

Ramón del Valle-Inclán

Luces de Bohemia

Esperpento

Introducción y edición de Catalina Míguez Vilas



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Esta edición se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación del Grupo Valle-Inclán de la Universidad de Santiago (MEC: FFI2015-70845-R); asimismo en el Programa del Plan Galego de IDT de la Xunta de Galicia (PC2014/039).

Primera edición: 2017
Cuarta reimpresión: 2024

Diseño de colección: Estrada Design
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Fotografía de Amador Toril

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la introducción y la edición: Catalina Míguez Vilas, 2017
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2017, 2024
Calle Valentín Beato, 21
28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-9104-558-8
Depósito legal: M. 36.373-2016
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Introducción, *Luces de Bohemia*: otra vuelta de tuerca a la historia en clave grotesca, por Catalina Míguez Vilas
- 35 Bibliografía
- 39 Nota de la edición

- 41 Luces de Bohemia. Esperpento
 - 45 Escena primera
 - 55 Escena segunda
 - 66 Escena tercera
 - 79 Escena cuarta
 - 95 Escena quinta
 - 102 Escena sexta
 - 110 Escena séptima
 - 123 Escena octava
 - 137 Escena novena
 - 149 Escena décima
 - 159 Escena undécima
 - 165 Escena duodécima
 - 177 Escena decimatercia
 - 190 Escena decimacuarta
 - 201 Escena última

Introducción

Luces de Bohemia: otra vuelta de tuerca a la historia en clave grotesca

Luces de Bohemia en la trayectoria de Valle-Inclán

A partir del 31 de julio de 1920 la revista *España* daba a conocer a sus lectores la primera de las cuatro obras teatrales que Valle-Inclán encabezó con el subtítulo «Esperpento»: *Luces de Bohemia*. La nueva creación valleincliniana fue apareciendo en este medio cada siete días en los números 274 a 286 hasta el 23 de octubre. Esta primera versión la ampliará en 1924 cuando el dramaturgo edite la definitiva en libro.

No era esa modalidad de publicación un hecho aislado en la trayectoria del escritor, sino todo lo contrario. Su producción literaria, narrativa o teatral, la presentaba al público lector inicialmente a través de los folletines de la prensa periódica. Apenas unos meses antes de esta primicia, el diario *El Sol* había publicado por entregas su «Tragicomedia de aldea», *Divinas Palabras*, y tan solo

unos meses después de la difusión de *Luces de Bohemia*, la revista *La Pluma* divulga *Los Cuernos de Don Friolera*, el segundo esperpento valleinclaniano.

A sus cincuenta y cuatro años don Ramón del Valle-Inclán había publicado en total desde 1899, año del estreno y de la edición de *Cenizas* –su primer «Drama»–, dieciséis creaciones teatrales. Mayoritariamente Valle-Inclán escribió obras teatrales en prosa, como es el caso de *Luces de Bohemia*, pero también en verso. De hecho, de las dieciséis publicadas hasta 1920, serán cinco las escritas en verso por el dramaturgo. Una primera aproximación a sus mundos de ficción y a la singular nomenclatura añadida por Valle-Inclán a los títulos de estas producciones teatrales pudiera hacer pensar en la sorprendente variedad y en la prodigiosa originalidad de su creador, pero conviene reparar en el sustrato estético común a todas ellas pues la categoría de lo trágico funciona como hilo conductor desde el arranque de su dramaturgia hasta que la concluye en 1927 con *La Hija del Capitán* y *Sacrilegio*.

1920 es, sin lugar a dudas, un año especialmente prolífico en la carrera del autor gallego porque salen a la luz cinco nuevas creaciones: el poemario *El Pasajero*, las ediciones en libro de *Divinas Palabras* y *Farsa de la Enamorada del Rey*, el primer esperpento y *Farsa y Licencia de la Reina Castiza*, estas dos últimas en folletín. Un año antes edita su libro de poemas *La Pipa de Kif* y presenta en folletín la tragicomedia *Divinas Palabras*. El mismo año en que sale la *editio princeps* de *Luces de Bohemia*, en 1924, comienza también a publicar su teatro breve, en concreto *La Rosa de Papel* y *La Cabeza del Bautista*.

Ahora bien, esta eclosión creativa no es sino el resultado de varios años consagrados a los distintos proyectos que su poderosa imaginación ha ido concibiendo: completar la escritura de las farsas en verso, cerrar la trilogía bárbara, componer *Divinas Palabras* y concebir el ciclo de los esperpentos, entre otros.

La circunstancia vital que coincide con este *boom* de ficciones es el cambio de residencia cuando el escritor decide trasladarse con su familia a Galicia, donde al menos vive, aunque de manera intermitente, durante más de una década (1912-1925). Valle-Inclán dará este paso por múltiples razones pero conviene tener presente que las difíciles relaciones del dramaturgo con la escena comercial española de su tiempo sería una de ellas, sobre todo a raíz del profundo desengaño que le causan el fracaso de sus gestiones personales para que su tragedia *El Embrujado* fuese estrenada en el Teatro Español de Madrid y la negativa de la compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza de representar en Pamplona *Voces de Gesta*, por razones políticas (Iglesias Feijoo, «Introducción», 23-29). Súmese a ese hecho otro no menos relevante: no es la primera vez que necesita huir del mundanal ruido madrileño, del «horrible y vano Madrid» al que alude en carta a Juan Ramón Jiménez en 1919 (Dougherty, «La ciudad...», 134), y aislarse para crear, refugiándose así en la quietud de su Galicia natal, cuyos ámbitos rurales ficcionaliza en varias de las creaciones publicadas en los años veinte. De hecho, la escritura de su farsa *La Marquesa Rosalinda* también la había facilitado el retiro del dramaturgo en Navarra, tal como él mismo reconoce al periodista del diario carlista *El Correo*

Español en una entrevista publicada el 4 de noviembre de 1911:

Mi trabajo literario ha sido fecundo. En el bello rincón de Reparaceca, y en la paz aldeana y tranquilidad espiritual, tan propias a una labor intensa, escribí *La marquesa Rosalinda*, para María y Fernando, y que será probablemente uno de los primeros estrenos del teatro de la Princesa (Dougherty, *Un Valle-Inclán...*, 34).

Y no deja de resultar elocuente que precisamente por estos años en que saca a luz su primer esperpento, el espacio rural galaico –omnipresente en tantas de sus ficciones y todavía primordial en *Divinas Palabras* y en *Cara de Plata*– sea definitivamente abandonado y sustituido por la urbe moderna, tal como acontece en los cuatro esperpentos (Dougherty, «La ciudad...»).

La historia como materia literaria

No es extraño encontrar en la historiografía literaria casos emblemáticos de mitificación tanto de escritores como de obras literarias, que muchas veces distorsionan el panorama. Así ha sucedido con la creación valleinclaniana del esperpento, hasta el punto de que todavía *Luces de Bohemia* es analizada como obra paradigmática del supuesto «giro a la izquierda» de su autor. Con frecuencia la trayectoria de Valle-Inclán, tanto la estética como la ideológica, queda demasiado polarizada entre dos extremos que aparentemente no encuentran fácil

conciliación. Así, antes de 1920 y de que Valle-Inclán alumbre su nueva aportación al teatro español, sus obras parecen presentar ante todo el sello del esteticismo. En cambio, en *Luces de Bohemia* el dramaturgo pasaría a un primer plano la realidad política y la historia más reciente de España porque decide escribirla desde el compromiso con su tiempo.

Pero lo cierto es que la historia como materia prima de sus ficciones está tan presente en las «Comedias Bárbaras», aparecidas en 1907-1908 y 1922, en la trilogía novelesca de *La Guerra Carlista* (1909-1910), en la farsa *La Cabeza del Dragón*, estrenada ya en 1910, en su novela *La Media Noche* (1917), o en el ciclo inconcluso de *El Ruedo Ibérico*, como en los esperpentos. Es más, varios artículos periodísticos concebidos durante su primer viaje a México en 1892 giran en torno al anarquismo, la figura del socialista Pablo Iglesias o la crítica situación de los astilleros, que provoca el despido de miles de obreros por culpa de la inoperancia del gobierno de Cánovas. Varias declaraciones expresadas por Valle-Inclán en 1910 y en 1911 son reveladoras de sus preocupaciones políticas y de su compromiso como intelectual, que critica duramente al gobierno español. Incluso otras creaciones en las que las alusiones históricas no parecen tan explícitas, como pueden ser *El Embrujado*, *Divinas Palabras* o las piezas de teatro breve también integradas en *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte*, no hacen sino plasmar las nefastas consecuencias del mercantilismo y de todo un sistema, liberal y burgués, que degrada al ser humano.

Siempre hay en el conjunto de su producción teatral un detonante de las acciones que emparenta obras dife-

rentes entre sí, pero cuyo sustrato es el mismo: personajes mezquinos e inhumanos cegados por el afán materialista en un contexto de pobreza absoluta, que los impele a los actos más ruines. Así, los hijos del hidalgo don Juan Manuel Montenegro en las «Comedias Bárbaras» se obsesionan con el reparto de una herencia y el personaje de Fuso Negro, un loco, proclama apocalípticamente el fin de un mundo en el que no hay resto alguno de caridad cristiana, pues esos miembros de una noble estirpe son seres despreciables convertidos en bandoleros y en parricidas. En *Cara de Plata*, el objeto de la bolsa llena de dinero, que el hijo de don Juan Manuel apuesta en la partida jugada contra el Abad, rueda de escena en escena (jornada segunda, escena tercera) mientras a varios personajes los encontramos enfrascados en apuestas y juegos de azar. En *Divinas Palabras* se desencadena una egoísta lucha de poder entre familias, centrada en el rendimiento lucrativo del carretón, que exhibe de feria en feria al pobre Laureano, un muchacho deficiente mental, porque ha desaparecido el amor al prójimo. En *Luces de Bohemia*, pues, el espacio degradado de la taberna (escena última) concluye la pieza brindando un panorama desolador de toda la sociedad, auténtica ave carroñera solo interesada en el beneficio personal. Nuevamente el vil metal que el juego, el robo y el azar convierten en realidad, sugiere que el Madrid Moderno puede volver a ser espacio de más crímenes. En fin, todos estos ejemplos lo son de obras con muchas figuras y en las que triunfa el personaje colectivo, pero que en un mundo sin valores viven condenadas a la soledad y a la incomunicación.

Vista así la trayectoria literaria de Valle-Inclán, *Luces de Bohemia* incorpora, como otras obras, la historia, en este caso la más próxima al momento de escritura, para mostrar a lectores y espectadores la pérdida de valores o la falta de ética en todos los ámbitos de la vida y de la sociedad, causadas por un sistema económico corrupto y por una gestión política que olvida que está al servicio de unos intereses comunes y no personales. En suma, la diferencia entre las obras concebidas a finales de la primera década del xx y las escritas después de la Primera Guerra Mundial radica en que es mayor la distancia temporal entre el momento de escritura y los hechos históricos ficcionalizados en obras como las «Comedias Bárbaras» o la trilogía carlista, que en *La Media Noche* o *Luces de Bohemia*. Ya Araquistain, director de la revista *España*, advertía atinadamente en 1920: Valle-Inclán «se preocupa ahora de percibir la emocionante España de mañana en el tema literario [...] buscando un complemento, más que una rectificación, a su obra pasada» (Dougherty, *Un Valle-Inclán...*, 106, n. 131).

Por si los ejemplos elegidos no resultaran ya elocuentes en sí, repárese en la siguiente circunstancia vital y literaria de Valle-Inclán: en 1922, es decir, justo dos años después de que diese a conocer en prensa su primer esperpento, concluye su proyecto de las «Comedias Bárbaras» al publicar *Cara de Plata* en *La Pluma*. En esta pieza, la ambientación es gallega y la época de la historia como materia literaria que a Valle-Inclán le interesa es la misma que en sus hermanas concebidas a finales de la primera década del xx. Convendría además incidir en una circunstancia nada baladí: en 1920, la primera versión de

Luces de Bohemia no posee todavía el alcance crítico que en 1924 incorporan las escenas segunda, sexta y undécima. En la versión de 1920 la balanza parece inclinarse más hacia la crónica –al igual que en las «Comedias Bárbaras»–, en varios instantes de la obra muy elegiaca, de toda una época literaria y de la vida noctámbula de sus protagonistas, pero la conflictividad social queda un tanto desdibujada. Es más, sin que estén presentes los disturbios en una obra como *Divinas Palabras* y en ella aparezca más difuminada la huella de la historia, esta tragicomedia alcanza de manera más rotunda que *Luces de Bohemia* los presupuestos que Valle-Inclán teoriza en la escena duodécima sobre la estética del esperpento y el grotesco. Por ello la estrecha relación entre crítica socio-política o presencia de la historia y el esperpento como estética o nueva modalidad genérica no siempre parece acertada cuando comprobamos que esta última la logra con más éxito el dramaturgo en otras piezas nunca subtituladas así por Valle-Inclán.

La razón del cambio entre las dos versiones de *Luces de Bohemia* habría que buscarla posiblemente en el agravamiento de los problemas socio-políticos de España entre 1920 y 1924, muchos de los cuales son consecuencia directa de la Primera Guerra Mundial (subida de precios, bajos salarios, empeoramiento del problema obrero, etc.), conflicto bélico en el que los dirigentes españoles decidieron que el país declarase su neutralidad en 1914. Por otra parte, en 1921 el gobierno apoya la inhumana ley de fugas impulsada por el gobernador de Barcelona, el ferrolano Martínez Anido, para reprimir los altercados populares; y en 1923 el militar Primo de Rivera da un golpe de estado, que será respaldado por la ate-

morizada burguesía del país. Valle-Inclán, antes de la salida en libro, incorpora entonces a la versión periodística de *Luces de Bohemia* esas tres nuevas escenas, de tal modo que dentro de su tendencia al sincretismo histórico, aúna las tensiones sociales previas a la publicación del esperpento en la revista *España* (huelgas de 1917 y 1919, atentados de la CNT en Barcelona) con los acontecimientos más recientes de la historia de su país (Cardona y Zahareas).

El esperpento: otro fruto de la Modernidad

Si exceptuamos la primera pieza dramática de Valle-Inclán, *Cenizas*, a la que el dramaturgo subtítulo con un rótulo conocido y canónico —«Drama»—, sus restantes creaciones teatrales añaden al título denominaciones originales. De este modo, si la nomenclatura resulta en un primer momento reconocible por su carácter tradicional (comedia, tragedia, farsa), enseguida un adjetivo o un sintagma modifica las expectativas iniciales. Harto elocuentes son las etiquetas «Comedia bárbara», «Tragedia de tierra del Salnés», «Farsa infantil», «Tragicomedia de aldea», entre otras, hasta que en 1920 echa mano del término «Esperpento», cuando *Luces de Bohemia* se publica por entregas en la revista *España*. A partir de entonces y en innumerables ocasiones, dentro y fuera de España, en entrevistas y en conferencias, Valle-Inclán pondrá todo su empeño en aclarar en qué consiste «este nuevo género mío» y cuáles son sus intenciones. Cuando realiza su segundo viaje a México en 1921 y hace escala en La Habana, declara al *Diario de la Marina*:

Estoy iniciando un género nuevo, al que llamo «género estrafalario» [...] en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo [...] Llevo escritas algunas obras de este nuevo género mío, y la verdad, con éxito muy lisonjero (Dougherty, *Un Valle-Inclán...*, 107-108).

Lo llamativo en esta declaración del escritor es que aluda al éxito de obras como *Luces de Bohemia* o *Los Cuernos de Don Friolera* cuando ambas no se publicarán en libro hasta 1924 y 1925, respectivamente, demora explicable porque en 1920 y 1921 la escasez de papel y su consiguiente carestía tendrán serias repercusiones en el mundo editorial y en los ingresos de Valle-Inclán pues, además de escritor, es editor de su propia obra (Serrano Alonso, «Un retrato...»). De ahí que estas declaraciones en el extranjero haya que contextualizarlas dentro de la campaña promocional emprendida por el propio creador con el objetivo de aumentar las ventas de sus libros. Ya en México incidirá en idénticas afirmaciones: «Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo 'Esperpentos'» (Dougherty, *Un Valle-Inclán...*, 122).

En cambio, en medios nacionales son las críticas provenientes de su círculo de amistades las que desvelan las claves de sus nuevas creaciones. Así, entre otros, Alfonso Reyes en su reseña de *Divinas Palabras*, aparecida en la revista *España* en 1920 vincula esta tragicomedia con el esperpento, al que tilda de «género literario grotesco» (Zamora Vicente, 147). Cipriano de Rivas Cherif, por su

parte, también por estas fechas en el periódico *El Imparcial* asociaba el esperpento con el género de la farsa y lo denominaba «género chico tragicómico» (Aguilera Sastre, 101).

De este modo, a las reflexiones puestas en boca de sus *alter ego*, sobre todo Max Estrella en la famosa escena duodécima de *Luces de Bohemia*, que luego comentaré, y don Estrafalario en el prólogo y en el epílogo del segundo esperpento publicado por Valle-Inclán, *Los Cuernos de don Friolera*, vienen a sumarse las de Valle-Inclán, cuyas formulaciones cambian a lo largo del tiempo y prueban una vez más que no concibe los géneros como compartimentos estancos. Bien al contrario, se siente cómodo en los márgenes de la interdiscursividad, ya que experimenta a conciencia en sus acotaciones mezclando los discursos descriptivo, narrativo y dramático, y de lo intergenérico —la tragedia se cruza con la farsa—, convencido de que el paso del tiempo le ha permitido aquilatar su estética. Prueba fehaciente de la maleabilidad que otorga a su nueva criatura es, sin duda, la propia metamorfosis experimentada por las cuatro obras subtituladas «Esperpento» (Lyon, 40-48) o que desde muy pronto amplíe también este concepto y lo relacione con una nueva estética.

Ahora bien, reconozcamos además que el esperpento no surge *ex nihilo* en el conjunto de su producción dramática. Personajes grotescos y situaciones contrarias a lo sublime los reconocemos en las «Comedias Bárbaras» (Don Galán, Fuso Negro, la escena séptima de la jornada cuarta de *Águila de Blasón*), en las farsas *La Cabeza del Dragón* y *La Marquesa Rosalinda*. Y, por supuesto, las

concomitancias estéticas entre *Divinas Palabras* y los dos primeros esperpentos son muy llamativas en lo que concierne al tratamiento sincrético de lo trágico y lo grotesco o a la concepción del personaje como categoría dramática.

De este modo, la escena duodécima del primer esperpento constituye la culminación de la estética grotesca ensayada por Valle-Inclán desde mucho antes que Max la teorice, pues el modelo de Goya lo tiene bien presente nuestro autor a lo largo de su trayectoria literaria. Pero el legado, no lo olvidemos, lo entrega un poeta ciego y moribundo, autor de odas y madrigales y a quien siguen los epígonos del modernismo, en ese instante transitorio, crepuscular, entre la noche y el amanecer tal como atestigua la primera acotación de la escena duodécima y, por lo tanto, en una experiencia de máxima lucidez. Al igual que Cervantes entregó el acta de defunción de los libros de caballerías en el *Quijote*, Valle-Inclán a través de Max Estrella, como representante de toda una época desaparecida, entierra conjuntamente la tragedia clásica y el modernismo como estética para dar paso a la de otra modernidad.

En la escena duodécima, en fin, Max logra la visión astral, pues en este momento de su odisea contempla de manera global la sociedad y la historia españolas. Consigue aprehender y comprender la realidad que lo rodea, aunque solo sea a través de su capacidad auditiva. Paradójicamente ha tenido en primer lugar que descender durante su periplo nocturno para luego elevarse o distanciarse. Pese a carecer del sentido de la vista, como ha desarrollado poderosamente el del oído o un sexto sen-

tido, alcanza percepciones distintas a las de los demás y una mayor sensibilidad. De ahí que no dejen de resultar curiosas las metáforas visuales empleadas por un ciego que no puede ver el fondo del vaso ni los espejos multiplicadores de la imagen en el café Colón o los del callejón del Gato.

En todo caso, este acto reflexivo y creativo del poeta ciego en parte lo redime aunque el intercambio verbal con Latino y su actitud indolente ante la vida siembren el diálogo de cortocircuitos antiemotivos. Si el mundo que rodea al poeta ciego, al creador, es una sociedad materialista y mezquina, que no aprecia la cultura, la decisión *in extremis* de crear con originalidad y propiciar el nacimiento del esperpento es un acto redentor, valiente y rebelde en sí mismo, que afianza la libertad individual de Max Estrella. Ahora bien, Max anuncia el esperpento sin que *Luces de Bohemia* lo sea en su totalidad, de tal manera que fracasa como artista quijotesco y anacrónico que lega su nueva poética y entrega el tesigo que luego recogen los otros tres esperpentos, estos sí reunidos por Valle-Inclán en 1930 en el volumen *Martes de Carnaval*.

La concepción dramática valleincliniana

En 1910 el grupo «Teatro de los Niños» estrena la farsa de Valle-Inclán *La Cabeza del Dragón*. Llama la atención que este género subversivo propicie un cambio de rumbo del dramaturgo a la hora de concebir la estructura dramática de sus piezas: de un diseño en jornadas, divi-

didadas a su vez en escenas, que prevalece en las «Comedias Bárbaras», pasa el dramaturgo a una distribución de las acciones por escenas. Por tanto, en torno a 1910 el género de la farsa y, en concreto, una obra como *La Cabeza del Dragón* adelanta el patrón estructural que años más tarde consolida *Luces de Bohemia*. El cambio no solo lo prepara esta farsa en prosa, sino también su teatro en verso: *Cuento de Abril*, *Voces de Gesta* o *La Marquesa Rosalinda* –esta última, otra farsa– participan más de una arquitectura de cuadros independientes que de la tradicional factura en escenas dentro de cada jornada, todavía vigente en 1919 en *Divinas Palabras* (Míguez Vilas, *Las acotaciones...*).

Pero lo que subyace a estas estructuras diversas es un mismo concepto escénico, pues Valle-Inclán desea conducir las acciones por múltiples lugares, convencido de que el escenario crea la situación, tal como ve con claridad en los modelos de la tradición hispánica: *La Celestina* y el teatro barroco. Por tanto, su elección de una estructura abierta en cuadros para *Luces de Bohemia* es el consecuente corolario a toda una trayectoria de ensayos muy dispares. Dicha estructura brinda además al escritor el camino idóneo para intercalar nuevas escenas, cuando revisa la primera versión de *Luces de Bohemia*, que consta, como hemos dicho, de doce escenas en el folletín de 1920, y a las que decide añadir otras tres más en la *editio princeps* de 1924, concretamente la segunda, la sexta y la undécima. En tanto la acción no es un elemento primordial, no existe una inflexible concatenación entre los cuadros, sino que estos Valle-Inclán podría ubicarlos de diferente modo dentro del puzle. Por ello, incrustar

nuevas escenas en 1924 para dotar a la obra de un contenido crítico aún mayor requiere del dramaturgo algunos reajustes e intercalar estratégicamente alusiones muy equidistantes entre sí que confieran mayor trabazón al conjunto resultante, ante todo las directamente relacionadas con la figura del preso catalán.

En cuanto al tratamiento de la coordenada temporal, existe un elocuente testimonio de Valle-Inclán que prueba hasta qué punto esta categoría adquiere también un valor nuclear en su dramaturgia. Y, a su vez, confirma que, cuando va escribiendo *Cara de Plata* probablemente entre 1910, a juzgar por un comentario del director teatral Cipriano de Rivas Cherif (Aguilera Sastre, 111), y 1922, año de su publicación en *La Pluma*, hay por parte de Valle-Inclán un empeño denodado por «llenar el tiempo como llenaba el Greco el espacio»:

Esta angostura de espacio es angostura de tiempo en las *Comedias*. Las escenas que parecen arbitrariamente colocadas son las consecuentes en la cronología de los hechos. *Cara de Plata* comienza con el alba y acaba a la media noche. Las otras partes se suceden también sin intervalo (Serrano Alonso, *Artículos...*, 271).

Aunque la reflexión del escritor en esta carta personal a Rivas Cherif vaya referida a *Cara de Plata*, puede hacerse extensiva a *Luces de Bohemia* sobre todo porque, con posterioridad a esta misiva, cuando pronuncia una conferencia en Málaga en 1926 apenas dos años después de la salida en libro de *Luces de Bohemia*, él mismo reconoce nuevamente que:

en la pintura, en la escultura y aun en los amores, existen los crepúsculos que son los enlaces de antes y de después, el gran momento de la emoción estética [...] peregrinando por ese sendero he procurado que la acción de mis libros no dure más de veinticuatro horas (Gago Rodó, 75).

Lectores y espectadores de este primer esperpento percibimos la apretada concentración temporal de la obra que le otorga una primorosa factura. Valle-Inclán procura que las situaciones mostradas no superen una «revolución de sol» y comprime, como en la preceptiva clásica, en tan solo veinticuatro horas el viaje definitivo de Max Estrella y toda una visión panorámica de la realidad española, que actúa como telón de fondo. En todo caso, su logro viene precedido de varios ensayos con las técnicas del simultaneísmo y de la elipsis temporal desde las «Comedias Bárbaras». Además, el cotejo entre la primera versión en prensa de *Luces de Bohemia* y la ofrecida en libro arroja un dato muy revelador sobre este empeño compositivo del dramaturgo: en 1920, Claudinita comenta en la escena del velorio, esto es, la novena de un total de doce, que «-¡Si papá no sale *aquella* tarde, está vivo!». Según esta aclaración la elipsis imprecisa entre este cuadro y el siguiente –el del cementerio–, cuya duración desconocemos, abarcaría días. En cambio, en 1924, Valle-Inclán retoca para ajustar el tan ansiado deseo de concentrar la historia en un único día, por lo que Claudinita afirma: «-¡Si papá no sale *ayer* tarde [...]!» (la cursiva es mía).

Otro tanto cabe afirmar sobre las geniales criaturas de ficción del dramaturgo gallego. Es indiscutible que Max

Estrella y Don Latino conforman otra pareja literaria inolvidable. Con el lazarillo del poeta ciego, Valle-Inclán logra, sin duda, un esperpento puro y monolítico. Jamás el lector o el espectador de la obra puede identificarse con un cínico canalla como Latino de Hispalis, con quien su creador no «fraterniza» y lo contempla «levantado en el aire» de manera invariable, eligiendo por tanto la tercera de las tres maneras artístico-literarias que Valle-Inclán teoriza a la hora de ver el mundo (Dougherty, *Un Valle-Inclán...*, 176-177). Pero, más compleja es su mirada hacia Max Estrella, presentado de hecho en la escena primera de la versión de 1920 como «poeta andaluz, borrachín y autor de cantares», mientras que en 1924 la imagen que graba en la mente de sus lectores se vuelve más idealizada con el cambio incorporado: «hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales» (escena primera).

Esta ambigüedad, conscientemente sembrada por Valle-Inclán en el retrato del protagonista, explica las diferentes visiones del mismo entre la crítica. Quienes inclinan la balanza hacia una imagen positiva del poeta ciego, ven en él a una víctima más de una sociedad que no valora la cultura y condena a la marginación y a la muerte al genio creador. Quienes tienen más en cuenta las escenas en que Max vive ajeno a la tragedia real de las calles, los diferentes momentos en que bebe hasta emborracharse olvidándose egoístamente de su familia, en que participa con el coro de modernistas en diversiones evasivas o, finalmente, cuando pierde su dignidad ante el ministro en la escena octava, afirman en su veredicto que Max es culpable. Entre uno y otro sector estudiosos como Gerald Gillespie, Anthony Zahareas o John Lyon