



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 18 – MAYO DE 2009

“ESPEJOS DEFORMANTES: LA VISIÓN ESPERPÉNTICA DE VALLE-INCLÁN Y EL EXPRESIONISMO PICTÓRICO”

AUTORÍA ANTONIO RAFAEL LÓPEZ ARROYO
TEMÁTICA LITERATURA Y ARTE
ETAPA BACHILLERATO

Resumen

El arte se nutre de referencias vitales, sociales, culturales y por supuesto artísticas que en muchas ocasiones son compartidas por generaciones enteras. La relación entre los presupuestos de partida y los frutos del esperpento valleinclanesco y de los expresionistas pictóricos internacionales y nacionales es un buen ejemplo de esto. Este artículo recorre la génesis de la similitud entre estos movimientos y la concreta mediante la referencia buen número de obras pictóricas y el análisis de *Luces de Bohemia* en la clave del expresionismo pictórico

Palabras clave

Valle-Inclán, esperpento, Expresionismo, *Luces de Bohemia*, interdisciplinaridad

1.- CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL

Considero importante comenzar este estudio dedicando un apartado a los aspectos histórico-sociales imperantes en el panorama europeo y español de los siglos XIX y XX dada la importancia que van a tener en la concepción del Expresionismo como forma del arte.

En esta época el hombre se encuentra con una sociedad en la que el proceso de industrialización marca el devenir de la vida. Así, como es sabido, este aspecto combinado con el surgimiento de los nacionalismos va a impulsar el Colonialismo que, en sus últimas consecuencias (crisis internacionales, como la de Agadir), será un pilar importante en el desencadenamiento de la I Guerra Mundial.

Por otra parte, la vorágine industrialista conducirá a una progresiva visión del hombre bien como agente de producción, bien como referente de venta. Esto dará pie a un irremediable proceso de deshumanización donde el ser humano será valorado en buena medida como



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 18 – MAYO DE 2009

apéndice o destinatario de una máquina y donde todas las demás dimensiones (la humana, la artística...) quedarán degradadas.

A esta situación viene a sumarse el componente social. En una sociedad organizada alrededor del dinero, la clase burguesa y sus intereses adquieren gran importancia hasta el punto de marcar las directrices de comportamiento y potenciar o cohibir las “otras” dimensiones humanas según un esquema “correcto” de convenciones.

Esta visión del mundo va a ser tambaleada por dos impactos descomunales: la Revolución bolchevique y, sobre todo, la I Guerra Mundial. La conciencia positivista, basada en el progreso económico y científico como panacea del desarrollo humano, sufrirá traumáticamente lo incompleto de sus planteamientos. Esto conllevará una crisis total de ideas que agravará la de por sí crítica situación política, económica y social conllevando una sensación de pérdida y vacío en el hombre europeo.

En esta situación se hace vital y desgarradora la necesidad de expresar el grado de aplastamiento del hombre y sus esperanzas. Así, en este caldo de cultivo, como un *grito* (sirviéndome del mismo nombre con que Munch tituló su célebre) nace el Expresionismo.

España no se verá ajena a este sentimiento. Si bien el impacto de la I Guerra Mundial fue menor (dada la no participación de nuestro país en la misma) otras circunstancias como el desastre del 98 y la Restauración contribuirán a crearlo. Además, los logros científicos a cargo de personalidades como Ramón y Cajal, Torres Quevedo, Américo Castro, Menéndez Pidal... y el desarrollo industrial producido durante el reinado de Alfonso XIII colaboraron a originar este espíritu entre las clases altas y una mayor mecanización en el esfuerzo laboral de las bajas.

Otros aspectos como el mayor contacto entre nuestro país y Europa, la conciencia de la España tradicional y la crítica clara de los miembros de la Generación del 98 contribuirán a generar este ambiente. En todas estas coordenadas hay un denominador común: Valle-Inclán. Su carácter de pensador profundo le hará conectar con el mismo desasosiego que recorre el continente. Además, su amplia preocupación por la sociedad y tradición españolas (Romanones se preciaba de ser el español que, después de Valle-Inclán, más conocía de la España del s.XIX) y su pertenencia a la Generación del 98, le llevarán a asumir plenamente este conflicto, convirtiéndose en un punto de enlace entre en España y Europa.

Así, dirá el propio Valle-Inclán ya en 1895 (*En torno al casticismo*) y posicionándose claramente: “ Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua, como el fondo del mismo mar, es la substancia de todo progreso, la verdadera tradición”.

Por todo esto considero a Valle-Inclán una figura de suma importancia si queremos comprender el momento histórico (y, sobre todo, artístico) en que se desarrolla el Expresionismo, y lo valoro ya no sólo como patrimonio hispánico sino también como un importante referente de la globalidad de este movimiento y de la, a mi juicio, importante aportación que nuestro país ofrece a partir de su persona: el género literario del esperpento.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 18 – MAYO DE 2009

2.- VALLE-INCLÁN Y EL EXPRESIONISMO PICTÓRICO EN SUS CONTEMPORÁNEOS EUROPEOS Y ESPAÑOLES

La situación social va a tener una inevitable reacción en la actividad artística. Ante un mundo que acalla la expresión individual, el Expresionismo va a apostar por la interioridad del hombre, por todo lo que tiene de desgarrado. Frente a la mirada superficial y “estética” ofrecida por el Impresionismo, el Expresionismo va a suponer la búsqueda del alma. Así opina Hermann Bahr en su obra *Espressionismo* (1916):

“ Nosotros ya no vivimos; hemos vivido. Ya no tenemos libertad, ya no sabemos decidirnos; el hombre ha sido privado del alma; la naturaleza ha sido privada del hombre...Nunca hubo época más turbada por la desesperación y por el horror de la muerte. Nunca un tan sepulcral silencio ha reinado en el mundo.Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca estuvo tan inquieto. Nunca la alegría estuvo tan ausente y la libertad más muerta. Y he aquí gritar la desesperación: el hombre pide gritando su alma; un sólo grito de angustia se eleva de nuestro tiempo. También el arte grita en las tinieblas, pide socorro e invoca al espíritu: es el expresionismo”⁽¹⁾

Este manifiesto es la consecuencia de la ausencia, en el modelo positivista, de esa “substancia de todo progreso” de la que hablaba Valle-Inclán.

2.1. Bases literarias y culturales comunes

Una vez presentadas en el apartado anterior las fuentes histórico-sociales podemos hablar de las culturales.

Antes de citar nombres concretos, debo apoyar la opinión del profesor Jerez Farrán (en *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*) para quien el sentimiento expresionista no es propiedad exclusiva de los siglos XIX y XX. En su opinión ha habido otros periodos a lo largo de la historia en los que el hombre ha necesitado de manera más o menos acusada dar forma a su hastío, al sinsentido y dolor de su existencia.

Así, fundamentalmente, en el Gótico, Barroco y Romanticismo podemos encontrar claros ejemplos pictóricos que sirven de fuente a la estética y sentir expresionistas (Grunewald, El Bosco, Valdés Leal, Goya...), aunque no por ello dejen de observarse aspectos propios de esta visión en otros pintores como Leonardo (en algunos de sus dibujos aparecen figuras grotescas),



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 18 – MAYO DE 2009

El Greco y en precursores muy próximos al momento expresionista como Van Gogh, Cezanne o el propio Munch.

Desde el punto de vista literario destacan, por un lado, en nuestra literatura, el género picaresco (que sirve para mostrar la vida degradada en la sociedad de la época), floreciente durante el Siglo de Oro y, por otro, la sátira (de finalidad parecida), presente en las letras desde tiempos de Roma y también importante en las hispánicas aunque no exclusiva de ellas. Como ejemplos admirados por Valle puede señalarse los de Francisco de Quevedo y el inglés William Shakespeare.

Todas estas semejanzas, junto con el interés que van a experimentar los expresionistas por los referentes nombrados (a partir de numerosas exposiciones y manifiestos), me hace apoyar la postura del profesor Jerez Farrán.

2.2. Génesis del Expresionismo pictórico y del esperpento de Valle

Lo que, a mi juicio, va a dar su identidad y dimensión específica a este movimiento en la etapa que estoy estudiando va a ser, por una parte, la confluencia en la mentalidad expresionista de todos los precedentes anteriores en una época de crisis generalizada y, junto a esto, las respuestas técnicas y estéticas que se van a ofrecer desde el arte.

El Expresionismo se va a caracterizar por una visión sistemáticamente deformada de la realidad, grotesca. Ello se convertirá en el medio de expresar lo contradictorio y podrido que hay en su entraña. Con esto se pretenderán, fundamentalmente, dos objetivos: el grito (la plasmación de lo individual) y/o el impacto en la sociedad burguesa.

En un mundo sin sentido, donde el hombre no controla su vida, pintura y literatura van a intentar plasmar la angustia, la tensión, la incomunicación. Así, la primera degradará la forma, dará primacía a los coloridos violentos, apasionados, subyugará la línea, el “discurso” pictórico y se recreará en lo turbulento, lo retorcido. Ejemplos de esto podemos encontrar en obras como La tempestad, de Oscar Kokoschka, donde el conflicto que supone el tema se expresa mediante colores violentos (sobrenaturales casi) que dibujan a una pareja en abrazo (lo que supone la disolución de la forma individual) sobre un fondo difuso, pero oscuro.

En otro pintor, Soutine, también podemos comprobar estas características: colores agresivos y “formas deformadas” al servicio no de una historia coherente (el mundo no lo es), sino de un impacto en el receptor. Ejemplos en los que he observado esto son cuadros como El pastelero (1922) y El botones (1927). Me parece interesante reseñar que el propio Valle-Inclán, antes de culminar su proceso esperpentizador, muestra ya en una obra como *Divinas palabras* (1919), un personaje con estas características: un niño hidrocéfalo que sólo gime y se contorsiona hasta que, bien avanzada la trama, muere; y no puedo olvidar, al ofrecer este ejemplo, el lienzo de Schiele Por mi arte y mis seres queridos contento aguantaré hasta el final donde, fruto de un mismo espíritu (y con un menos que probable contacto entre ambos artistas), el pintor plasma



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 18 – MAYO DE 2009

una caracterización prácticamente exacta del personaje que luego presentará el gallego.

Así comprobamos que, tanto en literatura como en pintura, en una vida alienada no tiene sentido lo narrativo. Por ello, en la primera (en este caso en el teatro) también se darán obras (como podemos observar en el caso de los esperpentos) en las que la acción pasa a segundo plano, en las que la trama es una sucesión de momentos inconexos o ilógicamente enlazados. Así el texto adquiere la mayor dimensión pictórica: se reviste de una serie de “escenas” a modo de cuadros superpuestos en los que lo que importa es lo expresivo, lo plástico, por encima de lo argumentativo y en los que los personajes carecen de valor y libertad en sí para pasar a convertirse en parte de un paisaje. De los elementos que colaboran a crear esto en la literatura me encargaré posteriormente, al tratar con más detenimiento el ejemplo de *Luces de Bohemia*.

Mediante el recurso de la degradación del personaje lo que se produce es la elevación de la sociedad a la categoría de protagonista de la obra. Esto es inevitable, por un lado, al encontrarnos en un mundo en el que el ser humano se concibe sólo como un fantoche zarandeado por las circunstancias y, por otro, al ser la intención de muchos autores (por ejemplo Valle-Inclán o el pintor James Ensor) una crítica al núcleo y reflejo del problema: la comunidad.

2.3.- Los grupos pictóricos alemanes y Valle-Inclán

Toca hablar ahora de los grupos alemanes donde el Expresionismo pictórico va a alcanzar su máxima dimensión. Antes que nada hay que decir que, para el caso de cualquier artista que se ampare bajo esta “etiqueta” (y esto también afecta a la literatura y a Valle-Inclán), es muy difícil establecer una agrupación cerrada más allá de lo apuntado anteriormente, dada la gran importancia que lo subjetivo tiene en este estilo.

Atendiendo a criterios cronológicos primeramente nos encontramos con el grupo *Die Brücke (El puente)* que, a partir de la admiración a Munch enfoca su creatividad hacia el grito, hacia la expresión espontánea y profundamente desgarrada de su individualidad. Entre sus exponentes podemos señalar a autores como Nolde, Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff y Bleyl.

Como reacción a este enfoque aparece el colectivo *Der Blaue Reiter (El jinete azul)*, en el que se propone mayor comedimiento y técnica a la hora de elaborar la obra. Entre sus miembros pueden citarse figuras como Macke, Javslensky, Klee, Marc y Kandinsky.

Si el Valle-Inclán de los esperpentos hubiese de ser incluido en uno de estos dos grupos habría que hacerlo en este último, dado su marcado interés por la depuración artística. Ahora bien, hay que establecer una diferencia importante en las concepciones imperantes en la mentalidad de los grupos pictóricos y del escritor gallego.

A pesar de la visión deformadora como voluntad de estilo común, en la obra esperpéntica de Ramón María hay una clara voluntad de denuncia y repercusión sociopolítica algo que,



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 18 – MAYO DE 2009

como dice el profesor Norbert Lynton, no ocurre en el mismo grado con los grupos alemanes (se busca más, simplemente, la expresión individual y la ruptura de los convencionalismos estéticos). El componente subjetivo queda, en el caso del escritor, subyugado para plasmar lo degradado de la parcela común (sobre este aspecto incidiré posteriormente).

Aunque sea este elemento de denuncia el que condicione y de su auténtica dimensión a los esperpentos, no hay que olvidar, como ya se ha dicho, la marcada voluntad estética de Valle-Inclán. En este sentido, lo realmente valioso de sus piezas es que el gallego va a saber subordinar esta parcela a la finalidad global de su obra, armonizando forma y fondo.

La fuerza de estos planteamientos va a llegar a tales extremos que incluso el autor va a adoptar la caracterización grotesca de sus personajes para emplearla en su propia persona: de ahí su apariencia totalmente chocante tanto en la indumentaria como en el afeitado. Se produce así una conexión clara entre el mundo ficticio, de marionetas y peleles y el real, logrando el autor, por una parte, que los planteamientos de la escena se apliquen ineludiblemente a la situación a la que se refieren (y para la cual están concebidos) y, por otra, incluirse él mismo en ella, como un fante más, acentuando así la profundidad, desgarro y coherencia de sus postulados.

Esta es la principal licencia "subjetiva" que se permite Valle. A mi juicio, uno de sus enormes méritos reside en ella, en el empleo de su experiencia vital como medio de engrandecer su producción, no de condicionarla. Si en muchos autores es el individuo el que se muestra e intensifica a partir de su obra, ahora es la voluntad del artista la que marca que sea ésta la que se intensifique a partir del individuo. En un mundo degradado, del mismo modo que Schiele hace en su cuadro (y que otros escritores, como Cervantes y Góngora, hicieron antes) Valle hace una clara apuesta por el arte como medio de depuración individual y, lo que es más importante, social.

A pesar de esta divergencia no hay que separar drásticamente la concepción "poética" de los grupos alemanes y la del dramaturgo español. En este último observamos un claro proceso de esperpentización que le conduce desde sus primeras *Comedias bárbaras*, en las que muestra lo grotesco de la vida de su tierra y su linaje, hasta los esperpentos, donde la voluntad estética y objetiva prima por encima de los demás factores. Así, dice el profesor González López: "Sólo colocando el teatro de Valle-Inclán de este período en la perspectiva de la estética expresionista se podrá comprender su naturaleza; y, partiendo de ella, la variedad de mismo. Partiendo de esta perspectiva se pueden distinguir en el teatro expresionista de Valle-Inclán: la farsa, la tragicomedia, el melodrama, el auto para siluetas y el esperpento".⁽²⁾

Así pues, desde mi perspectiva, no se pueden desligar los procesos evolutivos de la pintura expresionista y el teatro valleincliniano, más aún teniendo en cuenta ese sentimiento y concepción vital globalitariamente compartidos y los referentes culturales de los que se hablaba en anteriores apartados. Muestra de ello es, a mi juicio, el desarrollo del expresionismo pictórico: desde los comienzos espontáneos y sumamente subjetivistas de *Die Brücke* se pasa a una mayor mesura y técnica en *Der Blaue Reiter*. Para mí el extremo equivalente al esperpento en esta línea (en lo que tiene de depuración y voluntad artística) sería el Expresionismo abstracto.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 18 – MAYO DE 2009

2.4.-Kandinsky y Valle-Inclán como ejemplo de la relación entre Expresionismo y esperpento

Sí hay que reseñar que, dejando a un lado el caso de Valle-Inclán, la literatura expresionista florecerá sobre todo a partir de la I Guerra Mundial mientras que la pintura comenzará a hacerlo bastante antes. A mi juicio, el carácter visual, plástico, que requería este sentimiento pudo ser más fácilmente asumido por la pintura. Junto a esto, el hecho de que los principales precedentes fueran pictóricos y que el movimiento fuese potenciado casi esencialmente por esta disciplina retrasó el cultivo y perfeccionamiento de la parcela literaria.

A pesar de esto se pueden poner ejemplos de la relación innegable existente entre la literatura y la pintura en este período. Por una parte la figura de Oscar Kokoschka supone la plasmación en un sólo individuo del mismo sentimiento a partir del cultivo de ambas disciplinas. Además de en él, podemos encontrar este interés en otras personalidades como la de Herwarth Walden, director de *Der Sturm (La tormenta)*: el nombre de una galería de arte y de una editorial. En la primera se proyectaron exposiciones pictóricas expresionistas y futuristas y en la segunda estos últimos publicaron sus manifiestos y, junto a esto, autores como Kandinsky y Apollinaire hicieron lo mismo con textos de su producción. También Walden demostró interés hacia la poesía, el teatro y la música.

Dentro de estos referentes me parece especialmente fructífera la comparación entre Kandinsky y Valle aunque, a mi juicio, tampoco ellos se escapan del proceso de maduración que afecta a esta estética. La necesidad de un mayor espacio para tratar adecuadamente este tema me obliga a plantearlo solamente desde el punto de vista teórico.

A la hora de establecer la relación hay que partir, primeramente, de una coordenada común: la disolución progresiva de las formas convencionales y la búsqueda de otras nuevas, con valor artístico ⁽³⁾.

En este esfuerzo van a tener una gran importancia los elementos específicos de cada arte. Así, a pesar de la plasticidad del teatro, el proceso valleinclanesco se regirá, en un principio, por los condicionantes lógicos de la palabra, lo cual obligará al gallego a añadir mediante otros elementos el componente absurdo necesario para la culminación de su teatro: el esperpento. De esta forma, el esfuerzo del autor se verá encaminado desde la concreción hacia el abstracto.

Por su parte, en el caso del ruso, las posibilidades del color favorecerán su voluntad de buscar un camino más conducido hacia lo emocional, lo ilógico. Esa abstracción requiere de una cierta formalización si lo que se pretende es crear un lenguaje “nuevo” con valor en sí mismo. Así pues, el camino de Kandinsky estará enfocado desde la abstracción hacia la concreción.

Es importante reiterar que el proceso desarrollado no pretenderá cambiar la orientación de sus obras sino todo lo contrario: reforzar su valor artístico, llevarlo a su plena dimensión. Prueba de ello es la culminación del pintor ruso en el Expresionismo abstracto y la



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 18 – MAYO DE 2009

ambientación concreta en un tiempo y espacio cercanos que Valle-Inclán emplea en *Luces de bohemia*.

Para ello Valle-Inclán añadirá en sus piezas multitud de “visiones” ilógicas: hombres animalizados, animales humanizados, cosas humanizadas, humanos cosificados...Por su parte, Kandinsky pretenderá mediante la codificación de colores y formas aportar a sus cuadros el componente lógico (lo intentará en 1926, en su libro Punto y línea sobre el plano).

Así, a mi juicio, se consigue lo pretendido; se hace pleno el arte mediante la fusión de dos disciplinas: la literatura se visualiza de una forma desconocida hasta entonces y la pintura se verbaliza en un código nuevo, y ambos efectos son producto de un proceso coherente tanto en planteamientos como en resultados. La sentencia latina *Ut pictura poesis* no sólo se cumple en este caso sino que, además, busca, a través de Kandinsky, la versión invertida: *Ut poesis pictura*.

Sin embargo, como se apuntó anteriormente en el caso general de los grupos alemanes, la principal diferencia entre ambos es la clara voluntad de denuncia que Valle-Inclán añade a la estética y que condiciona su obra. Esta postura lleva al dramaturgo español, en contra de lo que ocurre con Kandinsky, a no cultivar la improvisación como valor artístico.

De esta forma si ante una misma percepción del mundo (como se puede observar en el cuadro Ante la ciudad⁽⁴⁾) Kandinsky pretende mediante la armonización de las técnicas pictóricas y los impulsos emocionales hacer brotar lo específica y profundamente humano, Valle-Inclán, por su parte, se encuentra envuelto en un mundo negro que quiere plasmar tal y como ve. Por eso ofrece una visión degradada y, sobre todo, sin respuestas, como la realidad en que vive. Ante esa vida la única solución que ofrece Valle es la esperpentización: el arte.

No pretendo decir con esto que el español no ofrezca de una manera indirecta soluciones a su mundo sino que se servirá de herramientas literarias (que trataré más detenidamente ante el caso de *Luces de bohemia*) para mostrar un mundo sin caminos. El autor es consciente de que la fuerza perlocutiva de su obra se plasmará en forma de adhesión o rechazo, pero hace lo posible para que sea el espectador el que alcance lo verdaderamente valioso: su propia respuesta.

2.5.-Referentes pictóricos en la España contemporánea a Valle-Inclán

Si he dedicado una parte importante de este trabajo a establecer relaciones entre la pintura expresionista de los grupos germánicos y el teatro valleincliniano, me parece cuando menos necesario hacer alusión a los referentes pictóricos contemporáneos en la España de la época.

Estas conexiones toman aún más importancia, pues a la mayor proximidad en las coordenadas socioculturales hay que añadir la importancia de los contactos que el dramaturgo



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 18 – MAYO DE 2009

de Galicia mantiene con pintores como Solana o Zuloaga en el Café Levante. A ellos ceñiré, fundamentalmente, esta breve comparación, aportando algunos datos a continuación y otros, posteriormente, sobre los mimbres de *Luces de bohemia*.

Tanto Valle-Inclán como Solana consideran al mundo como un escenario donde los hombres son máscaras en manos de una sociedad degradada. Así, éste va a ser un motivo recurrente en algunas obras del madrileño como Máscaras y peleles (1926-27) y Máscaras en la calle (1933). Además, como señalaba anteriormente, Valle-Inclán llegará a caracterizarse como una de ellas para dar una dimensión más trágica y profunda a lo que escribe. Solana, en su obra Autorretrato con muñecas (1943) comulga de esta concepción (al igual que antes hará el belga Ensor en Autorretrato con máscaras).

Como ha ido quedando de manifiesto a lo largo de esta exposición, la finalidad de Valle-Inclán es poner de relieve una situación desgarrada, “desenmascarar” la realidad por muy grotesca que sea. Pues bien, Gutiérrez Solana revela este proceso y comparte también sus objetivos en su cuadro El viejo profesor de anatomía (1920-23).

Por otra parte, quiero hacer mención a un ejemplo de Picasso que, si bien se decantó por otras soluciones estéticas, ofrece en La ventana (1900) una visión deformada de la ciudad a través de unos cristales sucios que, como el espejo cóncavo al que se refiere Valle en *Luces de Bohemia*, ofrecen una perspectiva distorsionada. Además los tonos oscuros que imperan en el lienzo adelantan la visión de esa España negra que tanto atormentará a los personajes de los esperpentos.

3.- ANALISIS LUCES DE LA BOHEMIA EN LA PERSPECTIVA EXPRESIONISMO PICTÓRICO

Como modo de profundizar sobre lo dicho veo apropiado ilustrar todos estos aspectos mediante el análisis, aunque somero, de *Luces de Bohemia*, el primer esperpento valleincliniano (1920).

Con esta obra el gallego va a definir al nuevo género. Del mismo modo que en pintura se reacciona contra la estética imperante, el teatro de Valle-Inclán va a conllevar un conflicto con sus contemporáneos. Así, él mismo dice: “He hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare. Pero no he escrito nunca ni escribiré para los cómicos españoles. Los cómicos de España no saben todavía hablar. Balbucean. Y mientras no haya alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir para ellos. Es ponerse al nivel de los analfabetos”.

Además de este marcado enfrentamiento estético, Valle-Inclán se diferenciará de muchos contemporáneos a partir de su clara vocación social (por ejemplo, de los hermanos Álvarez Quintero). El gallego recoge y potencia las herramientas que le ofrece la literatura para vestir de



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 18 – MAYO DE 2009

forma objetiva su visión de una España desvirtuada. Para ello se sirve, primeramente, de la inventio (la elección de los motivos) a partir de noticias publicadas en los diarios y de la localización concreta en Madrid de la trama desarrollada (referencias concretas a cafés, callejones, como el “del Gato). Con esto pretende dar realismo y, por tanto, fuerza a lo expresado en escena, obligar a que el espectador no pueda excluirse de unas coordenadas vitales concretas y cercanas (la misma intención que le lleva a adoptar la estética de su apariencia). Esta realidad negativa e irremisiblemente concreta la encuentro en cuadros como La entrada de Cristo en Bruselas y El pobre país del Tirol (1913), de Ensor y Franz Marc, respectivamente.

A esto contribuye también la inclusión de personajes de la vida real en el relato, la mayoría con seudónimo caricaturizante impuesto por el autor (Máximo Estrella se corresponde con Alejandro Sawa; Zaratustra, con el librero Pueyo; Gay Peregrino, con Ciro Bayo; el ministro, con el ministro Julio Burell), fácilmente reconocibles por los entendidos de la época. Además, también se añaden otros personajes a los que Valle no encubre bajo ningún seudónimo: Rubén Darío y Dorio de Gadex.

Con la presencia de todas estas figuras lo que se pretende es plantear una crítica global. Bajo la visión del “ciego”, Max Estrella, en su paseo nocturno junto a Latino de Hispalis, pasan y son ridiculizados personajes pertenecientes a infinidad de estratos: la nobleza, la religión, las clases bajas, las editoriales, el periodismo, la banca, los cargos públicos, los ministerios, la bohemia, la poesía... incluso la muerte se ve contaminada en este mundo negro ⁽⁵⁾. Así, en realidad, el protagonista es el ambiente y los personajes de la obra sólo son el medio a través del que Valle-Inclán lo muestra. Él mismo dice: “La multitud es el protagonista. Se acabaron los héroes, se acabaron los conflictos individualistas. Esa manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los “esperpentos”, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpentos”.

Así pues, podemos ver la importancia que tiene el personaje “global” en la concepción de este nuevo género. Esto, dentro de la intención social de Valle, es fácilmente comprensible dadas, por una parte, las posibilidades de enriquecimiento en la perspectiva que le ofrece este mecanismo y, por otra, lo “unánime” de la “barbarie ibérica” (pág. 103, de la edición de Castalia, a cargo de Zamora Vicente. Se tomará como referencia del texto). En estos sentidos se entienden las siguientes intervenciones:

-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.” (pág.111)

[...] -Otro sepulturero: “En España el mérito no se premia. Se premia el robar y el ser sinvergüenza. En España se premia todo lo malo.”



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 18 – MAYO DE 2009

(pág.183)

Lo más importante de esta disolución del protagonista individual como centro de la obra, como resolutor y triunfante en los conflictos, es la dimensión que Valle-Inclán le va a dar: la situación de España es motivo de todos y, por tanto, son “todos” los que deben sentirse “protagonistas” de ella y, a partir de esto, del cambio necesario.

Para ello, como se ha indicado en ocasiones, Valle-Inclán se sirve de una visión deformada que sirve, por una parte, para mostrar la realidad deformada y, por otra, para cimbrar las conciencias del espectador.

Por eso, todos sus retratos están marcados por la imagen de la máscara y la marioneta porque el hombre, en estas circunstancias, no es sino un pelele sin expresión. Así, por ejemplo, Valle caracteriza a Don Latino de la siguiente forma:

(“[...]Don Latino guiña el ojo, tuerce la jeta y desmaya los brazos haciendo el pelele.”) (pág. 201)

Esta perspectiva me recuerda en gran manera a la adoptada por James Ensor en sus cuadros, sobre todo en el, ya citado, La entrada de Cristo en Bruselas, donde una multitud de máscaras se agolpa, se diluye en la masa, para esperar la venida de “El Salvador”. Ya se mencionó anteriormente la coincidencia con Solana. Hay que añadir que este interés de Valle-Inclán por las máscaras no se reducirá a *Luces de bohemia* sino que, posteriormente, realizará una trilogía de esperpentos que titulará como *Martes de carnaval*.

En esta procesión de máscaras podemos observar tipos propios de la España de la época. Así, en la escena X se produce el encuentro de Max y Don Latino con dos prostitutas madrileñas y también en el texto encontramos alusiones a toreros como “El Gayo”. En el retrato de estas clases coincidieron pintores como Solana (que incluso llegó a fotografiarse vestido con un traje de luces) y Zuloaga, con cuadros como Mujeres de la vida (1915-17) y El diestro montañés Isidro Carmona “El lechuga” (el primero) y Torerillos de pueblo (el segundo).

En el camino de la deformación y la constitución de la máscara tienen una gran importancia pictórica las acotaciones valleinclanescas. En este sentido, Moya del Pino dice en 1923: “Valle es un escritor esencialmente plástico. El alma de los personajes se nos revela por la acción y por el gesto antes que la palabra sea dicha, y la emoción que sentimos al leer sus obras es más bien el producto de una visión pictórica que de un minucioso análisis psicológico. Existe siempre en sus libros una unión perfecta entre paisaje y figuras”.

A partir de esta consideración, que comparto plenamente, cobra aún más importancia la figura de Valle-Inclán para el objeto de nuestro estudio.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 18 – MAYO DE 2009

Dada la riqueza que albergan las acotaciones de *Luces de bohemia* me veo obligado a dejar para otro momento un análisis más exhaustivo y a referir sencillamente las líneas maestras que las dirigen.

Así, el esfuerzo deformador del literato se plasmará en estos espacios, a mi juicio, a partir de cinco vertientes: las cosificaciones, las animalizaciones, las ridiculizaciones, las humanizaciones y las abstracciones. Las cuatro primeras se verán enlazadas por una misma voluntad: la degradación de la condición humana. La última, por su parte, tendrá un marcado carácter artístico.

Entre las cosificaciones tiene especial importancia la equiparación de seres humanos y peles (recuérdese la acotación anteriormente referida a Don Latino como uno de los múltiples ejemplos). Desde la primera ocasión en que leí la obra, me llamó la atención esta caracterización inexpresiva, de autómeta, que inundaba a sus figuras y esta sensación aumentó en mí al descubrir un cierto paralelismo entre las actitudes de los personajes reflejados en La tertulia del Café Pombo (cuadro pintado en 1920 por Solana) y los congregados en la taberna de Pica Lagartos:

([...]"Una ráfaga de emoción mueve caras y actitudes, todas las figuras en su diversidad, pautan una misma norma.") (págs.69-70).

Dentro de las animalizaciones, el que sufre el castigo más severo es Don Latino que es caracterizado como un perro en varias ocasiones (págs. 129,132,174). Además, en otros fragmentos se llega a comparar a los personajes con seres grotescos, como el trasgo (pág.77) u hombres animalizados, como los trogloditas (pág.75).

Las ridiculizaciones también colaboran de esa intención de mostrar la realidad interna decadente a partir de una visión externa risible. Los cargos públicos, como "Dieguito" (nombre con el que se rebaja al secretario particular del ministro) y el propio ministro sufren este efecto:

(" 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.") (pág. 123)

Por último, dentro de este mismo espíritu, las humanizaciones posibilitan la elevación a la categoría de personaje de los animales que aparecen en escena y a los que Valle-Inclán incluye en la conversación al mismo nivel que a otros pensadores y "eminencias". Esto puede observarse a lo largo de toda la escena II y, de forma más específica, en la siguiente acotación:



ISSN 1988-6047

DEP. LEGAL: GR 2922/2007

Nº 18 – MAYO DE 2009

([...]"En la cueva hacen tertulia el gato, el loro, el can y el librero...")(pág.49)

Todo este esfuerzo deformador de la "belleza" también va a encontrar su equivalente en Solana. Además de los ejemplos ya reseñados, me parece interesante la comparación entre la prostituta que "acompaña" a Don Latino ("vieja sórdida", bajo una "máscara de albayalde", con "encías sin dientes" y "capciosa"; pág. 146) y las mujeres "hombrunas" que aparecen el cuadro Mujeres vistiéndose (1933). Está claro que, para ambos autores, la mujer no se corresponde con el ideal de hermosura y fatalidad que se le otorgaba en el Decadentismo (de cuya estética, durante un tiempo, también Valle-Inclán tomó parte).

El lenguaje también colaborará en esta empresa. Valle-Inclán va a reproducir el lenguaje "cínico y golfo" (según Pío Baroja) de las "majas" y "majos" madrileños, además del de las clases "intelectuales". El primero lo plasmará mediante expresiones populares ("apoquear tres melopeas", pág. 62; "naturaca", pág. 69); el segundo, que también estará contaminado de estas expresiones, mediante citas literarias, sobre todo procedentes del Modernismo ("¡Padre y Maestro Mágico, salud!", pág.77; "Admirable", pág. 140). Con todo esto pretende retratar más completamente a cada grupo, pero no con la voluntad estética o fotográfica del Costumbrismo o con la profundidad del psicologismo, sino con la intención de mostrar la realidad existente para acercar el lenguaje a los destinatarios y reforzar la crítica.

Mención aparte merecen las abstracciones. Mediante ellas Valle-Inclán no sólo desvincula la forma de sus cauces lógicos (dentro de la estética expresionista que defendía Klee⁽⁶⁾) sino que, además, desde esta perspectiva expresa de una forma profundamente artística el tono, la dirección que quiere que siga la escena, elevando lo narrativo y dramático a poético. Es a partir de estos elementos donde la relación anteriormente referida entre Valle-Inclán y Kandinsky toma cuerpo. La abundancia de ejemplos (en las acotaciones de las páginas 49, 50, 53, 60, 81, 82, 83, 84, 90, 104, 114...) me impide referirlos todos pero añadiré a continuación algunos de los ejemplos más relevantes para ilustrar mis afirmaciones:

(" [...]De repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático") (pág. 118)

(" [...]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.") (pág., 142)

("Cruza la costanilla un perro golfo que corre en zigzag. En el centro, encoge la pata y se orina: el ojo legañoso, como un



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 18 – MAYO DE 2009

poeta, levantado al azul de la última estrella.”) (pág.167)

Este componente de abstracción acerca, a mi entender, al teatro valleinclanesco al cine. Las posibilidades creativas que ofrece este arte se me antojan las más adecuadas para plasmar la imagen (por ejemplo, el ojo legañoso del perro en el último ejemplo, la “presencia” de Verlaine en el segundo o el orín del teléfono, en el primero) y el espíritu que Valle-Inclán pretende mediante la inclusión de estas acotaciones. Quién sabe -aunque sólo puedan ser elucubraciones- si el genio de Valle-Inclán no se hubiese encauzado por el camino del cine en el caso de que este arte se hubiera encontrado más desarrollado técnicamente durante el tiempo vital del gallego.

Otro aspecto que me parece interesante reseñar es el del tiempo. La obra comienza con el ocaso y termina con el amanecer, así que la inmensa mayoría de la acción sucede de noche. No se excluye esta ambientación de la voluntad del autor. A mi juicio, el vendaval de emociones, de angustias, de violencia, de pasión que reside en el corazón del expresionista (y que se representa, a mi juicio, por el inmenso colorido del crepúsculo) evoluciona hacia la oscuridad, hacia la visión de una realidad negra (como la que más de un siglo antes retrató Goya). Aunque pueda parecer algo arriesgado, me parece este fenómeno un paralelo al desarrollo de la concepción artística representada por Valle-Inclán y, a la vez, y en cierta manera, por la sucesión entre los grupos *Die Brücke* y *Der Blaue Reiter*. Por otra parte, la negrura que conlleva la noche y que condiciona la visión del espectador se observa en cuadros como El profeta (1912), de Nolde y El pescador (1911-12), de Kublin

A esta “metáfora” añade el escritor un elemento nuevo: la presencia del amanecer. Sin embargo, no se trata de un amanecer en el que la luz implique la llegada de la razón, el triunfo, sino más, bien, todo lo contrario. Es al amanecer cuando el fracaso llega, cuando muere el protagonista, cuando la traición de Don Latino hace presagiar un día igual que el precedente... o aún peor, dada la ausencia del único elemento “coherente” de crítica: Max Estrella. Es ahí cuando el sinsentido, cuando el absurdo, alcanza su máximo exponente trágico (el esperpento) y, a partir de ahí, cuando la ausencia de respuestas “clásicas” convoca a la respuesta individual.

La incomunicación que, a la vez, es producto y causa de esta situación adquiere su extremo más trágico en la escena XI. A mi juicio se desborda por un inequívoco expresionismo: una madre grita la muerte de su hijo y, junto a ella, una representación del pueblo madrileño deambula como marionetas, alrededor de la imagen, hablando con frivolidad de unos temas y otros, corroyendo el lamento de la mujer. La fuerza emocional y literaria de este fragmento me parece tan elevada que recomiendo su lectura detenida.

Como muestra de esta incomunicación, de la falta de expresión que ahoga al hombre, aparecen a lo largo de la obra, dos frases: “No te pongas estupendo” y “Cráneo privilegiado”, que concentran la tragedia que sufre el protagonista. La primera se la dedica en varias ocasiones Don Latino a Max. Por ejemplo, cuando la contemplación de toda la inhumanidad



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 18 – MAYO DE 2009

condensada en la escena XI hace desgarrarse al poeta, su compañero rompe (o, más bien, aumenta) todo el clima de tragedia mediante la primera sentencia, que además sirve para cerrar el cuadro.

La otra frase tiene una carga ridiculizadora enorme. Es un borracho quien la pronuncia y, además, la frase en sí esta deformada (“privilegiado” por “privilegiado”). Con ello, lo que debía ser un reconocimiento se convierte en una burla de Valle-Inclán. Se trata de una clara pincelada esperpéntica. Aparece en dos momentos claves: el primero, cuando Don Latino ensalza a Max como el mayor poeta de los de su época y el segundo-y más importante- como cierre de la obra. Con esta segunda aparición Valle-Inclán deja clara su voluntad de ridiculizar todas las respuestas del mundo escénico para que las que hablen sean las del mundo real y, para ello, incluso llega a “inmolar” (desde el punto de vista del artificio literario) a su propia respuesta: el esperpento NOTA (el sentido profundo del ataque no va contra su creación sino contra el que la defiende -Don Latino- y es una crítica en toda regla de cara a las actitudes del público burgués en la recepción de su obra: pág. 205).

Plásticamente hay una acotación en la que encuentro una imagen puramente expresionista a través del color, el absurdo y el retorcimiento que me recuerda a referentes pictóricos como Munch y su cuadro El grito:

(“ 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.”) (pág.177)

La conjunción de los factores anteriores nos ayuda a decir que el profundo drama que viven Max Estrella y su familia no está concebido como un elemento que distraiga al receptor del conflicto global que presenta Valle. Al contrario, al retrato de Madrid que ofrece en su paseo con Don Latino hay que añadirle la intensificación que añade su figura como catalizadora de los traumas que cesan al hombre de ser “libre y pájaro cantor” (pág.92). Así pues, como ocurre en el caso del lenguaje, la trama, el tiempo y las acotaciones, todo está perfecta y artísticamente enlazado bajo la voluntad del autor.

En la escena XII llega el cenit de la obra: la constitución del esperpento. Observo en ella un gran valor simbólico, además del literario: tras la demostración expresionista de la escena XI, Valle-Inclán formula al mundo su respuesta estética y vital: el esperpento. Y la plantea como la única manera de reflejar y combatir a la España degradada:



ISSN 1988-6047

DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 18 – MAYO DE 2009

- 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." (pág.162).

El personaje de Max no es sino otro "héroe clásico" pero mirado a través de ese espejo cóncavo, que es el único que puede dar ese "sentido trágico de la vida española". Su muerte no viene sino a confirmar esta condición y es la culminación de un largo proceso de defunción que le va mermando desde el inicio la obra y que aún continúa cuando él no está (el suicidio de su mujer y su hija). Así, el fracaso de el "héroe clásico" se concreta aún antes de la escena XII, cuando Max Estrella es corrompido por el sistema:

- MAX: [...] "Conste (...) 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!" (pág.128)

Esta caída se agrava y se hace global cuando "Su Excelencia" añade:

"Sin duda era el que más valía entre los de mi tiempo" (pág.129)

En un mundo como el retratado no pueden existir ya héroes clásicos (dice Max en la página 123: "Si no fuese un borracho ya me hubiera pegado un tiro") y, como ya se ha dicho, esta voluntad de mostrar el fracaso total es indivisible del esperpento.

Al ver la presencia continua de la muerte en la vida de los personajes no puedo evitar relacionar a Valle, nuevamente con el pintor belga James Ensor, precursor del Expresionismo, y sus cuadros Esqueletos disputándose a un ahorcado (1883), Los esqueletos se calientan en un horno (1889) y La muerte y las máscaras (1897), por citar algunos ejemplos.

A mi juicio, y por todo lo visto, ese personaje de Max Estrella que condensa toda la frustración humana es, en la conciencia de Valle, una figura global: el "héroe clásico", la esencia puramente humana que no puede desarrollarse en el ambiente que le ha tocado vivir. Su ceguera no le impide descubrir más nítidamente que nadie (he ahí la gran paradoja de su personaje) la realidad trágica en que vive. Son sus ojos -la guía por la que se rige: Don Latino- los que le traicionan conduciéndole a la deshumanización y la muerte. Con la frase "El



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 18 – MAYO DE 2009

ciego se entera mejor de las cosas del mundo, los ojos son unos ilusionados embusteros” (pág.125), Valle-Inclán se sirve de Max Estrella para reivindicar el paisaje interior. Y va a ser ese carácter universal, humano, que le otorga al “ciego” el que eleve a la filosofía del gallego hasta su máxima expresión: los ojos que guían al hombre (es decir, la sociedad burguesa deshumanizada por la industrialización y las convenciones) sólo le conducen a su degradación y muerte. El hombre “ciego” (es decir, el que no se deja cegar por esos “ojos”) es el que conoce las verdades del mundo, los paisajes interiores: los únicos que hacen al hombre más hombre.

Termino, así pues, este estudio, riguroso pero incompleto ante la necesidad de otro espacio, desde esta perspectiva: remitiendo nuevamente a la respuesta que ya defendía el gallego en 1895 y que, como hemos podido ver, definió toda la voluntad social de su teatro y también, recordando a Bahr, de los hombres expresionistas: “Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua, como el fondo del mismo mar, es la substancia de todo progreso, la verdadera tradición”.

4.- NOTAS

1.- BAHR, H.- *Espressionismo*, Bompiani, Milán, 1945, págs.84-85 en *El arte dramático de Valle-Inclán (del decadentismo al expresionismo)*, de González López. Las Américas, Nueva York, 1967.

2.-GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio. *El arte dramático de Valle-Inclán (del decadentismo al expresionismo)*

3.- Así, a tenor de los siguientes textos se puede hablar de similitud en los planteamientos teóricos:

“(…)El cálculo frío, manchas que brotan de la sin un plan preestablecido, una construcción matemáticamente exacta (claramente visible u oculta), un dibujo silencioso o llamativo, una elaboración escrupulosa, la fanfarria de los colores, el pianísimo de violín, y las mismas manchas grandes, tranquilas, que se mecen o estallan. ¿No es esto la forma? ¿No es esto el medio?…” (Kandinsky, 1910)

“(…) El mundo de los esperpentos- explica uno de los personajes de *Luces de bohemia*- es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un



ISSN 1988-6047

DEP. LEGAL: GR 2922/2007 N° 18 – MAYO DE 2009

transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico.” (Valle-Inclán, 1928)

El primer texto fue recogido por *Der Blau Reiter. Un expresionismo alemán*, obra de Paul Vogt (Blume, 1980, Barcelona). El segundo, por *Exposición de Don Ramón María del Valle-Inclán* (Universidad de Santiago, 1999).

4.- A mi juicio este lienzo se encuentra claramente dividido en dos partes. En la superior, amenazadora, se yergue la ciudad que domina a los hombres que aparecen en la parte inferior, incluidos en el campo. Estos apenas pueden distinguirse (están difuminados), pues se encuentran agrupados, pero con unas posturas no apuestas, sino sumisas, gachas, como las del que busca refugio de un peligro cercano.

Como contraposición a ese ambiente natural aparece la ciudad, amenazante, sin ninguna figura humana. A mi juicio, Kandinsky consigue esa sensación de deshumanización valiéndose, por una parte, de las formas (los edificios presentan en su silueta formas rectangulares, con vértices y aristas bien definidas: los perfiles y las ventanas cegadas. Además, la chimenea supone un claro elemento hostil, por su figuración como una “lanza” que corta el cielo y lo ennegrece y, por supuesto, por la realidad que supone. Todo esto contrasta con lo indefinido y curvo de las figuras humanas y dicho contraste me resulta muy interesante. Creo que proviene del deseo de acentuar cómo el predominio de las formas de la ciudad hace que se pierdan las del hombre). También se sirve de los colores. Así, en la parte inferior el colorido es mucho más vivo y alegre pero, conforme el escenario se va acercando a la ciudad, los tonos se van volviendo más oscuros hasta llegar incluso a ser negros.

La pincelada, aún apartada de la abstracción, es violenta y apasionada, lo cual, unido a lo anteriormente dicho, muestra el carácter expresionista del cuadro.

5.- Esta visión del mundo como algo negro, corrompido, y la revisión a las clases que lo componen es muy propia de la sátira y de la picaresca que, como se dijo, son fuentes para el expresionismo literario. Esto se acrecienta más el caso de España y, concretamente, en el caso de Valle-Inclán cuya admiración por Quevedo le acercará a estas formas que el madrileño plasmó en obras como *El Buscón* y *Sueños*.

6.- Dice Klee, en 1915: “Cuanto más terrible se hace este mundo, tanto más abstracto se hace el arte”.



ISSN 1988-6047 DEP. LEGAL: GR 2922/2007 Nº 18 – MAYO DE 2009

5.-BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V.- *Arte en España (1918-1994)*. Alianza, Madrid, 1995.
- A.A.V.V.- *El arte del siglo XX (1900-1919)*. Salvat, Navarra, 1985.
- A.A.V.V.- *Exposición de Don Ramón María del Valle-Inclán*. Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1999.
- A.A.V.V.- *Historia del arte*. Salvat, Navarra, 1970.
- A.A.V.V.- *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra, a cargo de Clara Luisa Barbeito*. PPU, 1988.
- BOZAL, Valeriano.- *Pintura y escultura españolas del s. XX (1900-1936)*. Espasa Calpe, Madrid, 1992.
- DENVIR, Bernard.- *El fauvismo y el expresionismo*. Labor, 1975.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio.- *El arte dramático de Valle-Inclán (del decadentismo al expresionismo)*. Las Américas, Nueva York, 1967.
- JEREZ FARRÁN, Carlos.- *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. Do Castro, 1989.
- KANDINSKY, Vasili.- *Punto y línea sobre el plano*. Paidós, 1970.
- PERES, R.D.- *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Sopena, Barcelona, 1980.
- STANGOS, Nikos.- *Conceptos de arte moderno*. Alianza. Madrid, 1986.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María. *Luces de bohemia*. ed. Zamora Vicente. Espasa, Madrid, 1998.
- VOGT, Paul.- *Der Blaue Reiter. Un expresionismo alemán*. Blume, Barcelona, 1980
- ZAMORA VICENTE, Alonso.- *La realidad esperpéntica (aproximación a Luces de bohemia)*. Gredos, Madrid, 1969.

Autoría

- Nombre y Apellidos: Antonio Rafael López Arroyo
- Centro, localidad, provincia: IES Aljanadic, Posadas, Córdoba
- E-mail: antoniorlopez@gmail.com