos y parodiantes.

Vivales (sus. m., col.): persona fresca, inescrupulosa.

Volandero (adj.): se aplica a cosas o partes de una cosa que no están fijas, que van de un sitio para otro, o que no están sujetas, sino colgadas u oscilantes: "Una noticia [Una hoja] volandera."

Voltaire, seudónimo de François-Marie Arouet. Gran filósofo de la Ilustración francesa, por lo tanto, racionalista.

Yesquero (sus. m.): utensilio utilizado para encender lumbre.

Zanca (sus. f.): pata de las aves; se aplica figurativamente y de manera informal a la pierna del hombre o de un animal cuando es muy larga.

Zarpa (sus. f.): garra o mano de algunos animales; aquí, mano.

Zurra (sus. f.): riña o pelea dura en que una de las partes queda malparada.