



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

Facultad de Filosofía y Letras
Sistema Universidad Abierta y Educación a Distancia

***LA TEATRALIDAD DE LUCES DE BOHEMIA DE RAMÓN
DEL VALLE-INCLÁN***

Tesis

**Que para obtener el título de:
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas**

**Presenta
Víctor Manuel Rodríguez Canché**

**Asesor de Tesis:
Mtro. Galdino Morán López**

México D.F. Junio de 2012



SLAY'ED



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A doña Elda Canché † y a don Ricardo Rodríguez, por la vida, por ser pilares de esa clase de educación que no se adquiere en las aulas.

A mis hijos Aldo †, Alfonso y Adair, con mucho amor, como testimonio de que todo esfuerzo tiene una recompensa. La vida nos ofrece la ocasión de experimentar un constante aprendizaje.

Mí querida esposa Martha aceptó sin cortapisas que yo dividiera mi amor entre ella y la literatura, este trabajo es resultado de su magnanimidad.

A la UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO querida *alma máter*, por brindarme la oportunidad de desarrollarme en aquellos ámbitos de la vida que son todo un remanso espiritual.

A todos y cada uno de mis profesores, con mucho cariño, por su generosidad, profesionalismo y dedicación a la hora de hacerme partícipe de sus conocimientos; muy en especial a mi asesor el Mtro. Galdino Morán López, por la feliz coincidencia de compartir el gusto por el teatro. Agradezco en todo lo que vale las aportaciones de mis entrañables sinodales: Mtra. María de Lourdes Penella Jan, su pasión por la docencia contagia y compromete, muchas gracias; Dra. Beatriz Arias Álvarez, por ayudarme a iniciar el impulso que culminó con este trabajo; Mtra. Adriana Azucena Rodríguez Torres, sus valiosas enseñanzas a lo largo de dos ilustrativos cursos, afirmaron mi gusto por la literatura; Mtra.

Yosahandi Navarrete Quan, por descubrirme la belleza de las expresiones literarias de nuestros antepasados, a todas muchas gracias.

Por último, reconozco ampliamente la amenidad y sapiencia con las cuales el Dr. José María Villarías me puso en conocimiento de la obra de don Ramón del Valle-Inclán.

Índice

Introducción.	5
Capítulo 1. El Esperpento	
1.1 El proceso creativo de Ramón del Valle-Inclán.	9
1.2 Las esperpénticas imágenes de <i>Los caprichos</i> de Goya.	16
1.3 La teatralidad del Esperpento <i>Luces de Bohemia</i> .	22
Capítulo 2. <i>Luces de Bohemia</i> , una obra elegible.	
2.1 La obra elegible, según Fernando Wagner.	28
2.2. Eric Bentley y la vida del personaje.	33
2.3 La teatralidad, la puesta en escena.	37
Capítulo 3. El Esperpento ¿Imitación de la vida?	
3.1 La <i>mimesis</i> aristotélica.	41
3.2 Los cánones tradicionales del teatro y <i>Luces de Bohemia</i> .	48
3.3 El oxímoron: luz esperpéntica.	51
Capítulo 4. Los personajes y otros inconvenientes técnicos.	
4.1 Los personajes.	54
4.2 La escenografía.	62
4.3 Elementos estructurales de <i>Luces de Bohemia</i> : El tono.	70
Capítulo 5. Hacia una representación de <i>Luces de Bohemia</i> .	
5.1 El género dramático de <i>Luces de Bohemia</i> .	83
5.2 Las posibilidades de la adaptación.	92
Conclusiones.	104
Bibliografía.	108
Anexos.	111

En medio de la horrible pesadilla
trazan, a veces, los traviesos duendes
grotesca historia, lances inconexos,
figuras que parecen retratadas
en espejos convexos.

Tristissima nox (1884)
Manuel Gutiérrez Nájera

Introducción

La primera puesta en escena de *Luces de Bohemia* en España tuvo lugar en 1968, cuarenta y ocho años después de haberse publicado por vez primera. Dicho retraso se atribuye con frecuencia a los problemas con la censura y, ante una posible mutilación, a la negativa de los herederos de Valle-Inclán. El conflicto se resolvió con un simple cambio de título (*Farsa y licencia-Esperpento*) y se conservó sin dificultad el crédito de la autoría, quedó claro entonces el motivo de la dilación en el montaje de la obra: se debió más a las dificultades de la teatralidad que a la acción de la censura en sí. Además, se cuenta con el antecedente de la primera representación de la obra: París en 1963, bajo la dirección de Jean Vilar; posiblemente dicha puesta en escena se haya llevado a cabo fuera de las fronteras españolas, con la finalidad de evadir la censura; pero esto es pura especulación.

Si el factor básico para elegir una obra a representar lo constituyera el gusto literario del director, la obra de don Ramón del Valle-Inclán sería sin lugar a dudas una de las más representadas en la historia del teatro. Pero el problema es más complejo: toda creación dramática de valor expone una convicción, revela una actitud, una posición ante la vida y los problemas existenciales del creador, mismos que intenta retratar en su obra. Una vez cumplida esta premisa, el siguiente paso es muy importante y acaso no menos complejo: la representación, la puesta en escena, la teatralidad.

El presente trabajo tiene por objetivo analizar las posibilidades de hacer de *Luces de Bohemia* una obra teatral representable dentro de los cánones tradicionales del teatro. Para tal efecto, se pretende recurrir a diversos teóricos y teorías teatrales para poner en perspectiva la obra de don Ramón del Valle-Inclán y los requisitos mínimos indispensables –técnicos y materiales– expuestos por aquellos autores para alcanzar la teatralidad de una obra.

El argumento más esgrimido para señalar *Luces de Bohemia* no como verdadero teatro, sino más bien “novela dialogada”, ha sido su estructura: prescinde de la división en actos y se compone de 15 escenas que, sin ser inconexas, funcionan a la perfección de manera unitaria, en cada una, los acontecimientos se suceden en distintos ambientes, y aportan a la obra una velocidad cinematográfica más no teatral. No obstante, el único antecedente cinematográfico hasta la fecha, España, 1985, bajo la dirección de Miguel Ángel Díez; demostró un aserto: el genio del *Esperpento* no se puede traducir en una

narración fílmica convencional. Nos proponemos analizar por qué el lenguaje teatral tradicional debe resultar suficiente para resaltar la genialidad de Ramón del Valle-Inclán y su no menos genial creación: el Esperpento.

Ramón Valle Peña* nació en Villanueva de Arosa provincia de Pontevedra, Galicia, el 28 de octubre de 1866 y murió en Santiago de Compostela en 1936, Nicolás Miñambres informa que él mismo transforma su nombre en el sonoro Ramón María del Valle-Inclán. Escribió novela, verso y desde luego teatro, pero es muy difícil trazar una línea divisoria entre los géneros que cultivó, su producción más bien se caracteriza por la superposición de todos ellos aunque, rasgo distintivo, casi toda su literatura tiene una cualidad teatral.

La vinculación de Valle-Inclán con el quehacer teatral en todas sus vertientes es muy estrecha, basten unos cuantos ejemplos: como actor desempeñó, entre muchos otros, el papel de Teófilo Everit, una especie de caricatura del nuevo tipo de literato, la obra, de Jacinto Benavente se tituló *La comedia de las fieras* (1898). Como dramaturgo, se estrena en 1899 *Cenizas*, que rehará y publicará después con el título de *El yermo de las almas*. En 1907, nuestro autor contrae matrimonio con la actriz Josefina Blanco, madre de sus hijos y de la cual se separará en 1932; antes, en 1910 viaja a la Argentina como director artístico de la compañía teatral de García Ortega, en la cual actuaba su esposa.

Escribir acerca de la creación de nuestro autor impone siempre la necesidad de reproducir su propia definición, puesta en labios de su inolvidable personaje Max Estrella: “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.”¹ La llamada Generación del 98 –ese 1898, año de la pérdida del imperio español– habló en diferentes tonos para exigir reinventarse, reformarse, conocerse y modernizarse; pero para Ramón del Valle según su estética, la vida española adquirirá sentido al mirarse en los espejos cóncavos que devuelven una realidad grotesca, una galería de espejos deformes donde hasta las imágenes más bellas se vuelven absurdas.

* Todos los datos biográficos del escritor, están tomados de: Joseph W. Zdenek y Guillermo I. Castillo-Feliú. Introducción. *Teatro español contemporáneo*. México: Porrúa, 1994.

Allen W. Phillips. Estudio preliminar. *Memorias del Marqués de Bradomín*, por Ramón del Valle-Inclán, México: Porrúa, 1990.

¹ Valle-Inclán, Ramón del. *Obras escogidas*. t. I. Madrid: Aguilar, 1971, p. 1254.

A partir de aquí, nos proponemos demostrar cómo los personajes valleinclanescos deben ser representados sin perder esa imagen grotesca y absurda la cual, según la estética de Valle Inclán, era indispensable para lograr la identidad del espíritu español. La tarea, bien es cierto, impone retomar en cierta forma los bien establecidos principios del teatro tradicional.

Una primera lectura de *Luces de Bohemia* pone de relieve una certeza: no basta la simple configuración física para confeccionar un personaje *tipo*, su verdadera esencia está en una imagen, en un reflejo. Por otra parte, los escenarios descritos por Valle Inclán en su obra, sugieren la creación de ambientes y atmósferas alejadas de la posible teatralidad, es decir, el autor ha priorizado la comprensión literaria de su obra por encima de su posible representación, de aquí la conceptualización de su obra como “novela dialogada”; considero que, debido a lo anterior, el autor prescindió de una adecuada y necesaria división en actos.

De acuerdo con lo anterior, hemos procedido a dividir el presente trabajo en cinco capítulos, en los cuales el tratamiento de los temas sugiere cierta continuidad en el análisis de la obra, desde su concepción hasta el estudio de las dificultades técnicas y sus posibles soluciones. Así, en el primer capítulo contextualizamos a nuestro autor en tanto creador del Esperpento, sin dejar de lado un sucinto repaso por una de sus más determinantes influencias: la serie *Los caprichos* de Francisco de Goya; a partir de entonces, tomamos conocimiento y nos familiarizamos con el término *teatralidad*, de acuerdo con la definición de Domingo Adame.

En el segundo capítulo, analizamos las propuestas de Fernando Wagner –*Teoría y técnica teatral*– y Eric Bentley –*La vida del drama*–, en ellas, encontraremos los requisitos mínimos indispensables para hacer de un texto dramático una obra teatral elegible con miras a llevarla a escena; confrontaremos dichos requisitos con las características de *Luces de Bohemia* para determinar así, si nuestra obra es representable.

En el capítulo tres reconocemos la importancia de Aristóteles y su *Arte poética*, y hacemos énfasis en una de sus vertientes más interesantes de acuerdo con nuestro tema: la mimesis. Lo anterior nos llevará a dar un sencillo repaso a los orígenes del teatro para, finalmente, analizar la relación establecida por Domingo Adame entre el oxímoron como figura retórica y la representación teatral como escenario de la antítesis entre realidad textual y el teatro como objeto concreto.

Los elementos comunes a toda puesta en escena, tales como el análisis de los personajes, la disposición de la escenografía y, más concretamente el estudio de los elementos estructurales del drama en *Luces de Bohemia*, determinantes del tono de la obra, se abordan en el capítulo cuatro. Dejamos para nuestro capítulo final la determinación del Esperpento como género dramático y analizamos las posibilidades de la necesaria adaptación de nuestra obra, con miras a una posible representación.

Por último, se puede resolver que Ramón del Valle-Inclán no ha pretendido inscribir su obra dentro del catálogo de obras “representables”, no al menos por actores convencionales, según veremos más adelante; la estructura de la obra obedece a las necesidades del autor por expresar una idea, un concepto. Así, se trata de demostrar la posibilidad de concebir la exposición teatral esperpéntica en un ámbito diferente al delicioso recorrido nocturno de Max Estrella y don Latino de Hispalis descrito por nuestro autor y mostrar los elementos teóricos y prácticos necesarios para recrear, de manera convincente, los ambientes y atmósferas necesarios para contextualizar *Luces de Bohemia* dentro de la España decadente de 1898.

CAPÍTULO 1

EL ESPERPENTO

1.1 El proceso creativo de Ramón del Valle Inclán

Al asumir el estudio de la literatura como ciencia durante la primera mitad del siglo XX, se estableció la necesidad de ubicar a un escritor y su obra dentro de un contexto histórico determinado, una vez que la literatura, en tanto arte, caracteriza y refleja una época dada mejor que cualquier otro fenómeno sociocultural. Así, no podemos soslayar el entorno histórico y cultural dentro de cual se desarrolla el proceso creativo de nuestro autor, entendido este como la capacidad para descubrir, inventar, interpretar y plasmar de manera artística las circunstancias de la vida, noción esta última apoyada en el Diccionario de la RAE, que define *creación* como “Obra de ingenio, de arte o artesanía muy laboriosa, o que revela una gran inventiva.” 21ª. ed., 1992.

Desde luego estamos ante una definición genérica, pero a pesar de ser muy escueta, de ella podemos entresacar tres importantes términos: *ingenio*, *arte* e *inventiva*. A partir de ellos, podemos redefinir *creación* atendiendo a nuestros intereses específicos, los cuales tienen que ver con la creación literaria y más específicamente con el texto dramático. Para esto, nos apoyamos en el actor y director escénico Konstantín Stanislavski quien reconoce una conexión entre tres fuerzas internas que permiten la manifestación –creación– de la obra artística: *voluntad*, *mente* y *espíritu*. Sin forzar demasiado las cosas, es notable la correspondencia de mente y espíritu con aquellos términos que entresacamos de la definición del diccionario de la Real Academia. Con lo que respecta a la voluntad, únicamente mencionaremos que, junto con el esfuerzo, actúa muchas veces como un filtro entre quienes tienen verdadera vocación y los artistas ocasionales. El autor del método interpretativo agrega: “Cuando ya se han unido las líneas a lo largo de las cuales se mueven las fuerzas internas ¿Hacia dónde se dirigen? ¿Cómo expresa sus emociones un pianista? Va hacia su piano. ¿Y el pintor? Toma su tela, sus pinceles y sus colores.”² Así, podemos complementar que nuestro autor se valdrá del texto dramático para interpretar y plasmar artísticamente la circunstancia histórica que le rodea.

² Konstantin Stanislavski. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Barcelona: Alba, 2003, p. 265.

Si concedemos que ningún movimiento cultural se ha de ceñir a determinaciones temporales inamovibles, cronológicamente podemos ubicar a Valle a caballo entre el Modernismo español y la Generación del 98, además, la vastedad y variedad de su obra no permite encuadrarlo dentro de una corriente literaria concreta, baste decir que entre los años 1895 y 1936, cultiva distintos géneros: narrativa, teatro y poesía, sin dejar de lado eventuales incursiones en el ensayo y la crónica. Podemos resolver que la estética –ese conglomerado de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor– de Valle-Inclán, se nutre de rasgos característicos de las dos corrientes literarias anotadas con anterioridad y que se resuelven en la concepción del Esperpento valleincliniano. Echaremos ahora una sucinta mirada a aquellos rasgos característicos que explican, en parte, el proceso creativo de don Ramón del Valle.

A diferencia de la Generación del 98, de estirpe española, el Modernismo se nutre en sus raíces de una notable influencia hispanoamericana, encarnada por la figura del nicaragüense Rubén Darío que se erige como el máximo exponente de la corriente, sobre todo a raíz de la publicación, en 1888, de su poemario *Azul*. Muy probablemente por esta razón, se considera el ámbito poético donde más trascendió la influencia del Modernismo en las letras españolas, aunque, como veremos más adelante, tal influencia alcanzó otros géneros.

El Modernismo es con frecuencia considerado un *renacimiento intelectual* que se hacía sentir en el mundo entero como resultado de un largo período de tranquilidad y paz social que precedió al primer gran conflicto armado en los albores del siglo XX. No obstante, es durante la segunda mitad del siglo XIX cuando España observa un notable desarrollo de las letras que trasciende la lírica. Una vez que en el presente trabajo analizamos las posibilidades de representación de la que es quizá la obra más difundida de Valle-Inclán, es prudente anotar la importante transformación que en el terreno de la dramaturgia se vivió durante el Modernismo, en un afán por entender las vanguardistas innovaciones del teatro de Ramón del Valle, omnipresentes en *Luces de Bohemia*:

Alcanza la novela su pleno brillo, por manera que reanuda, tras de larga esterilidad, la exuberancia del siglo áureo. El teatro se trasforma, de suerte que, al fenecer el drama romántico que floreció en el anterior período, la distinción clásica entre trágico y cómico desaparece, fundiéndose ambos géneros, de lo que resulta una nueva creación: la alta comedia, que participa al par de los elementos que a dichas formas escénicas caracterizaban.³

³ Carlos González Peña. *El jardín de las letras*. México: Patria, 1967, p. 525.

En el caso del teatro de Valle tal distinción clásica no devino en alta comedia, sino en lo que el mismo autor definió como *Esperpento*, término con el que designó buena parte de sus obras –*Luces de Bohemia* la primera de ellas–. Con el paso del tiempo y al estudiarse su obra con más detenimiento, al Esperpento se le considera un género literario propiamente dicho, si bien no ha tenido continuadores ni puede encuadrarse dentro de una categoría preestablecida. No obstante dicha salvedad, el Esperpento identifica cabalmente el quehacer de Valle-Inclán como dramaturgo, cumpliendo así una condición que Helena Beristáin enuncia así:

...el esquema tradicional de los géneros, de oscuro y antiquísimo origen, funciona todavía como un instrumento que, aunque imperfecto, sirve de guía al estudioso de la literatura para confrontarlo con la poética personal de un autor y medir su originalidad, sin incurrir en el error de asignar al género una función normativa que es lo que con energía muchos han rechazado.⁴

Volviendo al Modernismo, diremos que el renacimiento intelectual que supone se caracterizó por una actitud de renovación y rebeldía frente a la literatura imperante en la época. Los modernistas innovaron para encontrar distintas temáticas y estilos más acordes con lo que querían expresar; así, se trata principalmente de un movimiento estético. En este sentido, la obra de Valle denota una profunda libertad formal que lleva como marca personal la búsqueda incesante de la belleza a través del cuidado de la expresión, sin dejar de lado la realidad social y su reflejo en el hombre. Estas características prefiguran lo que del Modernismo tomará el Esperpento:

La metáfora modernista es fresca, abundante y recia o delicada, según lo exija cada una de las partes que componen el tratamiento del tema. La renovación modernista aporta un delicado refinamiento en la forma y emocionados temblores en el fondo. Valle-Inclán, siguiendo la tendencia, es refinado en su primera época y si en sus obras más determinantes sigue cuidando la forma, el fondo se vuelve áspero a veces, ácido y destructor. La España desgarrada que pinta requería la crueldad, aunque para expresarla no despreciase la trabajada construcción del asunto.⁵

Si el Modernismo es considerado ante todo un movimiento esteticista, a la llamada Generación del 98 se le considera en cambio, resultado del devenir histórico-político español; político porque España había perdido oportunidad de democratizarse y modernizarse al volver la Constitución Liberal de Cádiz del año 1812 en letra muerta, víctima –como muchas otras leyes a lo largo de la historia de la humanidad– de

⁴ Helena Beristáin. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 2010, p. 232.

⁵ Fernando Ponce. *Aventura y Destino de Valle-Inclán*. Barcelona: Ediciones Marte, 1969, p. 83.

prácticas tendientes a incrementar patrimonio e intereses particulares que capitalizaron el creciente debilitamiento de la otrora enérgica, autoritaria y paternalista monarquía; histórico porque el año 1898 significó para España la pérdida definitiva de todas sus antiguas colonias en el continente americano (Cuba y Puerto Rico) y la pérdida también de Filipinas en el continente asiático, todo lo anterior como resultado de una fallida guerra contra los Estados Unidos, aunque, a decir verdad, el proceso que culmina en 1898 se inicia a partir de la invasión napoleónica a España en los albores de ese terrible siglo XIX español. El sol se había puesto, por fin, en aquel vasto imperio de Carlos V donde jamás se ponía.

La intelectualidad española, en tanto sector más sensible a la impronta de los acontecimientos, se vio muy afectada por esta crisis moral, política y social, al mismo tiempo que se aisló de una sociedad que pretendía que todo seguía igual, España entonces había perdido consistencia histórica y su estructura social estaba montada sobre una ficticia tranquilidad. Enumerar a los miembros más destacados de una generación lleva siempre el riesgo de cometer graves omisiones, la Generación del 98 no es la excepción, amén de que la discusión acerca de las fechas que la acotan, e incluso la de la veracidad de su existencia, se llevan a la palestra con sorprendente frecuencia. Por tal motivo y debido a la naturaleza de este trabajo, revisaremos sucintamente la posición de Valle-Inclán y la Generación del 98 en su conjunto, con respecto del estado de cosas prevaleciente en España. Con una encomiable capacidad de síntesis, Carlos Fuentes resume así la actitud de la Generación del 98 en general y de Valle en particular, ante el acontecer español en las postrimerías del siglo XIX:

“*¡España miserable!*”, exclamó el poeta Antonio Machado. “España miserable, ayer dominadora, envuelta en sus harapos, desprecia cuanto ignora.” Éste es un amargo epitafio, pero no el único. La voz de Machado fue una en el coro de una generación, llamada la Generación de 1898, el año de la pérdida del imperio, que le gritaba a España: refórmate, conócete, modernízate... Pero primero mírate, dijo el dramaturgo Ramón del Valle Inclán, quien en obras como *Divinas palabras*, presentó a España como parte de un esperpento, una realidad grotesca, un callejón de espejos deformes, donde incluso las imágenes más bellas podían volverse absurdas: “El sentido trágico de la vida española”, escribió Valle Inclán, “sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada...”. [...] No, contesto Unamuno: España poseía en realidad, un sentido trágico de la vida porque tenía la mirada fija en las penas y glorias del pasado. Ahora, le correspondía usar este pasado para revelar su presente. El propósito único de la tradición es iluminar el presente. El pasado como tal no existe.⁶

⁶ Carlos Fuentes. *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 361.

La estética del Esperpento está apenas esbozada en la cita, es, por decir así, su parte teórica; la parte práctica precede lo anotado y Valle lo ha puesto en labios de su personaje Max Estrella: “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.”⁷

Ya está, estamos en posibilidad de enunciar la novedosa estética de Valle-Inclán así: ¿Cómo se puede dar el sentido trágico de la vida española? Sólo mediante una estética sistemáticamente deformada; ¿cómo se consigue esto? Reflejando la vida española en los espejos cóncavos. Si se coloca a España en el lugar que los héroes clásicos ocupan en esta suerte de “silogismo”, no es porque Valle-Inclán le reconozca a España grandeza alguna, pues no es siquiera un imperio en decadencia, *no es ya un imperio*. No, el autor es enfático para señalar que aun las cosas más bellas y elevadas pueden ser grotescas, siempre y cuando puedan ser reflejadas en los espejos cóncavos, cuya forma geométrica se asemeja al interior de una esfera.

Como sabemos, la bibliografía acerca de la vida y obra de Ramón del Valle-Inclán es muy abundante pero reiterativa. Las definiciones del Esperpento valleincliniano son muchas y a la vez la misma, es decir, se extrae en todos los casos de *Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento* (XII, 106), y aunque reiterativa, uno debe entender lo inevitable de volver a ella siempre que pretenda definir *esperpento*; lo subrayo porque tal definición obviamente difiere de la más sencilla y llana que nos ofrece el Diccionario de la RAE: “Hecho grotesco o desatinado. / Persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza.” 21ª. ed., 1992.

Cuando la frase aparece en *Luces de Bohemia*, se tiene la impresión de haber dado no con el sentido trágico de la vida española, sino en primer término con el sentido total de la obra misma, la contiene y la sustenta. De ahí sus muy variadas interpretaciones y de ahí, también, que resulte muy difícil sustraerse a la tentación de intentar una interpretación personal, si bien muy sencilla, también un poco más analítica que la anotada líneas arriba.

Partamos de un principio: se trata de una frase total y contundente, enunciada con términos rotundos, “palabras que son como pedradas”, dice Fernando Ponce en *Aventura y Destino de Valle-Inclán*,⁸ a partir de ahora la frase se puede desmenuzar

⁷ Ramón del Valle-Inclán. *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973, p. 106. Se citará por esta edición en el texto, indicando entre paréntesis el capítulo y la página de referencia.

⁸ Ponce, *op. cit.* p. 142.

hasta la más mínima expresión o, según Barthes, en lexías, es decir, "...determinar los segmentos del discurso narrativo que se pueden distribuir en un pequeño número de clases, en una palabra, hay que definir las unidades narrativas mínimas."⁹ En cada lexía debemos observar los sentidos que en ella se susciten, por *sentidos* entendemos *connotaciones*. Así también, a diferencia de nuestro anterior "silogismo", no debemos reconstituir su estructura, sino seguir su estructuración. Por último, anotaremos los *códigos* a que han dado lugar tales sentidos, entendiendo dichos códigos como campos asociativos, organización supratextual e intertextual, lo *ya-visto*, *ya leído*, *ya-hecho*. Intentemos el ejercicio:

	LEXÍA	SENTIDO	CÓDIGO
1	Los héroes clásicos	Referencia a los valores estéticos –que no morales– más elevados. Valor aunado a la belleza física.	Mitológico
2	reflejados en los espejos	Enigma, curiosidad por lo que pueda reflejar –¿revelar?– nuestra imagen, posible sorpresa. Conocimiento real.	Enigma
3	cóncavos dan el Esperpento.	Correspondencia: Deformidad = exaltación de rasgos grotescos. Medio para lograrlo.	Medio, finalidad
4	El sentido trágico de la vida española	Búsqueda de explicación ante una situación social desconcertante, desencanto, incertidumbre.	Histórico
5	sólo puede darse con una estética	Necesidad de recursos literarios para expresar con originalidad una situación social rayana en lo absurdo.	Artístico
6	sistemáticamente deformada.	Metodología para plasmar el estado de cosas echando mano de los recursos estilísticos adoptados.	Comunicación

⁹ Roland Barthes, A. J. Greimas, *et. al. Análisis Estructural del relato*. México: Coyoacán, 1996, p. 12.

Como podemos ver, esta somera descripción de lugares comunes culturales permite, no obstante, observar una concatenación lógica en el discurso, lo que quizá justifique la abundante adjetivación de que ha sido objeto dicha definición. He dicho ya que las definiciones del Esperpento valleincliniano son numerosas a partir de la primera cuando Max Estrella la enuncia. Pero me parece de gran valía la aportación de Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, quienes hacen hincapié en la relación entre polisemia y mimesis, a partir, desde luego, del multicitado parlamento. No debemos olvidar que la mimesis tiene como eje la imitación de la naturaleza, propósito esencial del arte en todas sus expresiones:

La nueva estética de Valle-Inclán, basada en la metáfora del espejo cóncavo que deforma las figuras y las acciones humanas es, entonces, otra manera de formular una imitación literaria –mimesis– de la tragedia moderna: “El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.” De esta frase de un personaje de Valle-Inclán se deduce que la imaginación del artista, como había sucedido antes en los casos de Quevedo y de Goya, puede investigar los males trágicos que deforman la humanidad y hacer hincapié en lo caprichoso, lo feo y lo absurdo de la experiencia humana.¹⁰

Páginas más adelante, los mismos autores en un apartado que llaman “procedimiento esperpentizador”,¹¹ se preguntan por qué ningún crítico ha aventurado una explicación a las siguientes frases de Max Estrella: “Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas” (XII-106). Se refieren en particular, a los términos *matemática* y *cóncavo*. Tengo para mí que, a través de su personaje, Valle-Inclán sólo pretende ser enfático en la propiedad de la herramienta estética necesaria para la consecución de su Esperpento, es decir, el espejo y su concavidad: debe ser matemáticamente cóncavo; *matemática* es aquí un adjetivo que indica exactitud y precisión; solo puntualizaremos que no existen espejos más o menos cóncavos, no hay gradación.

Ramón María del Valle-Inclán explica también a través de Max Estrella el origen de la idea deformante que da sustento a su nueva estética, es posible entonces constatar una sospecha nacida después de la lectura de las primeras páginas de *Luces de Bohemia*: el absurdo reflejo del espejo cóncavo está inspirado en los *Caprichos* de Goya: “El esperpentismo lo ha inventado Goya”, dice Max Estrella. (XII-106).

¹⁰ Rodolfo Cardona. Anthony N. Zahareas. *Visión del Esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia, 1970, p. 24.

¹¹ *Ibid.* 35.

1.2 Las esperpénticas imágenes de *Los caprichos* de Goya

Podemos decir que en la Escena XII de *Luces de Bohemia* se contienen los datos más trascendentes de este primer Esperpento de Valle-Inclán: la definición de la estética valleinclaniana y la confirmación de que dicha estética es una intensificación, una suerte de versión literaria de la época negra de Francisco de Goya, concretamente en los aguafuertes de la serie *Los Caprichos*. “Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato.” (XII-106), dice Max Estrella, quien en su siguiente parlamento definirá el Esperpento. Nótese que Valle-Inclán adjudica al pintor español la *versión pictórica* de su corriente estética.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), saca a la venta *Los Caprichos* en febrero de 1799; se trata de una serie de 80 grabados cuyo común denominador es la deformación de la fisonomía mediante el ridículo y la extravagancia hasta alcanzar a transmitir la bestialización del ser humano mediante la cruda exhibición de sus vicios y torpezas; es la sátira de la sociedad española llevada hasta el extremo de lo grotesco. Como una finísima ironía que pinta muy bien su carácter, el Capricho N° 1 es un autorretrato que presenta al pintor en una actitud de fingida sobriedad, como si fuera uno de esos personajes a los que está a punto de satirizar. (Ver anexo 1).

Las circunstancias políticas adversas llevaron a Goya a retirar la edición de sus *Caprichos* apenas 14 días después: nombrado pintor de la corte de Carlos IV en 1786, pudo retratar desde adentro el mundo de corrupción y engaño de la decadencia borbónica, junto con los excesos de una sociedad aristocrática vacía e inicua, estos son los materiales que dan sustento a *Los Caprichos*; la invasión napoleónica pone preso a Carlos IV y a su primer ministro Manuel Godoy entre otros. No obstante que Napoleón había promulgado una constitución liberal que entre otras medidas abolía la Inquisición, Goya no se arriesga a ser alcanzado por ésta última institución, sus aguafuertes, a pesar de un evidente camuflaje, habían alcanzado a la aristocracia y el clero, y se proclamaban de manera abierta contra las taras de la sociedad, el fanatismo religioso, las supersticiones y la Inquisición misma.

De nueva cuenta recurro a Carlos Fuentes para sintetizar la importancia de *Los Caprichos* como reflejo de la sociedad española en las vísperas de la invasión napoleónica:

Goya, el crítico social, traspasó con la mirada el espectáculo vicario de la nobleza disfrazada de proletariado, con las sombras más ácidas, con la luz más filosa. *Los caprichos* son la crónica insuperable de la locura humana, sus hipocresías, debilidades y corrupciones. La belleza de la técnica empleada por Goya, el aguafuerte blanco, negro, y gris, proyecta estas escenas de la miseria moral más allá de cualquier sospecha moralista. Los grabados de *Los caprichos* al cabo se resuelven, en el más famoso de todos ellos, en una crítica de la razón, crítica del optimismo acrítico, crítica de la fe sin límites en el progreso.¹²

Carlos Fuentes se refiere al Capricho N° 43 de la serie (Ver anexo 2). Goya era un convencido de que los monstruos que producen el sueño de la razón eran *literaturizables*; es más, al tratar de plasmar las taras humanas más denostables de su tiempo en su memorable colección, cree de alguna manera, que está transgrediendo un territorio exclusivo de la literatura. Tal se desprende del anuncio de venta de *Los Caprichos*, publicado por el *Diario Madrid* en febrero de 1799, el pasaje parece un aval para que Valle illustre su nueva estética a partir de esas horrendas criaturas:

Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parezca peculiar de la elocuencia y la poesía) pueda ser también 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 y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos a suministrar material para el ridículo y excitar al mismo tiempo la fantasía del artífice [...].¹³

Las imágenes retorcidas y deformadas de *Los Caprichos* nos remiten a una amarga realidad interior de cada ser, más allá de su repugnante apariencia. La técnica empleada por Goya –ese puntual registro del color blanco al negro pasando por todos los matices del gris– crean una atmósfera que tiene correspondencia con la que Valle-Inclán logra crear no sólo merced al variopinto lenguaje que pone en boca de sus personajes, sino principalmente a través de las indicaciones actorales, las descripciones de espacios físicos y situaciones que aparecen al principio de cada escena. Veamos a continuación el cuadro en el que se anotan didascalías, descripciones y situaciones que crean el ambiente concreto de *Luces de Bohemia* y las criaturas que lo pueblan.

¹² Fuentes, *op. cit.* p. 241.

¹³ Oto Bihalji-Merin. *Goya, Los caprichos. Su verdad escondida*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1983, p. 32.

ESCENA	PERSONAJE / ESPACIO FÍSICO	DIDASCALIA / SITUACIÓN / DESCRIPCIÓN
Primera	Max Estrella / Habitáculo	<i>Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol. (...) El hombre ciego es un hiperbólico andaluz poeta de odas y madrigales (...)</i>
Segunda	Zaratustra / Librería de viejo	<i>(...) 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– (...) Un ratón saca el hocico intrigante por un agujero.</i>
Tercera	Taberna	<i>Luz de acetileno: Mostrador de cinc: Zaguán oscuro con mesas y banquillos: Jugadores de mus: Borrosos diálogos.</i>
Cuarta	Max y Don Latino / Calle	<i>(...) 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. (...) borrachos lunáticos, filósofos peripatéticos, bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y tambalean.</i>
Quinta	Don Serafín / Ministerio de la Gobernación	<i>(...) Mesa con carpetas de badana mugrienta. Aire de cueva y olor frió de tabaco rancio. (...) viejo chabacano –bisoñé y manguitos de percalina– que escribe (...)</i>
Sexta	Max Estrella / El calabozo	<i>(...) Sótano mal alumbrado por una candileja. En la sombra se mueve el bulto de un hombre.</i>
Séptima	El conserje / Redacción de <i>El Popular</i>	<i>(...) Sala baja con piso de baldosas: (...) vejete renegado, bigotudo, tripón, parejo de aquellos bizarros coroneles que en las procesiones se caen del caballo.</i>

ESCENA	PERSONAJE / ESPACIO FÍSICO	DIDASCALIA / SITUACIÓN / DESCRIPCIÓN
Octava	Secretaría Particular de Su Excelencia	<i>(...) 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.</i>
Novena	Un Café	<i>(...) que prolongan empañados espejos. Mesas de mármol. Divanes rojos. El mostrador en el fondo (...) 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.</i>
Décima	Paseo con jardines	<i>(...) En la sombra clandestina de los ramajes, merodean mozuelas pringonas y viejas pintadas como caretas. (...) El perfume primaveral de las lilas embalsama la humedad de la noche.</i>
Undécima	Una calle del Madrid austriaco	<i>(...) Las tapias de un convento. Un casón de nobles. Las luces de una taberna.</i>
Duodécima	Rinconada en costanilla	<i>(...) Sobre las campanas negras, la luna clara. (...) En el alero de la iglesia pían algunos pájaros. Remotos albores de amanecida.</i>
Decimaterci a	Madama Collet y Claudinita. Dorio de Gadex, Clarinito y Pérez	<i>(...) desgreñadas y macilentas, (...) tienen en las manos cruzadas el reflejo de las velas. (...) arrimados a la pared, son tres fúnebres fantoches en hilera.</i>
Decimacuarta	Un patio en el cementerio del Este	<i>(...) La tarde fría. El viento adusto. La luz de la tarde, sobre los muros de las lápidas, tiene una aridez agresiva.</i>
Última	Taberna de Pica Lagartos	<i>(...) Lobreguez con un temblor de acetileno.</i>

Las atmósferas que configuran el inicio de cada escena de *Luces de Bohemia* son descritas en forma contundente, pero los elementos escenográficos constitutivos del lugar de la acción –base de toda producción teatral–, quedan instalados de inmediato en la imaginación del lector, de ahí que cuando en la Escena duodécima Max Estrella declara que el esperpentismo lo ha inventado Goya, confirmamos una sospecha que con seguridad nos hemos planteado desde el inicio de la obra. Si entresacamos los elementos creadores de la atmósfera total de la obra y los reunimos para formar una unidad, tendremos el siguiente panorama:

Hora crepuscular. Un guardillón con venatano angosto. Empapelan los cuatro vidrios de una puerta cuatro cromos espeluznantes de un novelón por entregas. Luz de acetileno. Zaguán oscuro. Borrosos diálogos. Faroles rotos. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. Aire de cueva y olor frío de tabaco rancio. Sótano mal alumbrado por una candileja. Las sombras y la música flotan en el vaho de humo y en el lívido temblor de los arcos voltaicos. En la sombra clandestina de los ramajes... Las luces de una taberna. Remotos albores de amanecida. La tarde fría. El viento adusto. Lobreguez con un temblor de acetileno.

Como es patente, mediante la adjetivación se obtienen sonidos, colores, olores, luz y sombra; una atmósfera que funciona como telón de fondo emocional y físico para las criaturas valleinclinascas, y que recuerda los claroscuros de cualquiera de los grabados de *Los Caprichos*, por ejemplo el N° 13, al cual se podría aplicar parcialmente la descripción que por medio de una didascalia hace Valle de la Taberna de Pica Lagartos al inicio de la Escena Tercera. (Ver anexo 3).

El ejercicio que acabamos de llevar a cabo, vale también en el caso de las descripciones de personajes. En ocasiones con resaltar un aspecto físico es suficiente, así, la primera descripción plasmada por Valle en su obra, es un buen ejemplo de concreción: *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.* (I-9) A partir de aquí –al describir al personaje protagonista y su esposa–, el autor marca la pauta de lo que será su estilo descriptivo, adjetivos tales como *hiperbólico andaluz*, van mucho más allá de un rasgo de carácter y aportan todo un cúmulo de información social y cultural.

A manera de resumen, me permito citar a Sumner M. Greenfield quien resume en “Reflejos menores en el espejo cóncavo” esta suerte de sincretismo entre el trabajo pictórico de Goya –específicamente en *Los Caprichos*– y la novedosa concepción estética de Ramón del Valle-Inclán:

La deformación crítica de la figura humana y la parodia de formas literarias tienen orígenes en un arte que extrajo de los valores plásticos del cuerpo humano una variedad ilimitada de impresiones sensoriales, cuadros hechos con palabras y evocaciones del primitivismo monumental o de un mundo antiguo de refinamiento aristocrático. De manera semejante, recuerdos de la literatura del pasado, particularmente la medieval, junto con lugares comunes tradicionales con respecto a ese pasado, fueron fuentes constantes de las emociones estéticas del arte temprano de Valle-Inclán. En muchos casos la emoción estética fue lograda precisamente por combinar la plasticidad de la figura humana con los recuerdos literarios. En la posguerra la visión del artista se vuelve “defectuosa”, y la emoción estética se agría. En lugar de flotar alrededor de un objeto para evocar una esencia arquetípica fuera de los límites del tiempo, don Ramón ahora contempla directamente la forma humana, distorsiona lo externo y penetra en el cuerpo para extraer lo que se encuentra dentro del interior deformado. La literatura ya no es recordada y evocada sentimentalmente sino reproducida con la visión ya distorsionada, con ironía, ingenio y desprecio. La estética del espejo cóncavo es fundamentalmente un cambio de orientación visual, labrado por una nueva intención crítica que no había existido antes en la obra de Valle-Inclán.¹⁴

¹⁴ Sumner M. Greenfield. *Reflejos menores en el espejo cóncavo*, en *Suma valleinclaniana*. Ed. Johan P. Gabriele. Barcelona: Anthropos, Santiago de Compostela, 1992, p. 320.

1.3 La teatralidad del Esperpento *Luces de Bohemia*

A partir del presente apartado, el término *teatralidad* aparecerá con mucha frecuencia, por lo que conviene ofrecer una definición ajustada al objetivo del presente trabajo. El Diccionario de la RAE, define *teatralidad* como “Cualidad de teatral”. 21ª. ed., 1992. La definición ciertamente no deja de ser una perogrullada, pero otros intentos definitorios han atomizado su significado a partir del reconocimiento de que lo *teatralizable* es aquello que puede ser llevado a escena en una plaza pública, un teatro, una carpa, etc. Por otro lado, se ha querido reducir la teatralidad al arte dramático, pero ya Aristóteles advertía –y con mucha razón–, la existencia del arte dramático aun sin representación escénica. Si leemos una obra dramática, ésta no deja de serlo por el hecho de que no la veamos representada. En cierta forma esto es lo que sucede con *Luces de Bohemia*, mientras la leemos es inevitable imaginar las dificultades de una posible puesta en escena, pero nos podemos imaginar posibles soluciones. En ambos casos estamos ante una obra de teatro cuyas peculiaridades y características técnicas estudiaremos más adelante. Por el momento baste decir que estamos ante una obra de teatro no tradicional respecto del teatro español al momento de la irrupción del Esperpento valleinclaniano

En lo sucesivo nos apoyaremos en la definición que nos ofrece el investigador Domingo Adame, quien sienta las bases para comprender cabalmente la teatralidad de *Luces de Bohemia*:

(...) teatralidad es el proceso que revela el uso de los elementos de construcción y significación del teatro, a través del cual productores y receptores actualizan una obra o texto teatral por la transformación de sus componentes, en función de su representación y por la confrontación permanente entre realidad y ficción. Es el fundamento para organizar, presentar e interpretar el discurso teatral.¹⁵

La intencionalidad o propósito del estudio de la teatralidad, depende del enfoque pretendido entre la amplia gama de disciplinas que abarcan los estudios teatrales, siempre de acuerdo con Domingo Adame:

¹⁵ Domingo Adame. *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005, p. 42.

La teatralidad es una estrategia interdisciplinaria para los estudios teatrales por encontrarse en distintos ámbitos de emergencia, por contar con múltiples medios de operar y propósitos a alcanzar, según el enfoque bajo el cual se proceda: estético, filosófico, sociológico, antropológico, dramático o escénico; y el ámbito teatral de interés: dramaturgia del actor, experiencia del espectador, relaciones entre teatro y vida cotidiana, uso documental de materiales iconográficos y audiovisuales, entre otros.¹⁶

Para cumplir el objetivo de este trabajo, en primer término partiremos de un enfoque dramático o escénico y, atendiendo al tema de *Luces de Bohemia*, nos centraremos en las relaciones entre teatro y vida cotidiana.

Así, el recorrido nocturno de Max Estrella que ha de resolverse en su muerte, inicia en “La cueva de Zaratustra” y culmina en el quicio de una puerta en una rinconada en costanilla; los lugares que el poeta ciego visita de grado o por la fuerza, acompañado por don Latino de Hispalis no le son en absoluto desconocidos. El recorrido es cotidiano y forma parte de sus costumbres; esta información la recibimos muy temprano en la obra; Claudinita –hija de Max Estrella– remata la Escena Primera advirtiéndole a su madre el fin que ha de tener la infausta velada, si bien se refiere al último lugar que visitará su padre, que no precisamente a su muerte: *¿Sabes cómo acaba todo esto? ¡En la taberna de Pica Lagartos!* (I-15). Claudinita se ha equivocado, la taberna de Pica Lagartos no es el último sitio que visitará su padre sino apenas el segundo, después de su paso por “La cueva de Zaratustra”, durante la Escena Tercera.

Otro elemento de cotidianidad presente en la obra es la situación política y social de España, mismo que sirvió de marco histórico a la Generación del 98. Por otro lado, la experiencia del espectador debe ser descartada debido a que las representaciones de *Luces de Bohemia* son muy escasas y bastante añejas. De más está decir que los testimonios son inexistentes.

Antes de seguir adelante es muy importante puntualizar que Valle-Inclán no concibe *Luces de Bohemia* con la intención plena de verla representada; no, en todo caso, a la manera del teatro tradicional. Le ha dado forma dialogada porque así conviene a su estética y, muy particularmente, al estado de cosas y estados de ánimo que quiere transmitir. Así lo declaró a *El Heraldo de México* durante su segunda y última visita a tierras mexicanas:

¹⁶ *Ibid.* 33.

Estoy haciendo algo nuevo, distinto a mis obras anteriores. Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que he creado y que yo titulo ‘Esperpentos’. Este teatro no es representable para actores sino para muñecos a la manera del teatro ‘Dei Picoli’ en la Italia (...) Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma (...).¹⁷

De entrada sorprende que los estudios acerca del teatro de Valle-Inclán en general –y de los Esperpentos, en particular– no tomen como punto de partida una declaración tan trascendente. La cuestión aclara desde el diseño de los personajes hasta la descripción de los espacios físicos que pueblan la obra. La estética sistemáticamente deformada de Valle, se nutre entonces de motivaciones que pasan por la intención de buscar la vena cómica aun en las situaciones más adversas. Para lograrlo utiliza antes que nada el recurso del guiñol, podemos entonces entender acotaciones como las que presenta al inicio de varias escenas en *Luces de Bohemia*, la segunda de las cuales representa un verdadero galimatías para quien pretenda emprender el montaje y representación convencional de la obra. Leamos la didascalia completa:

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 fante, 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. (II-16).

Como anotamos líneas arriba, la atmósfera está dada, no así las acciones de los actores –con excepción de Zaratustra–; la tertulia de los animales con el librero, así como el ratón que saca el hocico por un agujero, son acotaciones para el teatro de títeres o muñecos, como dijo el mismo Valle en la entrevista.

Sumner M. Greenfield explica que Valle-Inclán fue un hombre inmerso en el mundo del teatro, sin embargo, no alude al asunto del guiñol, génesis del Esperpento; se limita a encuadrar el género creado por Valle-Inclán dentro de una categoría muy general de “fenómeno multiforme”. Más adelante dedica todo un capítulo titulado

¹⁷ Luis Mario Schneider. Prol. *Todo Valle-Inclán en México*. México: UNAM, 1992, p. 14.

“Teatro Esperpéntico” a explicar la teoría del Esperpento, pero tampoco se hace alusión al teatro de marionetas:

El teatro fue una constante a través de su trayectoria, y a partir de 1905 llegó a ser por dos décadas su mayor preocupación estética. Dentro del marco noventayochista, ningún otro escritor de la Generación, a excepción de Benavente, se metía tanto en cosas de teatro. Valle-Inclán fue actor y compañero constante de actores, marido de una actriz, director, participante en representaciones, observador crítico, así como dramaturgo.

El teatro de Valle-Inclán es un fenómeno multiforme de veintitrés obras que abarcan una variedad extraordinaria de géneros, estilos y técnicas, tanto tradicionales como originales, pero en todo caso problemáticamente realizados.¹⁸

María Teresa García-Abad en un espléndido ensayo titulado “El Teatro Dei Piccoli de Vittorio Podrecca o la ruptura de los límites estéticos”, nos informa de algunos pormenores de la gira durante la cual, sin lugar a dudas, Valle-Inclán conoce a la compañía de teatro guiñol que le servirá de inspiración para la creación del Esperpento:

Vittorio Podrecca “italiano e hispanófilo ferviente”, “gran retablista”, “genial taumaturgo italiano, el director de la compañía mejor disciplinada que hemos visto”, era el artífice de una conjunción artística en la que se armonizaron la música, la danza, el color, la palabra y el gesto. En una combinación de códigos raramente presente en nuestros escenarios, a la que se refirió Dario Niccodemi con el apelativo “teatro de prodigios”.

El público español pudo asistir casi en primicia a las evoluciones de este teatro de fantoches que en 1924 iniciaba una gira mundial cuyo primer destino sería Gran Bretaña para continuar por España, Méjico, Cuba, Alemania, París...¹⁹

La revelación de esta incuestionable influencia, pone en entredicho la exhaustividad del trabajo de muchos críticos que han pretendido encasillar el Esperpento con base en los dogmas del teatro tradicional o a partir de él. Así, se ha pretendido calificar de “teatro novelado”, “teatro para leer” o “drama novelado”, entre otros. A partir de ahora debemos asumir que el Esperpento es inclasificable en los géneros de la estética tradicional, aunque como anotamos al principio, constituya un género en sí mismo.

¹⁸ Sumner M. Greenfield. *Ramón María del Valle-Inclán, Anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Fundamentos, 1972, pp. 15 - 16.

¹⁹ Ma. Teresa García-Abad García. “El Teatro Dei Piccoli de Vittorio Podrecca o la ruptura de los límites estéticos”, en *La escena madrileña entre 1926 y 1931*. Vilches de Frutos, María Francisca y Dru Dougherty. Madrid: Fundamentos, 1997, pp. 136 - 137.

Los encomiables elogios a la Compañía de Podrecca permiten hacernos idea de la fascinación que debió sentir Valle-Inclán ante un espectáculo de títeres de gran calidad. Estaba de pronto ante un espectáculo multidisciplinario que conjuntaba todos los elementos necesarios para expresar su estética y su idea de la España que le había tocado vivir. No deja de llamar la atención que el director de la compañía es un genial taumaturgo, es decir, un mago, su teatro es calificado como “teatro de prodigios” y la nota incluye también, el calificativo de “teatro de fantoches”. No quiero dejar de consignar las acepciones que el Diccionario de la RAE ofrece para este último término: “Persona grotesca y desdeñable. Persona vestida o maquillada de forma estrafalaria. Muñeco grotesco frecuentemente movido por medio de hilos”. 21^a. ed., 1992.

La armónica convergencia de color, palabra, gesto, música y danza, bien pudieron influir en Valle para desestimar un teatro representado por actores y convencerse a la vez de las bondades expresivas de una disciplina apenas en ciernes: el cine. Como anotamos en la introducción, la estructura de *Luces de Bohemia* aporta a la obra una velocidad cinematográfica más no teatral; de nueva cuenta es a través de un dato periodístico como podemos confirmar que dicha estructura y su resultado no son en modo alguno, producto de la casualidad:

Efectivamente, Valle-Inclán creía ya en las posibilidades estéticas y expresivas del llamado séptimo arte. Al mismo tiempo que denunciaba la profunda crisis en que el teatro estaba sumido y afirmaba que “si Lope de Vega viviese hoy, lo más probable es que no fuese autor dramático, sino novelista”, definía el cine con estas encendidas palabras en una entrevista con el periodista El Caballero Audaz fechada en 1928: “Ése es el teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva”. El ejemplo de Valle-Inclán es sumamente representativo en cuanto a un proyecto experimental de aprovechamiento y fusión de teatro, narración novelesca y cine, y en ese sincretismo puede residir, en gran medida, el aura de modernidad que su obra literaria en general conserva hasta hoy.²⁰

No obstante que nuestro autor no aspira a la representatividad de *Luces de Bohemia*, el optar por la forma dialogada convierte su Esperpento en “teatralizable” si nos atenemos a lo anotado por Domingo Adame: “El rechazo a los medios escénicos, por parte de los autores dramáticos, significaría negar la teatralidad, lo cual es imposible.”²¹ La tajante afirmación del investigador parece inobjetable, lo que amerita que citemos también su argumento:

²⁰ Darío Villanueva. Prol. *Tirano Banderas*. Ramón del Valle-Inclán. México: Unidad Editorial, 1999.

²¹ Adame, *op. cit.* p. 63.

En el teatro que ha tenido por columna vertebral al texto dramático, la teatralidad reside en plantear, ante todo, un ejercicio de actuación. Esta característica puede observarse tanto en la canónica dramaturgia occidental como en el más iconoclasta de los teatros contemporáneos que utiliza cualquier tipo de texto.²²

La estructura de *Luces de Bohemia* convierte al Esperpento en texto dramático –más allá de sus orígenes y las consideraciones estilísticas y estéticas– y por lo tanto es sujeto de teatralidad. Las posibilidades de su representación, la necesaria adaptación, así como los requisitos mínimos –técnicos y materiales– para llevar a cabo un posible montaje son temas que trataremos en los capítulos subsiguientes.

²² *Ibid.* 45 - 46.

CAPÍTULO 2

LUCES DE BOHEMIA, UNA OBRA ELEGIBLE

2.1 La obra elegible, según Fernando Wagner

Los factores a tomar en consideración para elegir una obra a representar son múltiples, según Fernando Wagner. El actor y director de teatro, televisión y cine, además de investigador teatral a quien se considera uno de los fundadores del nuevo teatro mexicano, basa sus consideraciones en necesidades prácticas.

Cuestiones como vestuario, actores –profesionales o aficionados–, equipo, recursos económicos, clase de público espectador, dimensiones y recursos del escenario, etc., son preocupaciones de primer orden para elegir una obra, según Wagner, quien también incluye el cuidado en la asignación de un papel para no lastimar el ego de un actor. No obstante, debemos recordar que sus enseñanzas se dirigen al estudiante de actuación y al director teatral en ciernes.

Más allá de entresacar de las consideraciones de Wagner los elementos necesarios para confeccionar una definición de *obra elegible*, el mismo autor plantea el problema de la elección de la obra a través de cinco cuestionamientos fundamentales que habrán de hacerse necesariamente quienes pretendan acometer un proceso de producción teatral, sean profesionales o aficionados:

- 1) ¿Qué obras puedo representar con los elementos (artistas, decorados, vestuario, equipo y recursos económicos del teatro, y el tiempo para ensayos) que tengo a mi disposición?
- 2) ¿Qué obras debo representar para mejor aprovechar las aptitudes de los actores?
- 3) ¿Qué serie de obras puedo representar de acuerdo con el plan artístico o comercial de la compañía?
- 4) ¿Qué tipo de obra exige no sólo las dimensiones y los recursos del escenario, sino el cupo de la sala de espectáculos?
- 5) ¿Qué clase de público asistirá a la representación?²³

Como se puede apreciar, varios de los cuestionamientos que plantea Wagner caen fuera del ámbito de interés de nuestro trabajo, debemos recordar que analizamos la teatralidad de *Luces de Bohemia*, más allá de los aspectos de orden pragmático.

²³ Fernando Wagner. *Teoría y técnica teatral*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1992, p. 195.

Como vimos en el capítulo anterior, debemos considerar que Valle se inspira en la Compañía italiana de títeres Dei Piccoli de Vittorio Podrecca para crear el Esperpento, el primero de los cuales, *Luces de Bohemia* es objeto de esta tesis para intentar establecer su teatralidad. Al mismo tiempo que Valle-Inclán nos da a conocer el origen de su inspiración, también nos advierte que “este teatro no es representable para actores sino para muñecos”; no obstante, al elegir la forma dialogada para escribir *Luces de Bohemia*, establece implícitamente su teatralidad, en tanto texto dramático.

Ramón María del Valle-Inclán declara que su Esperpento es irrepresentable para actores, pero al advertir que tendrá que ser representado por muñecos, está aceptando de manera implícita la teatralidad de *Luces de Bohemia*, es decir, no rechaza los medios escénicos, lo cual significaría negar la teatralidad.

La paradoja anterior nos plantea un dilema: por un lado está la postura de los teóricos del teatro –entre los que se incluye desde luego a Fernando Wagner– quienes son enfáticos en cuanto al papel determinante de los actores en una puesta en escena. Al respecto se ha escrito mucho y desde muy diversos enfoques, no obstante, en ninguno de ellos se contempla la posibilidad de sustituir el rol del actor en la puesta en escena por el concurso de una marioneta. Muy por el contrario, se ha teorizado y se han creado escuelas de actuación –tenemos a la de Stanislavsky como la más aceptada– que buscan hacer más expedito el traslado de las emociones del autor del texto al espectador a través de la labor actoral. Fernando Wagner sintetiza la esencia del actuar como parte integral del proceso de creación: y nos deja en posibilidad de resolver que ese rol únicamente puede ser llevado a cabo por un actor: “Actuar es más que decir bien el diálogo, correspondiendo –como ha dicho Shakespeare– ‘la acción a la palabra y ésta a la acción’; actuar estriba en la compleja tarea de crear un carácter teatral.”²⁴ Más aun, Wagner enfatiza que la interpretación verbal es la base de toda actuación, anulando así a los muñecos como vehículo de comunicación entre el dramaturgo y el público.

Por otro lado, está la afirmación de Valle-Inclán al decir que el Esperpento es para ser representado de manera exclusiva por muñecos; quizá en este dilema está la causa de las casi inexistentes puestas en escena de *Luces de Bohemia*. Con toda seguridad, nuestro autor sucumbió al encanto y admiración que causó la Compañía de Podrecca en los teatros españoles debido a la calidad de sus montajes que además de

²⁴ *Ibid.* 68.

incluir un buen número de zarzuelas incluyó la representación de *Don Juan* de Mozart, *Alí-Babá* basada en la vieja fábula oriental y *El gato con botas* de Perrault, entre muchas otras. La discusión en torno a la capacidad de transmitir por medio de muñecos emociones dramáticas al público espectador no es nueva. Ya desde la aparición de la Compañía italiana de títeres Dei Piccoli de Vittorio Podrecca en los teatros españoles, y ante el inusitado éxito de sus representaciones, la crítica se planteó la pregunta que nos ocupa, con el agregado de que originalmente el espectáculo fue pensado para un público infantil. María Teresa García Abad recuerda la posición del escultor valenciano Mariano Benlliure quien hacia finales del siglo XIX se constituyó en toda una autoridad en el ámbito de la crítica teatral y lamentaba el abandono del público español de la zarzuela, en favor del teatro de fantoches:

Cierto que el concepto de lo divertido en el teatro había sufrido en Madrid una “subversión lamentable” que demostraba el apartamiento del público del coliseo de la Zarzuela a favor de otros escenarios. Podrecca había conseguido, a través de sus fantoches, elevar el humor a categoría de creación. Pero, ¿disponía la marioneta de la virtualidad de transmitir emociones trágicas? Mario Benlliure se manifestó abiertamente escéptico sobre este particular aceptando la capacidad de los fantoches como vehículo de lo cómico, “y hasta de cierta gracia y visualidad”, pero negándoles toda posibilidad de hallar en ellos la “forma superior, pura e ideal” del teatro: “nunca podrá comunicarnos un fantoche la más noble y elevada emoción del arte dramático: la emoción trágica”.²⁵

La postura de Benlliure es hasta cierto punto previsible si consideramos que se trata de un artista; acá la duda sobre la capacidad de los muñecos para transmitir emociones se plantea desde el punto de vista de un público que asiste al espectáculo únicamente con la intención de divertirse y se ve gratamente sorprendido por esa suerte de “fastuosidad en miniatura”. El resto queda a cargo de los periodistas que –público al fin– se queda sin palabras para ponderar a la Compañía de Podrecca y caen en la exageración de pretender que los fantoches puedan ser capaces de transmitir emociones. Rescato de nueva cuenta un par de episodios referidos por María Teresa García-Abad en su ensayo “El Teatro Dei Piccoli de Vittorio Podrecca o la ruptura de los límites estéticos”, para ilustrar objetivamente el traspie –ya podemos llamarle así– de Ramón del Valle-Inclán al considerar que *Luces de Bohemia*, con toda su carga emotiva, necesariamente tenía que ser representada por marionetas.

²⁵ García-Abad, *op. cit.* p. 152.

El primero da cuenta de la magnificencia de la Compañía y es parte de una nota periodística aparecida en el diario *El Sol* el 30 de julio de 1924: “La compañía estaba integrada por veinticinco o treinta personas encargadas de mover y dar vida a 1.240 marionetas, parte del volumen del equipaje de Podrecca, cuyo peso oscilaba en alrededor de unas 20 toneladas.”²⁶

El segundo es un artículo periodístico que sirve de epígrafe al ensayo de García-Abad e ilustra en buena medida el papel de la prensa en el ánimo de un sector del público que no considera descabellado ver a los muñecos transmitir emociones dramáticas. Un tema recurrente en películas de años posteriores será vivir la ilusión de ver a una marioneta cobrar vida; la misma Compañía de Podrecca aparecería en un par de ellas, *I am Suzanne* (Hollywood, 1933) y *Donde mueren las palabras* (Argentina, 1946):

¡Una cosa sorprendente! Encontramos en la historia de estos actores de madera las mismas etapas de desarrollo (hierático, aristocrático y popular) que ya hemos apuntado y que nos han servido como útiles medidas en nuestras investigaciones dentro del gran drama real. De hecho el humilde dominio del títere es como un tipo de microcosmos teatral, en el cual la historia completa del teatro está concentrada y reflejada, y en la que el ojo del crítico puede, con perfecta claridad, percibir el conjunto total de leyes que regulan el avance del genio dramático universal.²⁷

Es notoria, a estas alturas, la solución al dilema que nos planteamos líneas arriba: la teatralidad de *Luces de Bohemia* es un hecho, no así el concurso de muñecos de guiñol, tal y como lo plantea Ramón del Valle-Inclán. Queda claro, según se desprende de lo anotado por Fernando Wagner, que respetar el planteamiento original de nuestro autor, hace de *Luces de Bohemia* una obra no elegible, no escenificable.

No obstante, el papel del teatro de marionetas ha encontrado su sitio aun cuando ha sido desterrado de las ferias ambulantes y de los circos de barriada. No es un sitio privilegiado, pero acaso juegue un digno papel en el desarrollo de las sociedades. Héctor Azar lo denomina “teatro doméstico” y lo describe así:

²⁶ Dario Niccodemi, “El Teatro de los Prodigios”, *El Sol* (30-VII-1924). en *La escena madrileña entre 1926 y 1931*. Vilches de Frutos, María Francisca y Dru Dougherty. Madrid: Fundamentos, 1997, p. 136.

²⁷ Charles Magnin, *Histoire des marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, 1852, pp.1-2 *apud* Henryk Jurkowski, *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, editado por Concha de la Casa, Bilbao, Centro de Documentación de Títeres, 1990, pp. 10-11. Citado por Ma. Teresa García-Abad García. *El Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca o la ruptura de los límites estéticos*, *op. cit.* p. 135.

El teatro se pone al servicio de los niños desde el seno de su propio hogar, cuando mediante juguetes y, especialmente, títeres y marionetas tratamos de comunicarnos con los infantes, transmitiéndoles con ellos las iniciales noticias acerca de la vida. Cómo, mediante juegos esquemáticos y de mimos, acudimos a la expresión corporal y gestual, con las que nuestros pequeños empiezan a adquirir señales, indicaciones, percepciones, estados de ánimo que vienen a ser las semillas de aquello que determinará su personalidad futura.²⁸

Toda vez que hemos aceptado como necesario el concurso de actores de carne y hueso en una posible puesta en escena de *Luces de Bohemia* y hacerla así una obra elegible, intentaremos establecer las características de Max Estrella y don Latino de Hispalis entre muchos otros personajes que pueblan la obra.

²⁸ Héctor Azar. *Cómo acercarse al teatro*. México: Plaza y Valdés, 1992, pp. 29-30.

2.2 Eric Bentley y la vida del personaje

Es sabido que el personaje protagonista de nuestra historia, Max Estrella está basado en el poeta y periodista español Alejandro Sawa, es un recuerdo del “más exacto exponente de la bohemia de este momento”²⁹, dice el crítico literario Nicolás Miñambres; otros hablan de “homenaje”. Considero que si Valle-Inclán decide recrear en *Luces de Bohemia* el Madrid “absurdo, brillante y hambriento” donde sitúa la acción, nadie más a modo que Max Estrella como *alter ego* del poeta sevillano, homenajes y recuerdos aparte. Al respecto, Alonso Zamora Vicente introduce un término que es aún más revelador: “Todos los críticos de Valle Inclán han estado de acuerdo en que Max Estrella es la contrafigura de Alejandro Sawa, el escritor muerto, ciego y loco, en 1909.”³⁰ *Contrafigura* es un término teatral que el Diccionario de la RAE, define como “Persona o maniquí con aspecto muy parecido al de uno de los personajes de la obra dramática u otro espectáculo teatral, que a los ojos del público aparenta ser este mismo personaje”. 21ª. ed., 1992.

Tanto el recurso escenográfico como el término mismo están en desuso, no así la creación de personajes basados en gente real; esta situación ha estado y estará presente en las expresiones literarias de todos los tiempos y el texto dramático no es la excepción.

Zamora Vicente señala a los críticos que coinciden en la relación entre el poeta Alejandro Sawa y el personaje Max Estrella, hecho que nos da noticia de que nuestro autor no reconoce abiertamente haberse inspirado en Sawa. ¿Quién “nace” a partir de la vida de Alejandro Sawa, *Luces de Bohemia* o Max Estrella? Es decir, ¿Ramón del Valle-Inclán se inspira en Sawa para crear su primer Esperpento o simplemente encuentra en él a la persona ideal para crear a su personaje? Indudablemente se trata de lo segundo, pues la intención real de Valle-Inclán es retratar u ofrecer un reflejo de la sociedad de la época valiéndose de su personaje para exponer su teoría del Esperpento. No obstante, la poca reconocida vida de Sawa nos deja inferir que Valle-Inclán no hubiera podido encontrar personalidad más adecuada como inspiración para crear a su personaje.

²⁹ Nicolás Miñambres Sánchez. *Valle-Inclán y García Lorca en el teatro del siglo xx*. Madrid: Anaya, 1991, p. 65.

³⁰ Alonso Zamora Vicente. *Asedio a Luces de Bohemia primer esperpento de Ramón del Valle Inclán*. Madrid: Real Academia Española, 1967, p. 34.

En apoyo de lo anterior cito un par de declaraciones de don Ramón del Valle contenidas en un excelente apéndice documental titulado “Valle-Inclán como teórico de la creación literaria”, contenido en el multicitado libro de Cardona y Zahareas. La primera es muy escueta pero reveladora y anula cualquier posible pretensión de homenajear a Alejandro Sawa por medio de Max Estrella: “La verdad es que no me hubiera gustado vivir la vida de ninguno de mis personajes. [...] Yo considero también mis personajes inferiores a mí.”³¹ (Madrid, *Vida*, pág. 104).

La segunda es sumamente importante, pues ofrece la particular visión de Valle-Inclán acerca de la elección de sus personajes, al mismo tiempo, es posible descartar cualquier posible “recuerdo”:

...Cuando ya lo he visto (el personaje) completamente, lo “meto”, lo “encajo” en la novela. Después, la tarea de escribir es muy fácil... La vida –sus hechos, sus tristezas, sus amores– es siempre la misma, fatalmente. Lo que cambia son los personajes, los protagonistas de esa vida. Antes esos papeles los desempeñaban dioses y héroes. Hoy... bueno, ¿para qué vamos a hablar? [...] 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. (Madrid, *Vida*, p. 114).³²

Las anteriores consideraciones sirven y sustentan lo que el crítico teatral inglés Eric Bentley denomina materia prima del personaje: “Si la materia prima de la trama son los acontecimientos, y en especial los hechos violentos, la materia prima de los personajes es la gente, y en particular lo que consideramos sus impulsos más elementales.”³³

Si nos enfocamos específicamente en el personaje protagonista en *Luces de Bohemia* –ya que podríamos hablar también del Madrid absurdo, brillante y hambriento– la trama y el acontecimiento es la muerte de Máximo Estrella, precedida por hechos violentos de todo tipo tomados ya por normales en el degradado entorno social.

³¹ Cardona y Zahareas, *op. cit.* p. 237.

³² *Idem.*

³³ Eric Bentley. *La vida del drama*. México: Paidós, 2004, p. 44. [Encontré durante esta investigación, referencias de una carta de Valle-Inclán dirigida a Rubén Darío en donde da noticia y se lamenta profundamente de la muerte de Alejandro Sawa en los siguientes términos: “He llorado delante del muerto, por él, por mí y por todos los pobres poetas”. Sugiere se le publique un libro inédito, “lo mejor que ha escrito” el poeta que “Tuvo el fin de un rey de tragedia: murió loco, ciego y furioso.” Al momento de la muerte de Sawa en 1909, Valle tiene 43 años y *Luces de Bohemia* está a once años de aparecer. En descargo de nuestro autor, probablemente el tiempo transcurrido entre la muerte de Sawa y la concepción de *Luces de Bohemia* haya madurado y endurecido su carácter. Por desgracia, dicha referencia no ha podido ser debidamente documentada.]

Los impulsos más elementales a los que se refiere Bentley, están contenidos en la disipada vida bohemia que vivirán hasta el último extremo Alejandro Sawa en la vida real y Max Estrella en la ficción de Valle-Inclán, no olvidemos lo ocurrido en la escena décima *en la sombra clandestina de los ramajes*. A mitad de la misma –detalle sumamente significativo–, el autor se permite trocar el nombre de su personaje por otro que le va mejor según la circunstancia: Mala Estrella.

La fuerza del personaje creado por Valle y su pervivencia a través del tiempo, se debe a que el marco en el que el autor sitúa la obra tiene una caducidad temporal. Ni Madrid ni España son las mismas; el mundo entero ha cambiado mucho desde entonces, no así el carácter íntimo de personas como Max Estrella. Su psicología se repite hoy en un entorno muy diferente, cierto, pero al humanizar a su personaje, al asimilarlo a Alejandro Sawa, le brinda una esencia inherente a los seres humanos de todos los tiempos; son caracteres “redondos”, según Bentley³⁴, libres, imprevisibles y por lo tanto sorprendentes, en contraparte con los caracteres “chatos” o tipos quienes solo hacen aquello que deben y conocemos por anticipado. Bentley ofrece también lo que explica la preeminencia de Valle como autor por encima de su obra, así como una consecuencia inmediata de la humanización de sus personajes: la verosimilitud. Virtud que, según Oscar de la Borbolla, “poseen los textos literarios de ser creídos.”:

Desde hace mucho tiempo la trama no es algo por lo cual los críticos suelen encomiar a los autores dramáticos. Los elogian, más bien, por los caracteres que han creado, y lo hacen porque éstos son Auténticos Seres Humanos. Otra expresión optativa sería Verosímiles Seres Humanos, y lo opuesto a ello es un Tipo. Un tipo es una Cosa Ruin.³⁵

Podemos agregar que, no obstante se cuente con un modelo ideal para crear un personaje, tal y como en el caso de Max Estrella, la virtud para dotarlo de verosimilitud se encuentra en la capacidad del autor –dramático o de cualquier otro género– para dar a sus diálogos la coherencia necesaria para no romper la buena disposición del lector-espectador, un mundo paralelo al que vive. Así lo dice Bentley: “...una de las principales razones por la que vamos al teatro –o leemos una novela – será siempre el deseo de experimentar emociones que sean coherentes y constantes tanto como intensas.”³⁶

³⁴ *Ibid.* 49.

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.* 48.

Por otra parte, es prudente anotar que no obstante la buena construcción de un personaje, éste puede trascender a su autor, sin que necesariamente pueda constituir un arquetipo como punto de partida de una tradición textual. Max Estrella se circunscribe a una realidad española específica, acotada temporalmente, su trascendencia como personaje tiene también como límite lo ibérico: "...los personajes arquetípicos tipifican aspectos y características más amplias que exceden una idiosincrasia."³⁷

En lo concerniente al resto de los personajes de *Luces de Bohemia*, no quiero dejar de consignar una particularidad que les es común. Mientras avanzamos en el estudio del Capítulo 2 *Personaje de La vida del drama de Eric Bentley*, dimos con una nota en la cual Bentley acude al escritor Henri Bergson, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1927, quien en su vena de filósofo y ensayista escribió un ensayo sobre la risa en el que asienta agudas observaciones con respecto a los personajes de comedia en contraparte con los personajes de tragedia:

Bergson hace la sagaz observación de que, cuando el autor de comedia agrupa personajes secundarios en torno del protagonista, estos caracteres tienden a ser una repetición del personaje principal en una forma reducida y parcial. Pero luego niega rotundamente que el poeta trágico proceda de la misma manera, y afirma que la comedia nos muestra tipos en tanto que la tragedia presenta individuos.³⁸

A reserva de abordar con detenimiento en capítulos posteriores las dificultades de establecer el género dramático de *Luces de Bohemia*, podemos adelantar que su nómina de personajes se aviene más con los característicos de la tragedia. Un somero análisis de los personajes que rodean a Max Estrella, confirma las aseveraciones de Bergson: de ninguna manera se puede establecer que la nómina de personajes en la obra que nos ocupa, sea una repetición reducida y parcial de Max Estrella. El análisis de las evidencias en este sentido cae fuera de los objetivos que nos trazamos.

³⁷ *Ibid.* 56.

³⁸ *Ibid.* 51.

2.3 La teatralidad, la puesta en escena

Desde nuestro primer capítulo aceptamos cabalmente la definición de Domingo Adame para el término “teatralidad”, como un proceso que hará del texto dialogado un discurso teatral representable. En ella se habla de actualizar la obra a través de la transformación de sus componentes; en cierta forma hemos iniciado el proceso de “teatralización” de *Luces de Bohemia*, es decir, su transformación, al aceptar la necesidad de la participación de actores y no de muñecos. A este respecto, más allá del punto de vista de Fernando Wagner y sus consideraciones acerca del trabajo actoral, Adame nos ofrece su particular mirada que involucra directamente al binomio teatralidad-actor:

En el teatro que ha tenido por columna vertebral al texto dramático, la teatralidad reside en plantear, ante todo, un ejercicio de actuación. Esta característica puede observarse tanto en la canónica dramaturgia occidental como en el más iconoclasta de los teatros contemporáneos que utiliza cualquier tipo de texto. Por ello, estudiar los textos dramáticos con el enfoque de la teatralidad puede iluminar al actor para “construir” teatral y no literaria o intelectualmente todas las situaciones de su competencia.”³⁹

Al margen de todas estas valiosas consideraciones, debemos replantearnos a cada momento las posibilidades “reales” de representación de *Luces de Bohemia*. Desde esta premisa, tendremos que adoptar una posición pragmática y admitir como cierta la teatralidad implícita en la obra. Además de dar por sentado que estamos ante un autor cuyo teatro “es un fenómeno multiforme de veintitrés obras que abarcan una variedad extraordinaria de géneros, estilos y técnicas, tanto tradicionales como originales.”⁴⁰ Acerca de los riesgos de teorizar en exceso con la mira puesta en la posible representación del texto dramático, nos advierte el investigador teatral José Ramón Alcántara:

Sobre el texto dramático se ha escrito mucho, desde el tradicional acercamiento literario que lo analiza como un género, hasta los complejos sistemas semiológicos que pretender decodificar la teatralidad implícita en el texto dramático, ejercicios teóricos valiosos pero de poca utilidad para los practicantes del teatro, quienes, por su parte, bien pueden señalar que la teatralidad textual se convierte con frecuencia en una excusa para un discurso académico que poco tiene que ver con la teatralidad escénica.⁴¹

³⁹ Adame, *op. cit.* pp. 45 - 46.

⁴⁰ Greenfield. *op. cit.* p. 16.

⁴¹ José Ramón Alcántara Mejía. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana, 2002, p. 159.

Ya en la introducción, mencionamos que, principalmente por su estructura, *Luces de Bohemia* ha sido considerada más bien “novela dialogada” o “teatro para leer”. Si atendemos las consideraciones de Domingo Adame, Sumner M. Greenfield y José Ramón Alcántara, ahora debemos asumir la necesidad de mirar la obra desde un punto de vista estrictamente teatral.

Más no es la cuestión actoral el único factor a tomar en cuenta. Adame habla de los elementos de construcción y significación del teatro, y puntualiza también la necesidad de establecer un puente entre un momento denominado “preescénico” y la representación misma; ese puente es precisamente el proceso que llamamos teatralidad. Dotar a nuestra obra de teatralidad, es evitar una constante confrontación entre realidad y ficción; más que una técnica, la teatralidad es un principio creativo tendiente a allanar estéticamente el camino entre texto teatral y su destinatario final: el público espectador.

Ramón del Valle-Inclán estructuró su obra prescindiendo de la división en actos; se compone de 15 escenas y los acontecimientos se suceden en muy distintos ambientes. Así, la obra adquiere una velocidad prácticamente cinematográfica; como hemos visto, Valle creía ya en las posibilidades estéticas del cine. A este respecto, y para puntualizar la convergencia, incluso en lo estructural, entre *Luces de Bohemia* y los espectáculos de la Compañía de Podrecca, reproduzco lo anotado por la profesora García-Abad con respecto a la estructura de los espectáculos de Podrecca; en la cita, el término “sesiones” debe leerse como funciones. Nótese que dicho apunte puede funcionar muy bien para describir la estructura de *Luces de Bohemia*:

Las sesiones se estructuraron sobre una pieza nuclear alrededor de la cual se ofrecían números breves, cuya gracia y popularidad fue recibida con similar, o incluso mayor entusiasmo, imprimiéndole a la representación un ritmo vertiginoso que no pasó desapercibido para la crítica.”⁴²

En *Luces de Bohemia*, la pieza nuclear tendría que ser la noche que pasan juntos don Latino de Hispalis y Max Estrella, misma que culminará con la muerte de éste último. Los números breves serían desde luego las 15 escenas que, como hemos anotado, sin ser inconexas funcionan a la perfección de manera unitaria a manera de *sketches*; hemos anotado también que tal disposición estructural brinda a la obra una velocidad si no vertiginosa, sí cinematográfica.

⁴² García-Abad, *op. cit.* p. 137.

El haber dotado a su obra de características *sui generis*, es consecuencia de que Valle-Inclán escribió *Luces de Bohemia* para el público, nunca para un posible actor. En consecuencia, rompe con el esquema estético común a los autores dramáticos, según el teatrólogo André Veinstein en su libro *La puesta en escena*; en esta obra, el autor francés hace una distinción del origen de las formas estéticas teatrales a partir del estudio psicológico de la creación en el autor dramático:

El dramaturgo no escribe para el público, sino para el actor que habla e interpreta delante del público. La presencia futura del actor lo obsesiona, principio de una metamorfosis que anuncia y prefigura la de la escena. Así, la intención de hacer una obra que sea representada, define a esta obra en el sentido de que su autor, al someterse a las exigencias técnicas y artísticas y a las convenciones de la escena, imprime a esta obra el carácter que debe presentar toda pieza destinada a ser representada.⁴³

Valle ni por asomo somete su *Esperpento* a tales exigencias técnicas y artísticas, y mucho menos a las convenciones escénicas. En la Compañía Dei Piccoli, éstas últimas se reducen a un minúsculo teatro. García-Abad no nos ofrece más detalles de ese pequeño escenario, pero lo podemos imaginar quienes hayamos visto alguna vez una representación de teatro guiñol, en particular de la Compañía Rosete Aranda, notable por la calidad de sus espectáculos, que a diferencia de la de Podrecca, usaban del concepto de revista. Así, es sumamente probable que Valle-Inclán haya concebido la idea de cambiar inopinadamente de escenario en cada una de las 15 escenas que componen *Luces de Bohemia*, sin parar mientes en las convenciones de la escena consideradas por Veinstein, ni en posibles dificultades técnicas o artísticas.

Las posibilidades estéticas que con seguridad concibió Valle-Inclán para *Luces de Bohemia*, derivan como anotamos anteriormente, de la calidad en los montajes de la Compañía Dei Piccoli que, además de un espectacular vestuario, incluía expresiones estéticas determinantes en el gusto del espectador medio y mucho más en aquel con sensibilidad artística, tal es el caso de Valle-Inclán. García-Abad es enfática al señalar un importante rasgo de la Compañía de Podrecca Dei Piccoli: “Un breve acercamiento a la configuración del repertorio de la compañía de Podrecca nos avanza, en una primera aproximación, la renovación operada a través de dos pilares fundamentales: el cuento tradicional infantil y la ópera.”⁴⁴

⁴³ André Veinstein. *La puesta en escena. Su condición estética*. Buenos Aires: Fabril, 1962, p. 188.

⁴⁴ García-Abad, *op. cit.* p. 137.

Hemos visto hasta ahora que, en tanto texto dramático, *Luces de Bohemia* contiene sobrados elementos de teatralidad, pero debemos aceptar también que, llevar a escena un texto dramático tan complejo implica necesariamente su adaptación. Cardona y Zahareas nos dicen: “La representación es lo que importa: la lección o moraleja, aunque no necesariamente secundaria, está bien integrada en la totalidad del espectáculo que el público de un esperpento no se da cuenta de si hay o no ‘moraleja’”⁴⁵

Por su parte, Eric Bentley hace una diferenciación entre los que se plantean si una obra de teatro debe ser necesariamente representada –personas “teatrales”–, y aquellos que creen en la posibilidad de que el texto dramático pueda ser simplemente leído –personas literarias–. El autor inglés considera que unas y otras tienen razón, y agrega: “Una buena obra de teatro lleva una doble existencia, y es una ‘personalidad’ completa en cada una de sus vidas.”⁴⁶

Al margen de todas las dificultades que hasta el momento hemos ido enumerando y que hacen de *Luces de Bohemia* un texto muy complejo, debemos aceptar que se trata de una obra sumamente disfrutable; además, mientras avanzamos en su lectura, es casi inevitable imaginarla representada. Desde luego, el objetivo del presente trabajo nos pone en la tesitura de asumirnos como personas “teatrales”, según el crítico inglés. Por último, Bentley nos replantea el objetivo primordial de nuestro trabajo y de alguna manera, justifica nuestro afán de intentar el planteamiento de una cabal representación de *Luces de Bohemia*:

La pregunta de si uno preferiría leer o presenciar una obra de teatro se contesta mucho mejor en una forma pragmática. Si tenemos oportunidad de hacer una buena lectura a solas, difícilmente optaríamos por ir al teatro a ver una mediocre representación. Pero, para cualquiera que sea capaz de disfrutar del teatro –y esto incluye a más gente de lo que se piensa–, aun cuando el texto escrito posea su propia integridad, no hay placer que pueda sobrepasar al que se obtiene viendo una gran obra dramática magistralmente realizada.⁴⁷

⁴⁵ Cardona y Zahareas, *op. cit.* p. 57.

⁴⁶ Bentley, *op. cit.* p. 145.

⁴⁷ *Ibid.* p. 146.

CAPITULO 3

EL ESPERPENTO: ¿IMITACIÓN DE LA VIDA?

3.1 La *mimesis* aristotélica

En su *Arte poética*, Aristóteles enuncia como finalidad y esencia del arte la imitación de la naturaleza. En el acervo a nuestro alcance, los traductores del filósofo –españoles en su mayoría–, pasan directamente del griego *μίμησις* al castellano *imitación*, sin hacer escala en el latín *mimēsis*, que ha llegado a nosotros como *mimesis*. La *mimesis* es el eje principal en torno al cual gira la *Poética* aristotélica y enfocado particularmente al arte de la representación, así lo justifica: “...porque los imitadores imitan a sujetos que obran, y éstos por fuerza han de ser o malos o buenos, pues a solos éstos acompañan las costumbres...”⁴⁸

La *mimesis* es entonces, una de las expresiones primigenias del arte escénico; desde los tiempos aristotélicos, y aun antes, el fenómeno literario había sido dividido en tres grandes rubros: la lírica, la épica y la dramática, pero el aporte principal de la *Poética* de Aristóteles, consiste en haber sido un primer ordenamiento sistemático de la poética –amén de su componente como reflexión estética– a partir de la descripción y definición de la tragedia. De acuerdo con dicha descripción, y si reconocemos en el drama y la tragedia una relación de sinonimia, debemos partir de la definición que el filósofo griego nos da de *tragedia* para observar los puntos de concordancia con nuestra *Luces de Bohemia*:

Es, pues, la tragedia representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones.⁴⁹

Tenemos que puntualizar, para establecer la posible correspondencia entre la anterior definición y el primer Esperpento de Ramón del Valle-Inclán, que a la versión de la *Poética* aristotélica que citamos, José Goya y Muniain añadió un valioso apéndice a la obra de Aristóteles. Veamos algunos puntos con detenimiento.

⁴⁸ Aristóteles. *El arte poética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976, p. 27.

⁴⁹ *Ibid.* 39.

Dice José Goya que falta en la traducción del párrafo de referencia la frase “con estilo deleitoso”. Asimismo, refiere que “recitando” debe leerse como “representando”; así como también “cada una de las partes” se refiere a cada uno de los actores, los intermedios, los cambios de escena, etc. Por último, Goya y Muniain cita a Montiano para puntualizar: “que no por modo de narración... dispone a la moderación de estas pasiones (compasión y terror)”, debe entenderse como la imitación de una acción heroica completa, a que concurren muchas personas en un mismo paraje y en un mismo día.

Como podemos apreciar, ese “estilo deleitoso” habría puesto la definición de tragedia mucho más adecuada para *Luces de Bohemia*, además de polarizar el binomio “deleitoso-terror” y su contraparte “noche de ronda-muerte” presente en el Esperpento de Valle-Inclán. La última frase de la anotación alude directamente a una cuestión temporal específica para el desarrollo del drama. Sin soslayar la puntualización de Muniain, el mismo Aristóteles revela en el punto número 5 del capítulo II un par de características propias de la tragedia que observó Valle-Inclán en el momento de confeccionar *Luces de Bohemia*:

Cuanto a la épica, ha ido a un paso con la tragedia, hasta en lo de ser una imitación razonada de sujetos ilustres; y apártase de ella en tener meros versos y en ser narrativa, como también por la extensión; la tragedia procura, sobre todo, reducir su acción al espacio de sol a sol, o no exceder mucho...⁵⁰

Como se plantea en la cita y durante buena parte de la *Poética*, épica y dramática están emparentadas en sus orígenes; por otra parte, “ser narrativa” se refiere llanamente a “sin música”. Con toda cabalidad podemos asumir que Max Estrella es una “imitación razonada” de Alejandro Sawa que, si bien está lejos de alcanzar la excelencia de sujeto ilustre, alcanzó cierta notoriedad en los círculos intelectuales de la época y determinada notoriedad en la sociedad de su tiempo. Queda por saber también, si “sujetos ilustres” es solo una mala traducción por “sujetos conocidos”.

Páginas más adelante el filósofo griego vuelve sobre lo mismo para apostillar: “En la tragedia se valen de los nombres conocidos, porque lo factible es creíble; mas las

⁵⁰ *Ibid.* 34-35.

cosas que nunca se han hecho, no luego creemos ser factibles. (...) Sin embargo, en algunas tragedias uno o dos nombres son los conocidos, los demás supuestos [...]”⁵¹

Por lo que toca a sujetar el tiempo de la acción al espacio de sol a sol, es quizá el precepto aristotélico del *Arte Poética* que mejor se ajusta a *Luces de Bohemia*. Recordemos el inicio de la obra: el escenario descrito por Ramón del Valle-Inclán se sitúa en “Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol...” (I, 9). Más o menos veinticuatro horas después, el protagonista es sepultado durante “La tarde fría. El viento adusto. La luz de la tarde, sobre los muros de lápidas, tiene una aridez agresiva.” (XIV, 125).

Es muy posible que Valle-Inclán haya abrevado directamente de la *Poética*, y no indirectamente a través de la tradición estética creada por esta escuela. De ser así, estaríamos ante una reinterpretación de los preceptos aristotélicos en vías de hacer expedito el tránsito hacia la cabal comprensión y representación de la corriente estética creada por Valle-Inclán: el Esperpento. Lo anterior, si nos atenemos a la parte final del escenario planteado por Valle en el inicio de la escena cuarta: “Max y Don Latino, borrachos, lunáticos, filósofos peripatéticos, bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y tambalean.” (IV, 36). Recordemos que, según el Diccionario de la RAE, el término “peripatético”, es un adjetivo que se refiere a “Que sigue la filosofía o doctrina de Aristóteles”. 21ª. ed., 1992. Coincidimos en que Valle acierta por cuenta doble cuando atendemos otra acepción del término: “Ridículo o extravagante en sus dictámenes o máximas”.

La estructura de *Luces de Bohemia*, hemos dicho, prescinde de actos y va directamente a las escenas hasta en número de quince. Si bien no existe una clara concatenación tal y como retóricamente la conocemos, sí están ligadas en una suerte de paradas en un recorrido por el submundo bohemio madrileño, cuestión que aporta una velocidad inusual en el ámbito teatral. A este respecto, Valle-Inclán parece priorizar otro de los preceptos aristotélicos, que tiene como finalidad la búsqueda de la mimesis en cuanto a los hechos:

Pero lo más principal de todo es la ordenación de los sucesos. Porque la tragedia es imitación, no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida, y de la ventura y desventura; y la felicidad consiste en acción, así como el fin es una especie de acción y no calidad. Por consiguiente, las costumbres califican a los hombres, más por las acciones son dichosos o desdichados. Por tanto, no hacen la representación para imitar

⁵¹ *Ibid.* 45-46.

las costumbres, válense de las costumbres para retrato de las acciones. De suerte que los hechos y la fabula son el fin de la tragedia, pues ciertamente sin acción no puede haber tragedia; mas sin pintar las costumbres puede muy bien haberla [...] ⁵²

Más allá de que Valle-Inclán haya hecho de lado la estructura básica de las representaciones teatrales tradicionales, es clara –lo haya advertido o no– su intención de *pintar* la personalidad de Max Estrella a través de sus costumbres y sus acciones. En el caso de nuestro personaje no cabe duda que se trata de un hombre desdichado, tales costumbres y acciones deberán servirnos para configurar su caracterización, asunto que se tratará en el siguiente capítulo.

La manera como Valle concibió la puesta en escena de *Luces de Bohemia* –con muñecos de guiñol–, así como el modo de estructurar su *Esperpento*, nos dan idea de las prioridades del autor, sin importar si son o no actores de carne y hueso; tampoco importa si finalmente se represente o solamente se lea, lo vital era plasmar, a través de un nuevo recurso estético –el *Esperpento*– una realidad española que al autor le dolía. Las dificultades técnicas de su representación son asunto que a él, en tanto dramaturgo, no debían inquietarle:

“La perspectiva es, sin duda, de gran recreo a la vista, pero la de menos estudio y menos propia de la poética, puesto que la tragedia tiene su mérito aún fuera del espectáculo y de los farsantes. Además que cuanto al aparato de la escena es obra más bien del arte del maquinista, que no de los poetas.” ⁵³

Es prudente puntualizar que en la cita, “perspectiva” se refiere a nuestra moderna escenografía; “farsantes” son actores; “aparato de la escena” corresponde a efectos especiales y el “maquinista” es nuestro actual tramoyista.

La escuela aristotélica sentó las bases con su *Arte poética* de las representaciones teatrales contemporáneas. Su estructura ha sufrido múltiples variaciones tendientes a agilizar la puesta en escena para hacerla cada vez más atractiva; también, la mimesis ha admitido múltiples innovaciones a partir de su contenido polisémico.

Domingo Adame analiza en *Elogio del oxímoron* ⁵⁴ la propuesta del filósofo francés Paul Ricoeur en torno a la mimesis tendiente a entender la teatralidad como un proceso que involucra a creadores (dramaturgos), receptores (público espectador),

⁵² *Ibid.* 40-41.

⁵³ *Ibid.* 42.

⁵⁴ Adame, *op. cit.* pp. 112-115.

mundo real (vivencias del receptor) y mundo de ficción (interpretación del creador). Según la propuesta de Ricoeur, mimesis no significa sólo imitación, sino la actividad productiva del poeta. La ordenación de los elementos del proceso de teatralidad sugiere un sentido dinámico a partir de un hecho concreto hasta la puesta en escena:

Disposición de los hechos → Arte de componer tramas → Transposición en obras de representación

Ricoeur llama “mythos” a la disposición de los hechos. Así, la relación mimesis-mythos se resuelve en trama como representación de la acción. Ricoeur considera tres elementos en el proceso de teatralidad, donde mimesis ya no es la imitación de la realidad, sino la concepción de lo que Domingo Adame llama “triple mimesis” como consecuencia de la inclusión de la noción de praxis –llevar a la práctica, en oposición a teorizar–. La cadena dinámica sugerida por Ricoeur rumbo a la teatralidad se simplifica de la siguiente manera:

Mythos → Mimesis → *Praxis*

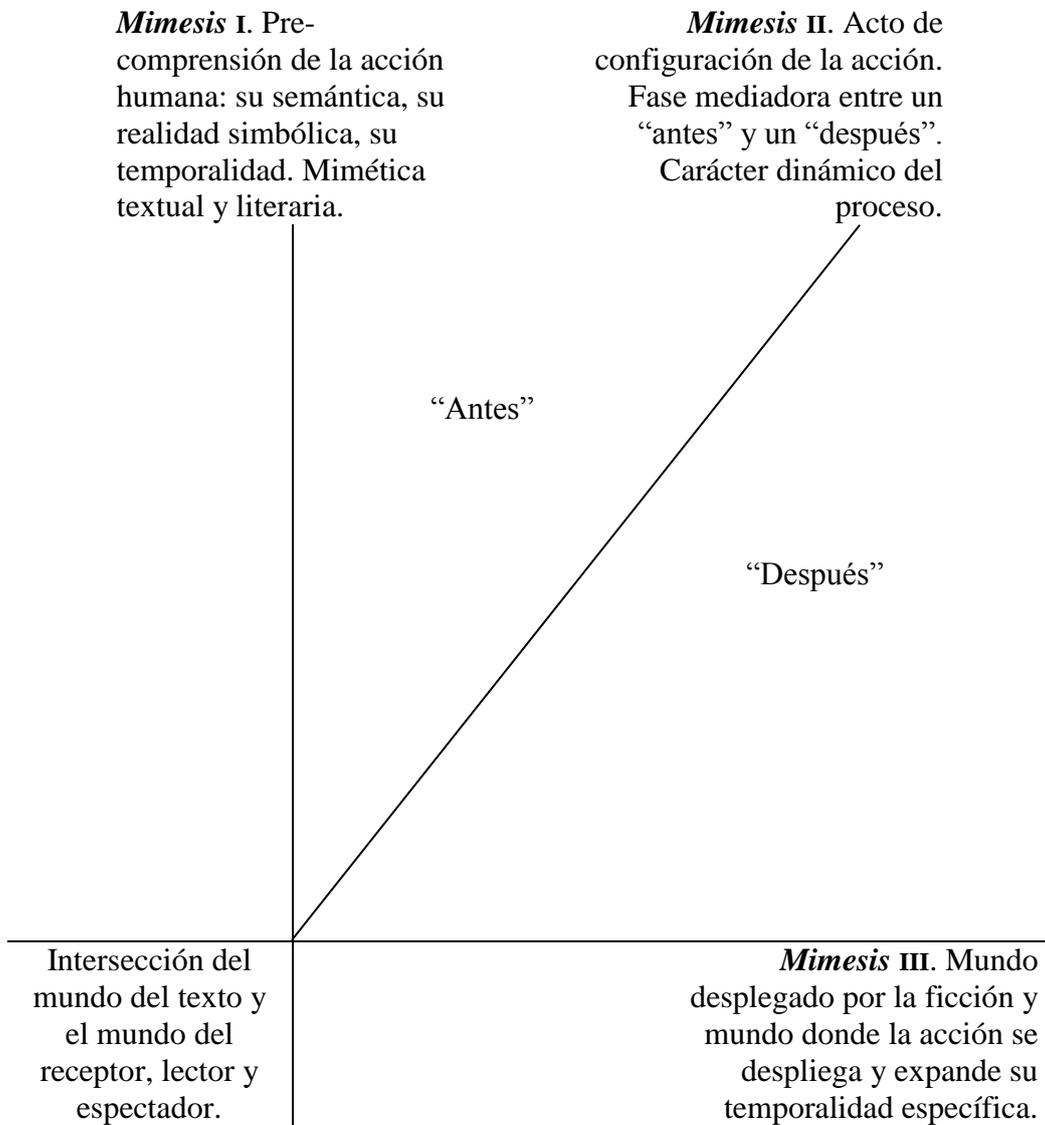
Así cita Adame a Ricoeur:

La pertenencia del término praxis a la vez al dominio real, propio de la *ética*, y al imaginario, propio de la *poética*, sugiere que la *mimesis* no tiene sólo una función de corte, sino de unión, que establece precisamente el estatuto de transposición “metafórica” del capo práctico por el *mythos*. Si esto es cierto, es necesario mantener en la propia significación del término *mimesis* una referencia al “antes” de la composición poética. Llamo a esta referencia *mimesis* I, para distinguirla de *mimesis* II –la mimesis creación–, que sigue siendo la función base... Pero no es todo: la *mimesis*, que es una actividad, la actividad mimética, no encuentra el término buscado sólo en el texto poético, sino también en el espectador o en el lector. Hay, pues, un “después” de la composición poética, que llamo *mimesis* III.⁵⁵

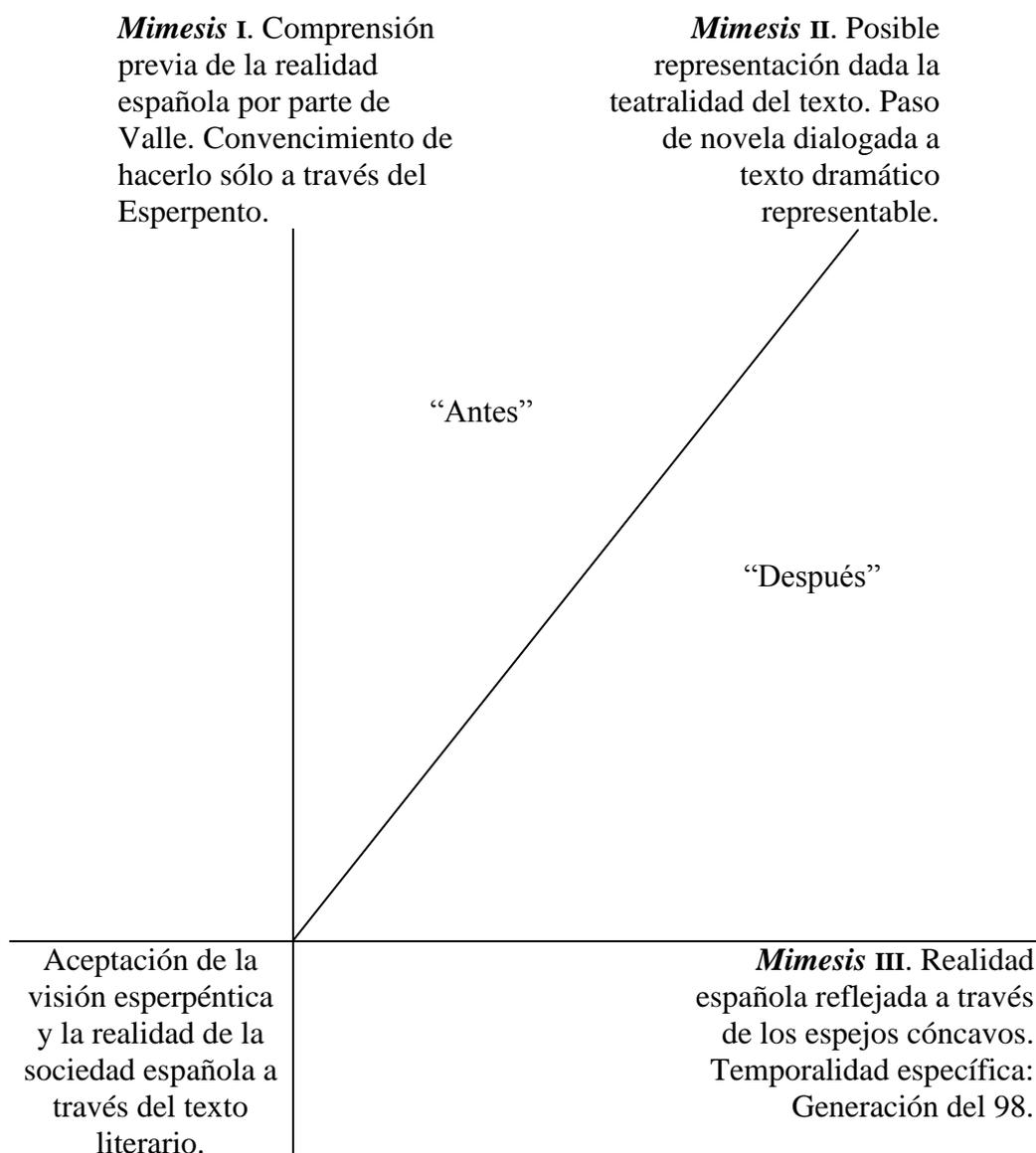
⁵⁵ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad, 1987, p. 107. en Adame, *op. cit.* p. 114.

De acuerdo con este planteamiento, la teatralidad de *Luces de Bohemia* se explicaría gráficamente como se ilustra en las siguientes páginas.

La triple mimesis de Paul Ricoeur



La triple mimesis en *Luces de Bohemia*



Como se puede apreciar, a la hipotética triple mimesis en *Luces de Bohemia* sólo le falta el factor representación para deducir la buena o mala recepción por parte del espectador y cumplir con la premisa de punto de coincidencia entre mundo del texto y mundo del espectador. Como novela dialogada, la premisa se cumple cabalmente.

3.2 Los cánones tradicionales del teatro y *Luces de Bohemia*

Llamamos genéricamente “teatro” al lugar donde se desarrolla la representación, a la representación misma e incluso al texto dramático. La palabra “deriva del sustantivo griego *théatron*, y con mayor precisión del verbo griego *theodomi*, que significa <veo, miro, soy espectador>”.⁵⁶ El teatro tradicional plantea al texto dramático como base para la creación teatral, pero no siempre fue así. Se tiene un vago registro por parte de los primeros misioneros españoles en Mesoamérica de otros tipos de teatro –el inca, el maya, el azteca–, transmitido exclusivamente por tradición oral, cuyo rescate pasó por el tamiz de un deficiente y laborioso proceso de traducción y por la censura religiosa de los misioneros, situaciones ambas que impiden penetrar en su auténtica naturaleza que, no obstante, podemos deducir como épica y sacra.

Los elementos simbólicos son comunes tanto al teatro griego –considerado cuna de la tradición teatral occidental–, como a las primeras y rudimentarias representaciones de teatro precolombino; no obstante de éste último no se cuenta con un acervo documental que permita el registro puntual de su evolución. De cualquier forma, se trata de expresiones muy alejadas de nuestra moderna concepción del teatro a pesar de su raíz común: la acción y la palabra.

Lo anterior explica la génesis del teatro, llamémosle formal, en México, cuyas primeras representaciones en la Nueva España –desde luego organizadas por los misioneros– fueron de carácter religioso y tuvieron por objeto tanto divertir como evangelizar a los indios. Pero la naturaleza del presente trabajo exige que sigamos poniendo en perspectiva la evolución del teatro español y su antecedente más remoto el teatro griego.

A continuación cito sucintamente la evolución del teatro griego hasta llegar a Aristóteles, para formular lo que llamamos “cánones tradicionales del teatro”, vigentes hasta bien entrado el siglo XX, si bien en España comienzan a tomar forma a partir del siglo XIII:

⁵⁶ “Historia del teatro”. *Biblioteca temática UTEHA*. vol. 1, México: UTEHA, 1980, p. 9.

Veamos, ahora, a través de qué evoluciones pasó el teatro griego antes de llegar a las obras de los grandes trágicos (Esquilo, Sófocles, Eurípides). El primer salto es el que nos conduce desde la rudimentaria representación sacra al teatro ambulante de Téspis. Pero la tradición nos dice que alrededor del siglo VI a. J.C. ya existían teatros fijos, de madera, con gradas. Y fue precisamente en este periodo (al parecer después de un incendio que destruyó uno de dichos teatros) cuando se construyó el primer teatro de piedra. El criterio con que lo fue era opuesto al del teatro moderno. La representación se desarrollaba al aire libre, en el interior de un enorme semicírculo excavado en la roca formando gradas, donde tomaban asiento los espectadores. Los arquitectos griegos procuraban construir sus teatros en una hondonada, de manera que las colinas de alrededor sirvieran de caja de resonancia a las voces y la música. Se servían, por lo tanto, de una acústica natural. De la cual, evidentemente, conocían a fondo las leyes.⁵⁷

El teatro español, en sus principios –y ya podemos decir, en general, el teatro moderno–, fue una institución religiosa. Nace con la Iglesia al introducirse en la liturgia muchos pasajes bíblicos de carácter dramático. Poco después, se hicieron en la Navidad y en la Epifanía –nuestro día de Reyes– representaciones más populares a las que se dio el nombre de “misterios” o “autos”. Los más antiguos, en España, datan del siglo XIII y en ellos aparece el elemento profano representado por pastores que en actitud de adoración, emplean un lenguaje cada vez más coloquial. Poco a poco este elemento profano propicia que, antes de finalizar el siglo XIV los “autos” o “misterios” dejen de representarse dentro de los templos y salgan a representarse en los atrios y claustros de las catedrales. El paso siguiente será llevar las representaciones dramáticas al teatro propiamente dicho, es decir, como edificación destinada a las representaciones dramáticas; pero es en la plaza pública donde tienen lugar las primeras innovaciones técnicas de trascendencia, González Peña refiere que:

Los personajes están tomados del pueblo y hablan sabroso lenguaje rústico; las escenas tienen, respecto de los autos primitivos, mayor movilidad. (...) A partir de entonces la producción dramática se desarrollaría hasta alcanzar su máximo esplendor. (...) Esbózase ya en dichas comedias el estudio de caracteres; el cuadro se amplía; la intriga se complica; los personajes aparecen en mayor número; nótase más pulimento y cuidado de la forma, y se introducen innovaciones en la métrica. (...) Tres influencias se advierten en el teatro español: la de la antigüedad clásica, la de Italia (preponderantemente en las comedias), y, en fin, la nacional y popular, que inspira los *pasos*, donde se esboza ya el tipo de la dramática española.⁵⁸

⁵⁷ *Ibid.* 14.

⁵⁸ González Peña, *op. cit.* p. 218.

El nombre de Juan de la Cueva (1543-1612), es muy importante en la evolución del teatro español pues sus aportaciones anticipan la tendencia de los dramaturgos españoles a romper con la doctrina clásica, tendencia que Ramón del Valle-Inclán abanderó dentro de la llamada Generación del 98. Se considera a Juan de la Cueva iniciador de la comedia cuya teoría formuló en una serie de cuatro epístolas que se publicaron en 1606 con el título de *Ejemplar poético*; en ellas, se proclama la libre concepción y desarrollo de la fábula dramática, con absoluto desapego a la doctrina clásica en aras de interesar al público.

La mencionada doctrina, enunciada por los tratadistas griegos y latinos –con Aristóteles y su *Arte poética* a la cabeza–, descansaba fundamentalmente en el mantenimiento de tres unidades: 1ª. Unidad de acción; consistente en que el argumento dramático sea uno solo y que las partes secundarias no le estorben ni opaquen, sino contribuyan a realzarlo; 2ª. Unidad de lugar; enuncia que la fábula teatral se desarrolle en un mismo sitio y no en varios, de manera que no cambie, durante el mismo espectáculo, la decoración escénica; 3ª. Unidad de tiempo; estriba en que la acción se desarrolle continuamente en un lapso que no rebase de veinticuatro a treinta horas. Carlos González Peña, explica en qué consistió la reforma de Juan de la Cueva:

(...) romper las absurdas unidades de lugar y tiempo, conservando tan sólo la indispensable de acción; con lo cual el teatro español –a la par que el inglés con Shakespeare– fue el primer teatro libre, el primer teatro *romántico* –como diríamos hoy– que hubo en Europa. Preconizaba, además, que se buscaran los asuntos en el *Romancero* y en las antiguas tradiciones, y que se usasen; con lo que se nacionalizaría el teatro.⁵⁹

Como se puede apreciar, en *Luces de Bohemia* don Ramón del Valle-Inclán parece ceñirse únicamente a la tercera de aquellas unidades; no obstante, posibilidades de la representación no era una de sus prioridades, no al menos con actores de carne y hueso; si se da la coincidencia con la unidad de tiempo, es única y exclusivamente porque así convenía a la trama.

⁵⁹ *Ibid.* 220.

3.3 El oxímoron: luz esperpéntica

Helena Beristáin menciona “antilogía”, “paradojismo” y “alianza de palabras”, como sinónimos de “oxímoron”, lo define como “Figura retórica de nivel léxico semántico, es decir, tropo que resulta de la ‘relación sintáctica de dos antónimos’. Es a la vez una especie de paradoja y una especie de antítesis abreviada que le sirve de base”.⁶⁰ Se trata siempre de dos términos contrapuestos que, en una misma estructura sintáctica, ofrecen un nuevo significado.

Como citamos de Domingo Adame en el primer capítulo del presente trabajo, la teatralidad nos puede conducir hacia el descubrimiento de principios que subyacen en cualquier forma de representación –en este caso estética– como el de alteridad que hace del oxímoron su figura distintiva. Dicho de otra manera, la reinterpretación del texto dramático con fines de representación (posibilidad de adaptación), conlleva necesariamente como consecuencia la otredad. Entre nuestro texto dramático *original* y nuestro texto dramático *reinterpretado* e interpretado –representado– debe tener cabida la idea de mantener siempre una suerte de antagonismo. En el momento en que uno de ellos se elimina, desaparece la fuerza transgresora del teatro.

Podemos pues, entender el oxímoron teatral como la resultante del encuentro entre una realidad textual y el hecho contundente del teatro como objeto concreto cuyos intérpretes de carne y hueso sienten y respiran. De ahí que las emociones sean materia prima de primer orden, al servicio –paradójicamente– de entes de ficción concebidos gracias a la imaginación de un autor. El punto de encuentro donde se da esta “realidad oximorónica”, es el escenario. El oxímoron excluye la realidad textual y condiciona la veracidad del actor: es él pero no es él; es personaje pero no lo es, porque es un ser real; he aquí el antagonismo sin el cual no hay transgresión al fenómeno teatral.

La noción de “teatro oximorónico” es relativamente reciente. Anne Ubersfeld sienta las bases teóricas al relacionar en su *Semiótica teatral* signos aparentemente disímbolos que, sin embargo, ofrecen un sentido nuevo proveniente del escenario y el conjunto de los componentes de una puesta en escena; ambigüedad y contradicción tienen aquí solución de continuidad igual a la resultante de las expresiones de significado opuesto, esencia misma del oxímoron. Según Peter Roster y Mario A. Rojas:

⁶⁰ Beristáin, *op. cit.* p. 374.

Esa ambigüedad de los límites que incorpora la ilusión a la realidad e irrealiza la realidad misma, subraya los aspectos convencionales del teatro y su artificialidad, que es también condición de su existencia como arte, al mismo tiempo que obliga al espectador a conectar esa ficción con su vida cotidiana. Oscilaciones de la frontera entre escena y sala, actor y espectador, ficción y realidad, borran las oposiciones y superan las contradicciones –“el rasgo distintivo más destacado del espacio teatral contemporáneo”, según Ubersfeld– para transformar el espacio teatral en un lugar oximorónico que une categorías inconciliables.⁶¹

Una posible puesta en escena de *Luces de Bohemia* garantiza el fenómeno de transgresión, en cuanto a dejar de lado los preceptos tradicionales del teatro; no obstante, la condición antagónica necesaria para observar el surgimiento del oxímoron teatral en *Luces de Bohemia*, dependerá del papel que lleven a cabo todos aquellos participantes en el proceso de teatralidad que, como vimos en el primer capítulo, serán los encargados de actualizar la obra de Valle Inclán a la transformación de sus componentes.

En la introducción a su obra *Elogio del oxímoron*, Domingo Adame utiliza como epígrafe algunas consideraciones de la doctora Ubersfeld acerca del oxímoron. Respecto de *Luces de Bohemia*, la apreciación de Adame ejemplifica la relación simbiótica entre texto dramático y puesta en escena:

La práctica teatral es materialista [...] El teatro es cuerpo, el teatro dice que las emociones son necesarias y vitales [...]

Es el lugar en que figuran, juntas categorías que se excluyen, las contradicciones encuentran en él cabida; en vez de camuflarlas las exhibe. Acróbata, el teatro rebasa la barra de la binaridad del signo, viola las servidumbres estructurales.

Su figura principal es el oxímoro. Oxímoron del tiempo teatral, el mito es repetitivo. [El teatro] hace decir al mito lo que éste nunca ha dicho. Oxímoron del espacio teatral, área de juego y representación de lo real, signo y referente. Oxímoron del personaje: Comediante viviente y figura textual [...]

El oxímoron teatral es la figura de las contradicciones que hacen avanzar las cosas; pero el trabajo de la práctica teatral puede ser el de mostrarlas apenas para cubrir las al instante con espeso velo [...]

El teatro es figura de una experiencia real, con sus contradicciones explosivas que la escena ofrece como oxímoron.⁶²

Según Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas “Desgraciadamente en cuanto a las implicaciones dramáticas y teatrales del Esperpento, quizás Valle-Inclán sea el dramaturgo del siglo XX menos estudiado”.⁶³

⁶¹ Peter Roster y Mario Rojas, eds. *De la Colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna/IITCTI, 1992, p. 297.

⁶² Adame, *op. cit.* p. 29.

⁶³ Cardona y Zahareas, *op. cit.* p. 57.

Coincido totalmente. La discusión acerca de la obra dramática de Valle-Inclán –y en particular *Luces de Bohemia*– se ha centrado principalmente en dos vertientes: los intentos definatorios de *Esperpento* y la necesidad de encuadrar la obra dentro de los géneros dramáticos tradicionales o descartarla definitivamente como teatro. Hay quienes han analizado la vertiente problemática de su obra –es el caso de Greenfield–, o quienes ven en su producción teatral “una de las muestras literarias contemporáneas más sugestivas, por su novedad artística y por su compromiso personal.”⁶⁴ En todo caso, el análisis de su verdadera significación como dramaturgo es asignatura pendiente entre los estudiosos del teatro.

Acaso ha llegado el tiempo de emprender una relectura y reinterpretación del *Esperpento* a la luz de la aceptación de sus necesarias contradicciones oximorónicas; por otra parte, en la medida que logremos llevar a cabo en el escenario una cabal coincidencia de los elementos antagónicos que lo componen –texto dramático-representación–, estaremos en posibilidad de desentrañar y poner a la consideración del público su verdadera esencia.

⁶⁴ Miñambres, *op. cit.* p. 45.

CAPÍTULO 4

LOS PERSONAJES Y OTROS INCONVENIENTES TÉCNICOS

4.1 Los personajes

Dedicamos el apartado 2.2 del segundo capítulo a *La vida el personaje*, según Eric Bentley. En él, analizamos lo que el crítico teatral denomina “materia prima” del personaje y nos enfocamos específicamente en el personaje de Max Estrella quien, como ha quedado dicho, está basado en la vida de Alejandro Sawa. Ahora, estableceré las características técnicas que deben tomarse en cuenta a la hora de configurar un personaje teatral. A propósito reproduciré lo que al respecto de los personajes de *Luces de Bohemia* puntualizan Cardona y Zahareas, quienes consideran a la obra una especie de *roman-à-clef* (novela en clave) llena de personajes basados, siquiera en parte, en gente real. Además del mencionado Max Estrella (Alejandro Sawa) aparecen:

Zaratustra (Gregorio Pueyo), Don Gay (Ciro Bayo), Ministro (Julio Burell), Basilio Soulinake (Ernesto Bark), o bien contemporáneos de Valle-Inclán que aparecen con sus verdaderos nombres o seudónimos, como Dorio de Gadex (Eduardo de Ory), Rubén Darío, y aún personajes literarios como Bradomín; también hay referencias a importantes políticos (Romanones, Maura, García Prieto) y a conocidos grupos...⁶⁵

Este recurso literario será ampliamente utilizado años después. Gustavo Sainz advertía al inicio de sus *Obsesivos días circulares* que los libros son una especie de carta circular en donde los amigos habrán de reconocerse. La influencia o la importancia de esa gente real en la vida de Ramón del Valle-Inclán o en el estado de cosas imperante en la España de 1900 a 1920 y particularmente al Madrid que sirve de telón de fondo a *Luces de Bohemia*, es una interesante materia que amerita estudiarse por separado.

En el presente capítulo nuestro enfoque se centra, además de Max Estrella –evidente protagonista de la historia– en don Latino de Hispalis, a quien es menester jerarquizar, desde un punto de vista literario, como personaje clave, es decir, aquel que precipita acciones importantes dentro de la obra y –por si acaso esto fuera necesario en una obra de un realismo tan descarnado–, hace confirmaciones de verosimilitud en el desarrollo de la trama. Un par de circunstancias podrían influir en el lector-espectador poco avezado, para llegar a considerar a don Latino de Hispalis personaje antagónico: al

⁶⁵ *Ibid.* 89.

inicio y hacia el final de *Luces de Bohemia*, don Latino literalmente roba a su “amigo” Max Estrella.

Apenas en la Escena Primera, conocemos que Max Estrella ha encomendado a Latino la venta de un atadizo de libros. Éste hace trato con el librero Zaratustra para escatimarle a Max el precio real de los libros; aprovecha la condición de ciego de Max para timarlo, la acción es doblemente censurable dado que, cuando Don Latino de Hispalis aparece en escena, ya es esperado por la esposa e hija de Max, Madama Collet y Claudinita. Los cuartos resultado de la venta serán destinados para la cena. Es importante señalar que desde el primer momento Claudinita tilda de vivales a Don Latino:

Don Latino.– ¿Cómo están los ánimos del genio?

Claudinita.– Esperando los cuartos de unos libros que se ha llevado un vivales para vender.

Más adelante:

Max.– ¿Qué sacaste por los libros, Latino?

Don Latino.– ¡Tres pesetas, Max! ¡Tres cochinas pesetas! ¡Una indignidad! ¡Un robo!

Más adelante:

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.

Más adelante:

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.

Zaratustra.– 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. (1-13,14,17,18).

El momento climático de la obra es la muerte de Max Estrella y también cuando tiene lugar una circunstancia que nos confirma a don Latino de Hispalis como un personaje sin escrúpulos. A las cinco de la mañana, Max se ha tendido en el umbral de su puerta y su diálogo con Latino revela su intuición de la llegada de la muerte, lo que alarma a Hispalis:

Don Latino.– Incorpórate, Max. Vamos a caminar.

Max.- Estoy muerto.

Don Latino.– ¡Que me estas 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 cartea encima, para que te la roben. Max, me llevo tu cartera y te la devolveré mañana. (XII-109-110).

Don Latino de Hispalis pretende engañar su conciencia al suponer borracho a Max Estrella, ha sido su compañero de correrías y por tanto es poco creíble su confusión entre el estado de ebriedad y la muerte. Cabe mencionar una enorme paradoja genialmente incluida por Valle-Inclán a manera de epílogo de sus *Luces de Bohemia*, donde en la escena última nos presenta a Latino corriéndose una fenomenal parranda en la taberna de Pica Lagartos y hace alarde de una inusual generosidad digna de explicarse. Dentro de la cartera de Max, Hispalis encontró un billete comprado por el poeta en algún momento de la correría, mismo que, previsiblemente, ha salido premiado con diez mil pesetas. Para finalizar, a la taberna entra una voceadora con el *Heraldo de Madrid* cuya noticia principal es la misteriosa muerte de dos señoras en la calle de Bastardillos; se trata desde luego de Madama Collet y Claudinita. “Ahora usted hubiera podido socorrerlas” dice Lagartos a Latino, “¡Naturalmente! ¡Y con el corazón que yo tengo, Venancio!”

A pesar de lo anterior, no podemos considerar el personaje de don Latino de Hispalis como personaje antagonista, ni a ningún otro de *Luces de Bohemia*, aunque lo sabemos necesario para generar el conflicto. En realidad el antagonista no es un personaje, sino una entidad abstracta representada por la España de la época, “a la que Valle-Inclán contempla sumida en el llanto e incapacitada para reaccionar con

valentía.”⁶⁶ Madrid es el teatro de los acontecimientos, pero la realidad española atañe a todo el país y el estado de cosas ha propiciado un estado de ánimo de absoluto pesimismo entre la intelectualidad y de una pretendida indiferencia entre el pueblo raso; sin embargo, conciente o inconcientemente, la crisis moral, política y social hace mella en todos los sectores de la sociedad.

Así, observamos en *Luces de Bohemia* un fenómeno visible no sólo en el texto dramático, sino en otros géneros narrativos: los personajes, del nivel que sean, suelen alinearse con la perspectiva del protagonista o la del antagonista y actúan de acuerdo con esa posición. En la obra que nos ocupa, es muy claro el papel de aquellos alineados con el ente antagonista y, son tan pocos, que resulta más fácil enumerar a aquellos alineados con la parte protagónica, Max Estrella.

El primer personaje agrupado en torno al ente antagónico, tiene en sí mismo un carácter abstracto porque sólo es aludido; nunca lo vemos, se trata de La Acción Ciudadana y es un personaje grupo al cual Valle-Inclán engloba dentro de su nómina de personajes genéricamente como TURBAS⁶⁷. El siguiente es PITITO, CAPITÁN DE LOS ÉQUITES MUNICIPALES (nombre aplicado con ironía por Valle, *équites* es caballeros en latín y constituían una clase social en la antigua Roma). Sigue UN SERENO, DOS GUARDIAS DEL ORDEN, SERAFÍN EL BONITO, UN CELADOR, EL MINISTRO DE LA GOBERNACIÓN, DIEGUITO, SECRETARIO DE SU EXCELENCIA y UN UJIER. Como se puede ver, los personajes enumerados representan –en diversos niveles jerárquicos– a la autoridad del gobierno. Al resto de los personajes se les puede considerar víctimas de las circunstancias, Max Estrella el primero de ellos.

En apoyo a lo anotado en el apartado 2.2 de nuestro segundo capítulo, acerca de lo que Eric Bentley denomina “materia prima del personaje”, debemos destacar que los acontecimientos protagonizados por los personajes de la obra son, según Cardona y Zahareas “asombrosamente verídicos y se pueden documentar en los periódicos contemporáneos, en expedientes y estudios históricos.”⁶⁸

Nos hallamos ante personajes cuya complejidad radica en su respuesta ante el entorno social y su conducta depende del contexto. En este sentido, quizá sean muy pocos los personajes principales de un drama tan alejados de un personaje tipo y quizá también, Max Estrella y don Latino de Hispalis sean la quintaescencia de lo que Bentley

⁶⁶ Miñambres, *op. cit.* p. 66.

⁶⁷ Se emplean versales para denotar que aparecen tal cual como *Dramatis Personae* al inicio de la obra.

⁶⁸ Cardona y Zahareas, *op. cit.* p. 90.

llama caracteres “redondos”, es decir, sorprendentes, dada su imprevisibilidad y la libertad con la que actúan. Sin embargo, debemos tener presente que de manera lógica todo proceder de un personaje dramático responde a las vicisitudes de su entorno, siempre que se pretenda crear personajes verosímiles. Queremos decir con esto que no todos personajes de *Luces de Bohemia* son en modo alguno individuos –tal y como conceptualizamos en el apartado 2.2, apoyados en Bergson– y, lo que es más, abundan los personajes tipo: UN BORRACHO, UN SERENO, UNA VIEJA PINTADA Y LA LUNARES (ambas prostitutas), etc., todos aquellos cuyos rasgos físicos y psicológicos son reconocidos por el espectador, y cuya función y papel ha consagrado la tradición. Lo anotado hasta aquí, sólo abona a favor de la inclasificación de *Luces de Bohemia* dentro de un género dramático específico.

Estamos en condición de reconocer a Max y a Latino como únicos personajes redondos en la obra que nos ocupa –según la concepción de Bentley– tal determinación es abundante en los estudios acerca del teatro de Valle-Inclán, ¿Qué hace entonces diferente a los personajes Max Estrella y Latino de Hispalis?

He mencionado que el personaje de Max Estrella –agrego ahora el de don Latino de Hispalis– distan mucho de conformar el arquetipo, dado que su devenir está específicamente acotado temporal y regionalmente –la España de principios del siglo XX– y el personaje arquetípico tipifica aspectos y características que rebasan una idiosincrasia. Volví sobre lo anterior, para especificar que no es en modo alguno arquetípica la actuación de Max Estrella y don Latino, si es que se pretende explicar de tal modo la peculiaridad de dichos personajes. La respuesta es que, en tanto personajes principales, llevan el enorme peso de moverse al ritmo que Valle-Inclán imprimió a *Luces de Bohemia*, ya especificado en la introducción al presente trabajo; pero que vale puntualizar en palabras de Sumner M. Greenfield:

...un estilo teatral muy decimonono se combina con técnicas visuales que corresponden perfectamente a la cinematografía del siglo XX (...) De forma que la obra, tal como queda escrita, es la totalidad de una experiencia teatral, desde el diálogo íntimo hasta el paisaje panorámico y la evocación milenaria, con ángulos de visión e imágenes sobrepuestas que sugieren no sólo la cinematografía primitiva del tiempo sino la muy avanzada de mediados del siglo.⁶⁹

Dicho de otra forma, la esencia de los personajes a los que nos hemos referido, está determinada por el dinamismo impreso por Ramón del Valle-Inclán a su drama;

⁶⁹ Greenfield, *op. cit.* pp. 17-23-24.

determina también su asequibilidad como novela dialogada. El ejercicio mental que supone la lectura de *Luces de Bohemia*, nos permite la concepción imaginaria de personajes íntegros y completos porque podemos trasladarlos sin ninguna limitación a través de escenarios tan diversos como complejos, ya que:

...no se trata sólo de cuidadas descripciones de personajes o de ambientes o de comentarios con los que se persigue un efecto de intensidad, sino que pueden tener por función el relato de algo que no tiene lugar en escena, que ocurre, podría decirse, entre bastidores. (...) Y con ello, por una parte, rompe la ilusión teatral en el lector, y por otra, destruye la necesaria pausa entre los cuadros, produciendo un efecto de continuidad narrativa.⁷⁰

Debido a las escasas representaciones de *Luces de Bohemia* a lo largo de su historia, no es posible establecer el tratamiento escenográfico para buscar tal *efecto de intensidad* mencionado por Antonio Risco; no obstante, podemos perfectamente leer “en nuestra mente”, ahí donde el autor menciona “entre bastidores”. Volviendo brevemente al dinamismo, el mismo Risco explica, desde un punto de vista técnico, el “cinematografismo” de *Luces de Bohemia*:

El minucioso análisis de la acción en excesivo número de cuadros, muchos de ellos accesorios desde el punto de vista rigurosamente teatral, que no añaden nada importante a la acción o que ni siquiera tienen relación directa con ella, pues su función puede limitarse a crear un ambiente, un clima. Como además suelen ser muy breves, su sucesión crea un ritmo sensiblemente rápido.

Este ritmo vivo que marcan el número y la longitud de lo que, sirviéndonos de un término cinematográfico, podríamos llamar secuencias, es subrayado por el frecuente dinamismo de la propia acción de los personajes, por la extremada concisión de los diálogos, en los que muchas veces las réplicas se limitan a una sola frase.⁷¹

De todo lo anterior, también se desprende otra de las notables características de nuestros personajes: ni Max Estrella ni don Latino de Hispalis existen como personajes fuera de su ámbito específico “...de la España moderna en la que varios españoles, desde el Rey hasta los golfos, componen un grupo atrapado en el absurdo destino de su país.”⁷² Es decir, Estrella e Hispalis *existen* sólo y únicamente como parte integral de una sociedad específicamente descrita y acotada en el tiempo:

⁷⁰ Antonio Risco. *La estética de Valle-Inclán en los Esperpentos y en “El ruedo ibérico”*. Madrid: Gredos, 1966, p. 115.

⁷¹ *Ibid.* 118.

⁷² Cardona y Zahareas, *op. cit.* p. 113.

...en este primer esperpento, don Ramón recurre a una serie de personajes tan ordinarios como los incoloros escenarios que les sirven de fondo. Y como en el caso de los fondos escénicos, la verdadera significación de cada miembro de esta sociedad prosaica y “normal” se encuentra sólo cuando se le ve como parte de la colectividad social, es decir, como segmento del Madrid burgués que crea Valle-Inclán mediante la técnica panorámica.⁷³

A reserva de retomar el tema en el siguiente capítulo, podemos adelantar que lo señalado por Sumner M. Greenfield debe ser considerado como una prioridad por quien pretenda adaptar *Luces de Bohemia* con miras a su posible representación; con la salvedad de no incluir, como pretende Greenfield, toda la nómina de personajes bajo esta condición. Hemos dicho ya que encontramos en la obra una buena cantidad de personajes tipo, pero debemos especificar que nuestros multicitados personajes no son, en forma alguna, sujetos de actualización o posible adaptación, a diferencia de algunos personajes valleinclanescos que transitan por diferentes épocas y espacios geográficos tales como el Marqués de Bradomín y Tirano Banderas, prototipo éste último, del dictador latinoamericano de todos los tiempos.

Basado en las consideraciones del crítico libanés Robert Abirached en *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Domingo Adame repasa sucintamente los requisitos del personaje a quien considera “uno de los elementos más representativos de la teatralidad”⁷⁴, y reconoce, de entrada, que el teatro occidental descansa en la noción aristotélica de mimesis; hemos visto en su momento a la mimesis, no como copia de lo real, sino situada entre lo real y lo imaginario, lo que implica un constante intercambio entre uno y otro:

En este marco, el personaje no es un individuo, sino una referencia moral o ética, implica un conjunto de relaciones entre la imagen y el mundo, el lenguaje y la palabra, la representación y el sentido. El “carácter” o línea de conducta general de un personaje y la verosimilitud –no lo verdadero, sino su representación– unen al personaje con lo real.⁷⁵

Para Adame, una ventaja de la distancia entre personaje y realidad y, en consecuencia, su dependencia de la fábula, es que no se circunscribe a una sola interpretación, cuestión válida –nuevamente– para cualquier expresión literaria en todos los tiempos.

⁷³ Greenfield, *op. cit.* pp. 227-228.

⁷⁴ Adame, *op. cit.* p. 364.

⁷⁵ *Ídem.* 365.

Si asumimos al personaje dramático como una construcción mental elaborada a través del lenguaje, la palabra y la imagen, podemos señalar que la palabra está configurada en Max Estrella y en don Latino de Hispalis como una natural derivación del texto dramático. La jerga de la bohemia madrileña –misma que con frecuencia deviene en jerigonza– y su inusitada alternancia con un lenguaje que en ocasiones llega a ser poético, han sido objeto de estudio en numerosos trabajos. Baste decir por ahora, que la revisión y actualización de los modismos y arcaísmos contenidos en la obra son necesarios en una eventual adaptación, pero de eso hablaremos más adelante.

Al respecto de la imagen, debemos decir que el autor ha conferido a sus personajes características bien definidas y concretas en lo tocante a su aspecto físico, más allá de sus cualidades y dotes morales. Valle mismo dijo: “Quiero que mis personajes se presenten ellos solos y sean en todo momento ellos sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo lo sea la acción misma...”⁷⁶ A continuación se destacan en un cuadro las características físicas de Max Estrella y de don Latino de Hispalis, tal y como se presentan en las didascalias:

ESCENA	PERSONAJE	DIDASCALIAS
Primera	Max Estrella	<i>un hombre ciego...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.</i>
	Latino de Hispalis	<i>vejete asmático, quepis, anteojos...</i>
Segunda	Max Estrella	<i>capa...clásica cabeza ciega...</i>
Tercera		<i>vieja cartera... Tosió cavernoso, con las barbas estremecidas</i>
Octava		<i>pálido, arañado, la corbata torcida, la expresión altanera y alocada... cabeza erguida, los ojos parados, trágicos en su ciega quietud... tanteando con el palo.</i>
Décima		<i>brasa de un cigarro y la tos asmática...</i>
Duodécima	Latino de Hispalis	<i>Carrik pingón, orlado de cascarrias...</i>
Decimatercia		<i>Tos clásica del tabaco y del aguardiente... el cartapacio de las revistas en banderola</i>
Última		<i>tartajea... zancas barrosas... guiña el ojo, tuerce la jeta, y desmaya los brazos haciendo el pelele.</i>

⁷⁶ Cardona y Zahareas, *op. cit.* p. 243.

4.2 La escenografía

Helena Beristáin define *escena* como “Escenario donde ocurren las acciones ficcionales en los relatos, ya sea en los narrados o en los representados.”⁷⁷ Así, podemos definir *escenografía* como el arte de proyectar o realizar decoraciones tendientes a vestir convenientemente el espacio físico donde ha de desarrollarse la representación.

Nos hemos referido en el capítulo 3 a las características físicas del espacio teatral creado por los griegos, quienes conferían especial importancia a las propiedades acústicas del lugar destinado a la representación. Si priorizamos los elementos constitutivos de la puesta en escena en el teatro griego, debemos destacar el uso de máscaras como elemento simbólico que enmarca la relación entre la realidad que se pretende representar y la invención del dramaturgo. Asimismo, los trajes presentaban lo esencial de las características fundamentales de la indumentaria cotidiana.

Un papel primordial tenía también el coro; éste intervenía después de un *prólogo* que servía para poner al espectador al corriente de los hechos; a continuación se sucedían los distintos episodios (equivalentes a nuestros actos). A los episodios intermedios con la participación del coro acompañado de música, se llamaban *estásimos*; el espectáculo cerraba con el *exordio*, que también era cantado. Pero, ¿qué función cumplía el coro?

A pesar de que permanecía separado de los actores, intervenía en la acción, sirviéndole de comentario, que tenía, más que nada, un valor moral, o de resumen de los hechos, y algunas veces también podía asumir función de canto (de contrapunto a los sucesos, para ser precisos). Obedecía, por lo tanto, a una propia necesidad un tipo espectacular, pero también a otra de naturaleza psicológica. (...) En cierto modo, el coro —que también representaba al pueblo que participaba en el acontecimiento— servía como puente entre el simbolismo y la posibilidad de comprensión del público, de los espectadores. Su comentario era a un mismo tiempo un comentario de naturaleza poética y una explicación.⁷⁸

Al margen de la trascendencia del texto dramático, la importancia de crear escenarios convincentes es tan antigua como el teatro mismo. Las referencias acerca de lo anterior son abundantes, sin embargo la descripción de los elementos escénicos del teatro griego nos deja ver la enorme importancia que ha conferido desde entonces a los elementos visuales:

⁷⁷ Beristáin, *op. cit.* p. 196.

⁷⁸ “Historia del teatro”. t. 1, *op. cit.* p. 15.

En el centro de la grada (el verdadero *théatron*, el lugar desde el cual se mira), había un espacio circular llamado *orquesta* (donde se sentaba el *coro*, formado por unas cincuenta personas) y a continuación de ésta, el *proskénion*, que correspondía más o menos a nuestro escenario y la *skené*, el “decorado”, formado por un edificio de piedra que unas veces representaba un palacio, otras una casa particular, etc., etc. Más tarde, con el desarrollo, también técnico, de la tragedia, a la escena fija se le añadieron unos bastidores giratorios pintados y, más tarde, algunas máquinas destinadas a subrayar el efecto realista, la verosimilitud de lo representado. Por ejemplo: una máquina para hacer volar a los dioses por el cielo, o para hacerlos bajar, y para imitar el ruido del trueno, la luz de los relámpagos, etcétera.⁷⁹

Hemos visto las dificultades que implica la posible representación de *Luces de Bohemia*, dada su peculiar división en quince escenas, propiciatorias de una velocidad inusual para una obra de teatro. De hecho, elaboramos un cuadro con indicaciones, situaciones y descripciones que crean el ambiente y la atmósfera a lo largo de la obra, pero, de paso, dan cuenta de la inusitada variedad de escenarios casi imposibles de reproducir de modo convencional.

Al emprender la planeación técnica de cualquier escenografía, se deben atender cuestiones de orden pragmático en cuyo punto de partida se debe tomar en cuenta, según Fernando Wagner:

...la escenografía constituye el lugar de la acción, la base de toda producción teatral. Antes que nada, el director de escena deberá decidir con el escenógrafo el estilo de los decorados y el modo de realizar, sin contratiempo, los cambios, de acuerdo con la idea general que haya concebido.⁸⁰

Más adelante el actor y director agrega:

...simplificar y subrayar lo esencial es una parte importante de la labor del actor. En la escenografía significa no solamente eliminar un exceso de cambios de escena, unificando el lugar de acción cuando es lógicamente posible, sino también suprimir toda profusión de detalles que puedan distraer la atención del público.⁸¹

Debemos resaltar que Wagner sugiere la eliminación de un exceso de cambio de escena y unificar el lugar de la acción “cuando es lógicamente posible”.

⁷⁹ *Ibid.* 14.

⁸⁰ Wagner. *op. cit.* p. 248.

⁸¹ *Ibid.* 264.

Debemos decir ahora, para el caso de *Luces de Bohemia*, no es posible la eliminación del exceso de cambios de escena y, mucho menos, unificar el lugar de la acción, a riesgo claro, de atentar contra la unidad del texto dramático, con la consecuente pérdida de la esencia del Esperpento de Valle-Inclán. A pesar de lo anterior, debemos consignar la revisión llevada a cabo por Fernando Wagner en *Teoría y técnica teatral*, la cual inicia en el siglo XVIII, la tendencia, durante ese siglo y el posterior, será el decorado a base de pintura que busca aprovechar las leyes de la perspectiva y se beneficia de la deficiente iluminación para atenuar las deficiencias de dicho decorado, el telar era el mecanismo teatral más importante de la época y situaciones y lugares cambiaban al hacer descender y ascender uno y otro bastidor: “Los escenógrafos intentaron reforzar la ilusión teatral por medios paralelos a los de la pintura, por ejemplo la perspectiva y, por supuesto, la instauración de un *marco* escénico o el uso del telón para materializar su área.”⁸² Debemos acotar, antes de seguir adelante, “que la unidad de estilo, armonizando la dirección expresiva y la plástica con el contenido de la obra, constituye el postulado básico para lograr una verdadera creación teatral.”⁸³

Así, podemos colegir que la escenografía viene a ser una expresión en la cual se manifiesta, de alguna forma, el gusto artístico –y los recursos técnicos disponibles– de una época. “Hay obras en las que la rapidez silenciosa de la mutación escénica es tan esencial, que la suerte de la *mise-en-scène* (puesta en escena) la decide la habilidad e inventiva del escenógrafo.”⁸⁴ Aquí, nos encontramos ya con la necesidad específica con la que habrá de enfrentarse el posible escenógrafo de *Luces de Bohemia*; y como lo advierte Wagner, tal necesidad no es nueva, y se debe a un caso específico –el montaje en 1896, de *Don Giovanni*, de Mozart– la invención del disco y foro giratorios; sin embargo, existen testimonios de el uso de este tipo de escenario, portador de varias decoraciones, desde principios del siglo XVIII en Japón, consistía en ruedas de madera y, obviamente, era movido por fuerza humana. El invento daba una solución lógica al problema de la mutación rápida. Refiere Wagner⁸⁵ que la innovación fue recibida al principio con gran entusiasmo e incluso muchos teatros europeos confeccionaron estructuras aún más elaboradas, donde todo el escenario giraba con maquinaria hidráulica y alcanzaban cerca de veinte metros y se podía aplicar a diversos niveles.

⁸² Adame, *op. cit.* p. 55.

⁸³ Wagner, *op. cit.* p. 248.

⁸⁴ *Ibid.*, 250.

⁸⁵ *Idem.*

Soy enfático en reseñar, bien es cierto sucintamente, las particularidades del foro giratorio porque su uso representó, más allá de la utilización del retrato de las costumbres, la adopción de tendencias modernistas o, como algunos sugirieron, el requisito de una puesta en escena de tipo expresionista como único recurso para conservar la fidelidad al texto de Valle-Inclán. El uso del foro giratorio representó, repito, la forma más adecuada para montar de manera convincente, esos quince escenarios que representan la principal dificultad técnica para llevar a cabo la puesta en escena de *Luces de Bohemia*, tal y como veremos más adelante.

Como todo invento y toda innovación, el foro giratorio ha sufrido una infinidad de modificaciones tendientes a ampliar y modificar los diversos escenarios que en un principio, al ser poco profundos adquirirían forma de “rebanada de pastel” y dificultaban la combinación de interiores y exteriores. Las modificaciones que ha sufrido tal escenario, han estado en función directa del tamaño del foro y la complejidad del mecanismo que lo hace dinámico. Los avances tecnológicos han hecho posible, incluso, que el disco sea un elemento auxiliar que se arma y se desmonta con relativa facilidad.

Debemos decir ahora, la adopción de las tendencias de representación anotadas líneas arriba, suponen la superación del realismo escénico sin que esto signifique una renuncia a los cánones tradicionales del teatro –excepción hecha del expresionismo–, y denotan la necesidad de respetar los elementos constitutivos del teatro es decir, imágenes visuales y auditivas: “A partir de ellas se percibe el acto que se desarrolla ante la mirada del espectador.”⁸⁶ Domingo Adame refiere el concepto de “marco” que remite al encuadramiento de las imágenes dentro de un campo perceptivo, principio fundamental en la adopción y perfeccionamiento del foro giratorio –como veremos más adelante–. Según el multicitado autor, es durante el siglo XIX donde se establece una forma de representación teatral hegemónica para codificar la “ilusión” teatral: “Los escenógrafos intentaron reforzar la ilusión teatral por medios paralelos a los de la pintura, por ejemplo la perspectiva y, por supuesto, la instauración de un marco escénico o el uso del telón para materializar su área.”⁸⁷

A todo esto, ¿tenía Ramón del Valle-Inclán conceptualizada alguna posibilidad escenográfica para aplicar a sus obras? Sí, y sorprendentemente nos damos cuenta que comulgaba con una idea expresionista de escenificación, muy bien avenida con la poca preocupación de ver representadas sus obras.

⁸⁶ Adame, *op. cit.* p. 53.

⁸⁷ *Ibid.* 55.

De nueva cuenta recurro al esplendido apéndice documental de la *Visión del esperpento*, el cual, no obstante, contiene citas que no han podido ser debidamente documentadas; Cardona y Zahareas explican que amigos y periodistas entrevistaban a nuestro autor y, después, reproducían de memoria sus respuestas. Dan como ejemplo precisamente, la nota interesante a nuestro empeño, para *La Voz de Madrid*, fechada el 20 de enero de 1936 y en donde aclaraba algunas cuestiones controvertidas de su obra. Es de resaltar el delicioso estilo literario en la elaboración de una sencilla nota periodística:

Una mañana, al terminar la clase y salir del Museo, nos quedamos solos D. Ramón y yo. Subimos juntos la carrera de San Jerónimo. Durante el camino, D. Ramón me habló de teatro y de escenografía. Recuerdo perfectamente la impresión que me produjo la manera cómo él concebía la representación plástica de algunas obras de teatro. Con su fantasía, se adelantaba a todos los atrevimientos que años más tarde Alemania y Rusia llevaron a la escena. Me describió perfectamente los escenarios sintéticos y la escenografía estilizada hasta lo inverosímil. Entonces a mí me parecía que todo aquello nunca se llevaría a la práctica y que todo ello sólo era producto de la imaginación de D. Ramón. Me describió una escena (no recuerdo para que obra) en la que él sólo precisaba una ventana al fondo, aislada sobre cortinas; una cuerda que atravesase la escena con ropa tendida de los personajes y dos pares de zapatos, que, “solos”, darían la impresión de quiénes los calzaban.⁸⁸

Existe cierta paradoja oximorónica en la conceptualización esencial de la escenografía. Si asumimos la convergencia de los elementos plásticos escenográficos en torno a la escena, se convierte esta en un ámbito ambiguo: por un lado está el espacio real –el escenario, el área de actuación–, en el cual se desarrolla un fragmento del texto dramático, lo que conlleva, con elementos literarios como la temporalidad, la representación de una acción virtual y, hasta cierto punto imaginaria, la cual debe “enmarcarse, es decir, delimitarse en el espacio y, al mismo tiempo, potencializarse al infinito, he aquí su paradoja y por lo tanto su teatralidad.”⁸⁹

Dados los elementos teóricos constitutivos de la escenografía que, aunados a la utilería –“todo lo que no pertenece estrictamente a la escenografía”⁹⁰–, el vestuario y el maquillaje; conforman los principales elementos de la representación teatral, nos asomaremos al trabajo llevado a cabo por el escenógrafo argentino Tito Egurza, al cual le fue encargado el diseño y montaje de la escenografía para la representación de *Luces de Bohemia* a cargo del director Villanueva Cosse.

⁸⁸ Cardona y Zahareas, *op. cit.* p. 235.

⁸⁹ Adame, *op. cit.* p. 55

⁹⁰ Wagner, *op. cit.* p. 268.

Luces de Bohemia fue llevada a escena en 1999 en el teatro San Martín de Argentina, como queda dicho, la escenografía estuvo a cargo del también arquitecto, iluminador y vestuarista Tito Egurza para quien, debido a su fama de irrepresentable, el encargo supuso un desafío “y a la vez el atractivo superlativo de crear un espacio de acción donde se desarrolle con funcionalidad y significación esta pieza que es un hito en el teatro del siglo XX.”⁹¹

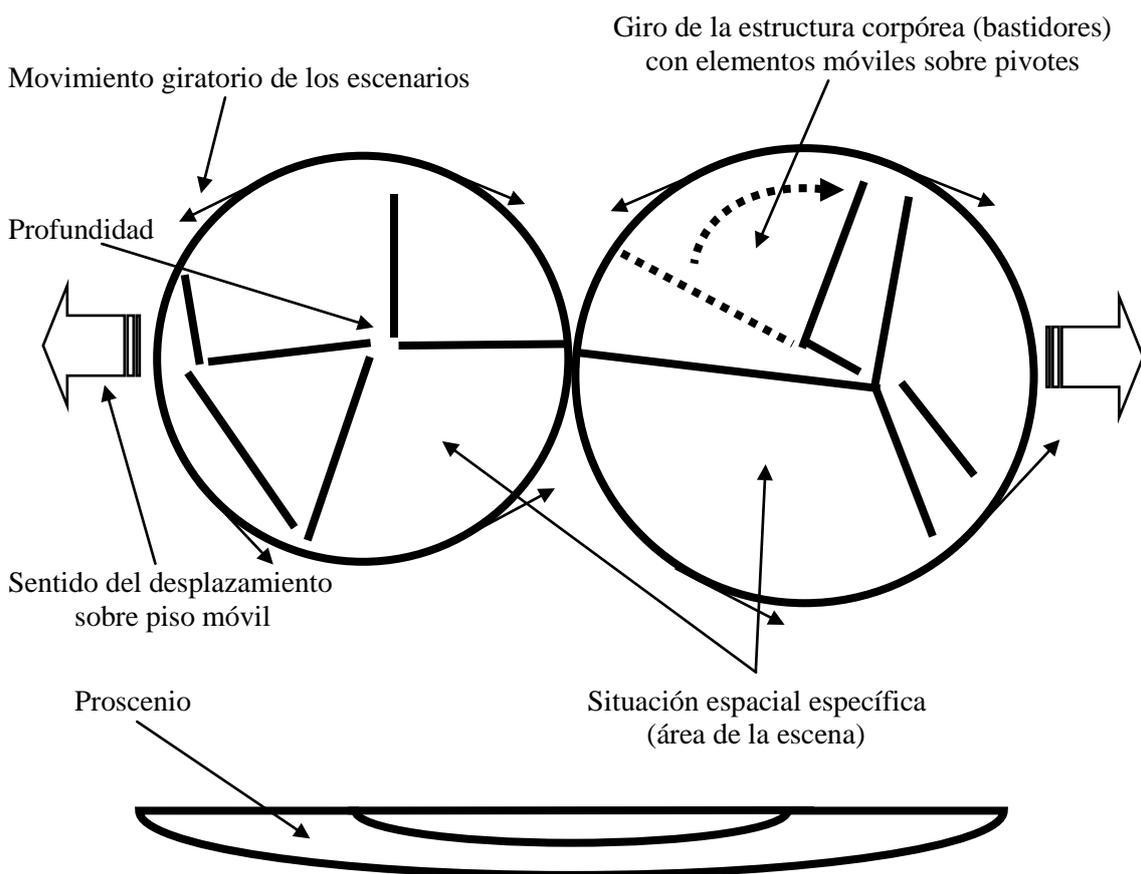
Egurza reconoce como puntos de partida e inspiración a Goya y Picasso, esto, de acuerdo con lo estudiado en el capítulo 1, es hasta cierto punto predecible, aunque vale hacer hincapié en que, del primero, más allá de sus figuras esperpénticas, retoma el tratamiento texturado y el grafismo en el dibujo de sus fondos; mientras que del segundo se remite exclusivamente al Guernica en el que ve, no solamente su significado intrínseco, sino “sus líneas compositivas de fragmentación y ruptura, que de alguna manera me retrotraían al perfil del Madrid viejo, el de la Puerta del Sol y sus alrededores donde justamente se desarrolla el drama.” El escenógrafo argentino reconoce el concurso del director de la obra en la decisión de hacer factible que, durante el recorrido nocturno de Max Estrella y don Latino, “en lugar de ellos ir hacia las escenografías, los espacios escenográficos ‘vinieran’ hacia ellos.” Así, se reconoce la necesidad de imprimir un dinamismo *sui géneris* a la sucesión de los diferentes escenarios componentes de *Luces de Bohemia*.

Ya dentro de la solución formal expuesta por Egurza, jugaron un papel primordial las posibilidades técnicas del teatro San Martín: 2 escenarios giratorios y piso móvil, los cuales permitieron, en primera instancia, solucionar las reiteradas escenas “de calle” requeridas por la obra al hacer posibles posiciones “en profundidad”. El escenógrafo llama “estructuras corpóreas” lo que nosotros conocemos comúnmente como “bastidores”, contrario a lo acostumbrado en una escenografía convencional, en donde los bastidores son fijos, las estructuras de Egurza cuentan con elementos móviles que hace girar sobre pivotes. En aquellas escenas, que a su vez incluyan escenas “de calle” el resultado de la movilidad de los bastidores o estructuras corpóreas, se traducirá en nuevas posiciones profundas en donde tendrán lugar las mencionadas escenas. Girados convenientemente escenarios y bastidores, fue posible seleccionar las 15 situaciones espaciales diferentes, requeridas para *Luces de Bohemia*.

⁹¹ Las notas incluidas a partir de ahora y hasta el final del apartado 4.2, están tomadas de: Egurza, Tito. “Escenografía, diseños, planos, maquetas virtuales, fotos, notas, comentarios y críticas ‘Luces de Bohemia’ de Ramón del Valle-Inclán”. *Tito Egurza, Principal production*. 2011. <http://www.titoegurza.com.ar/Obras3/BOHEMIA.htm#PREMIOS>. 14 jul. 2011.

Acerca de los restantes elementos componentes de la escenografía, la solución de Egurza se basa primordialmente en el aprovechamiento de la iluminación –de la cual también fue responsable– favorecida por la creación de fondos sobre las superficies de los bastidores, en los diferentes matices del gris a fin de “colorear” y texturizar con la iluminación usando las superficies como base neutra: “La utilería, mínima y mimetizada con la escenografía a fin de ocupar un segundo plano de atracción, dejando a la luz, al actor y al vestuario, el protagonismo de <primer centro de interés>.” A continuación se ofrece un sencillo esquema que indica los desplazamientos de los escenarios giratorios sobre el piso móvil, y la disposición de los bastidores sobre los mismos:

DISPOSITIVO SOBRE DISCO IZQUIERDA DISPOSITIVO SOBRE DISCO DERECHA



Esquema básico de la propuesta escenográfica de Tito Egurza para *Luces de Bohemia*.

La imagen buscada desde la propuesta conjunta con el director Villanueva Cosse, llevó a Egurza a crear una iluminación cuyo tratamiento plástico vistiera a la escenografía, propiciando un clima diferenciado para cada escena. Se hicieron también proyecciones específicas de video pregrabado y para el caso “se construyeron gobos (pequeñas cubiertas que, puestas en la salida de una luminaria, dan figura a la salida de la luz) en blanco y negro dando el color por superposición”; así, fue posible dotar a los escenarios giratorios con efectos de ventanas, rejas y fotografías.

El resto de la explicación de Egurza acerca de su propuesta escenográfica, tiene que ver con la utilización de diversos elementos y herramientas técnicas cuyo recuento no es de importancia para nuestro trabajo. El resultado, se sintetiza en una crónica de Olga Consentino para *Clarín*, que en su parte medular consigna: “La luz esfuma o enfatiza las siluetas de una escenografía de vigorosa expresividad y todos los lenguajes sirven a una atmósfera de pesadilla.”

Las ventajas, desventajas y posibilidades de la utilización de escenarios al estilo de los de Tito Egurza en la eventual puesta en escena de *Luces de Bohemia*, se analizarán en las conclusiones del presente trabajo.

4.3 Elementos estructurales de *Luces de Bohemia*: El tono

El drama es una forma estética apasionante y polémica porque representa al hombre enfrentado a la evolución social. El hombre no es ajeno al devenir histórico porque vive inmerso en una sociedad cuya historia se hace día a día en un constante interactuar con sus contemporáneos. Así, el concurso directo del hombre en el devenir histórico, supone en éste último componentes inherentes al ser humano: pasiones, tenacidad, anhelos, fracasos, etc. Por lo tanto, "...podríamos decir que el drama es un fenómeno complejo que incide individual y socialmente, pues el hombre es un ser social; pero, también es individuo."⁹²

El hombre es gregario por naturaleza y por conveniencia, sólo en sociedad resuelve la subsistencia aunque, al mismo tiempo, es el grupo social al que pertenece en donde encuentra las fuerzas antagónicas contra las que debe enfrentarse. La investigadora teatral Claudia Cecilia Alatorre encuentra en esta fórmula los elementos esenciales del drama: protagonista versus antagonista:

Por este choque del que hablamos entre el individuo y la sociedad, es que resulta la fascinación del hecho estético en plena potencia, pues este hecho es un arte donde la presencia parece remitirnos a la existencia.

La forma dramática representa al movimiento y al cambio, ya que el drama tiene como tema central la colisión de fuerzas sociales en su punto más extremo y agudo.⁹³

Alatorre se apoya en un esquema que ilustra la dicotomía entre los afanes humanos (individuo) y las circunstancias histórico-sociales (colectividad) en un punto central que representa al drama. Antonio Risco aporta su percepción de ese punto cuya resultante es el Esperpento en general y *Luces de Bohemia* en particular: "Valle detestaba la época en que le había tocado vivir y, en consecuencia, la España contemporánea, donde veía extremados hasta la parodia los elementos negativos del mundo moderno."⁹⁴

A continuación ofrecemos una particular versión de este esquema, donde hemos sustituido convenientemente los elementos en conflicto:

⁹² Claudia Cecilia Alatorre. *Análisis del drama*. México: Escenología, 1999, p. 14.

⁹³ *Ibid.* 15.

⁹⁴ Risco. *op. cit.* pp. 100-101.



En la columna izquierda del esquema, no podemos anotar la totalidad de un proceso vital, sino sólo un aspecto específico. En el caso de Valle-Inclán son la pasividad e indiferencia de la sociedad española, los rasgos característicos de su generación, material de sus dramas; su experiencia vital no puede ser plasmada en su totalidad a riesgo de un resultado muy relativo. El estado de cosas que el autor retrata en *Luces de Bohemia* nos deja ver también cierta añoranza por tiempos mejores; ambos, añoranza y desencanto, son entonces los materiales que nutren su obra, pero siempre en el ámbito de lo español sin ánimo de universalizar:

He asistido al cambio de una sociedad de castas (los hidalgos que conocí de rapaz), y lo que yo vi no lo verá nadie. Soy el historiador de un mundo que acabó conmigo. Ya nadie volverá a ver vinculeros y mayorazgos. Y en este mundo que yo presento de clérigos, mendigos, escribanos, putas y alcahuetas, lo mejor –con todos sus vicios– era los hidalgos, lo desaparecido. (C. Rivas Cherif, *Revista España*, núm. 409, 16-II-1924.)⁹⁵

La sociedad retratada por Valle-Inclán –realidad vital relativa–, sin ser una apariencia, no puede ser tampoco una pretensión de absoluto, porque incurriría en una

⁹⁵ Cardona y Zahareas, *op. cit.* p. 243.

imagen distorsionada. La intención de plasmar artísticamente la realidad completa y relativa, debe causar la impresión de vida, acaso más intensa que la vida misma de la realidad objetiva.

Así, para el dramaturgo en general, la realidad objetiva ofrece materiales cualitativa y cuantitativamente inabarcables. Según Claudia Cecilia Alatorre: “De la congruente selección de elementos que provienen de la realidad objetiva, ya sea para generalizar o particularizar, obtendremos una sólida base para la unidad de acción que necesita el drama”.⁹⁶ Con los elementos de la realidad objetiva, presentes cuando Valle concibe *Luces de Bohemia* (pasando por el proceso de generalización/particularización), veremos en el siguiente cuadro los materiales probables y posibles. La investigadora Alatorre resuelve dichos materiales en dos vertientes finales: realismo y no realismo; se sustituye el término para evitar una posible confusión con la corriente estética o filosófica.



⁹⁶ Alatorre, *op. cit.* p. 17.

Hemos pretendido ofrecer como una mínima parte del material infinito implicado en una realidad objetiva, aquellos hechos que guardan cierta temporalidad con el devenir creativo de Valle-Inclán al momento de concebir *Luces de Bohemia*, es decir, de 1920 a 1924, pero es prudente aclarar la atemporalidad de dichos materiales en tanto que, como parte de la vida misma, se componen de elementos concretos y abstractos. Consideramos que, si Alatorre *resuelve* ambas vertientes en elementos tan tajantes como realidad y no realidad (realismo, no realismo), se debe al tratamiento final que el dramaturgo dará a la anécdota.

Respecto del material posible, se procede de la misma manera; las personalidades y acontecimientos anotados en la columna de la derecha pueden o no tener relación con las motivaciones de nuestro autor, y deben tomarse exclusivamente como ejemplo, si bien se debe insistir en la contemporaneidad de los hechos y los actores referidos.

A partir de la generalización de la realidad objetiva, el hombre y su circunstancia son percibidos en plena magnitud de sus manifestaciones vitales. Particularizar, en cambio, supone enfatizar sobre una circunstancia determinada y permite un análisis más detallado de la colectividad generadora de la circunstancia histórica-social. La generalización entonces, se compone de un material probable cuyo resultante son caracteres complejos representantes de los más altos valores humanos, capaces de emprender acciones epopéyicas. La anécdota creada a partir del material probable, consta de movimientos sociales, morales y psicológicos que producen y resuelven el drama.

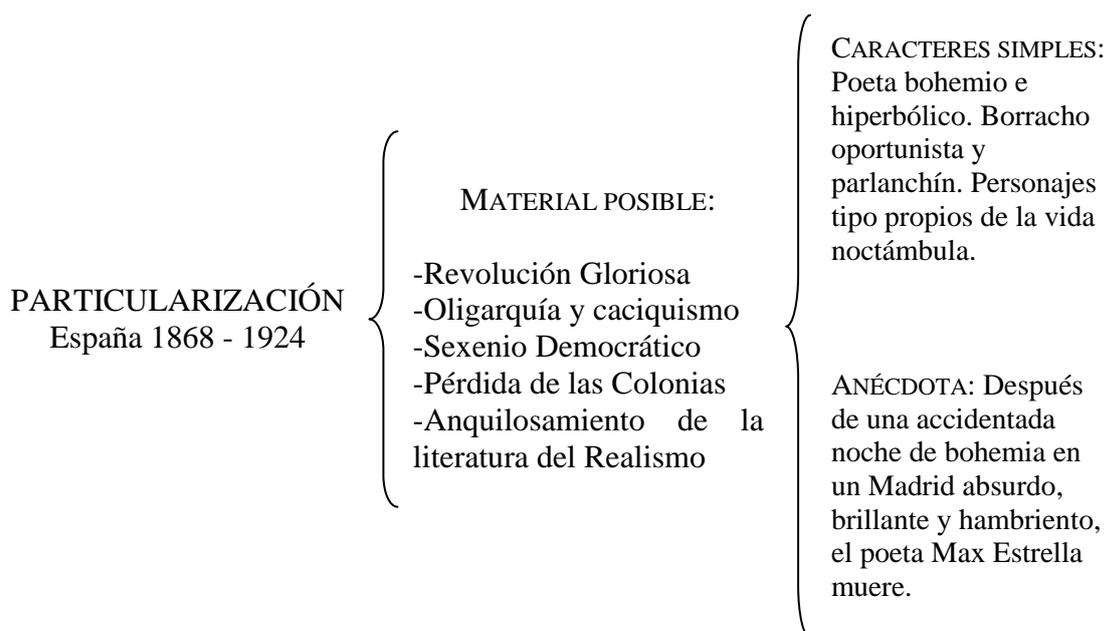
Por otra parte, el material posible que nos ofrece la particularización de la realidad objetiva, se resuelve en caracteres simples, expresión más breve y sencilla de las actitudes y características humanas. Su anécdota acentúa las características de los movimientos sociales, morales e históricos, y acaso los remita a un entorno y contemporaneidad específicos. Retomando a Alatorre, ésta afirma que “la clave para juzgar si el material de un drama es probable o posible, reside en el análisis de la complejidad del carácter y en el tipo de circunstancia que enfrenta.”⁹⁷

La realidad objetiva en cualquiera de los tratamientos observados, produce características específicas en sus materiales, dando como resultado las siguientes

⁹⁷ Alatorre, *op. cit.* p. 18.

subdivisiones del drama: Tragedia, Pieza y Comedia (para el material probable); y Género didáctico, Melodrama y Tragicomedia (para el material posible). De acuerdo con el análisis de Alatorre, *Luces de Bohemia* –el género del Esperpento en sí– no se ajusta de manera terminante a ninguno de los dos tratamientos de la realidad objetiva, si bien se nutre de ambas en tanto que, siempre de acuerdo con Alatorre: “El hombre que vive la historia es un ser dramático, porque la historia se hace todos los días con las acciones, las reacciones y las interacciones de los hombres que son contemporáneos... la historia también está hecha por las pasiones de los hombres, su voluntad, sus anhelos y sus fracasos.”⁹⁸

De lo anterior se desprende la posibilidad de ajustar *Luces de Bohemia* dentro de la particularización de la realidad objetiva, con un material posible. Así, ajustamos el siguiente cuadro en el cual asumimos al mundo como realidad objetiva:



La representación teatral no supone la aportación de soluciones a la conflictiva social, únicamente refleja las contradicciones sociales e históricas y propone al espectador una visión crítica de la realidad objetiva. En *Luces de Bohemia*, Ramón del Valle-Inclán hace patente su desencanto de la sociedad española al exhibirla de una manera cruda, deforme e inmisericorde. La visión crítica de Valle-Inclán corre a cargo de Max Estrella y es quizá en la Escena Sexta que transcurre en un calabozo, donde se

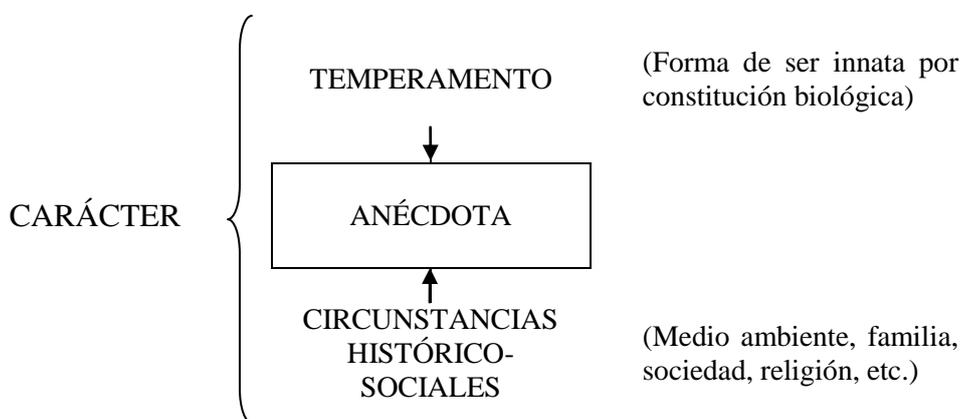
⁹⁸ *Ibid.* 14.

hace más patente, como patente se hace también la falta de soluciones o, en todo caso, la no aportación del autor en ese rubro. El diálogo que cierra la mencionada escena es sumamente revelador en este sentido; se trata de la despedida de Max y su compañero de calabozo, un catalán preso político o de conciencia:

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. Abracémonos, hermano. (VI-58).

Probablemente la desesperanza del autor, puesta en boca de su personaje, explique de alguna forma la absurda muerte de éste. No olvidemos que Max Estrella se asume como muerto cuando aún está vivo, en su último diálogo con don Latino.

Volvamos ahora con los dos elementos infaltables e indisolubles resultantes de la generalización o particularización de la realidad objetiva: anécdota y caracteres. La anécdota es el resultado de la interacción producida entre los caracteres y sus circunstancias histórico-sociales en un momento determinado:



Nos apoyamos nuevamente en Claudia Cecilia Alatorre para confirmar a los personajes de *Luces de Bohemia* en general y a Max Estrella en particular, como un personaje simple desde el punto de vista del carácter, resultado de la particularización de la realidad objetiva que nos ofrece un material posible:

...los caracteres y la anécdota están formados por material probable cuando observamos que se presentan múltiples y generalizados al máximo. El material posible, en cambio, va a incidir sobre lo particular, es decir, lo circunstancial; por lo tanto, se hace necesaria una simplificación del carácter, que va tener como síntoma principal ser inalterable. La víctima es invariablemente buena, y el villano persistentemente malo.⁹⁹

El personaje de Max Estrella está formado, como hemos visto ya, con material posible que incide sobre una realidad específica y temporal de la España de las primeras décadas del siglo XX y que, con ser de enorme trascendencia en el devenir de la sociedad española, no deja de ser circunstancial. La simpleza de carácter de Max Estrella es tal, que su inalterabilidad ante su miserable circunstancia de vida puede resultar desesperante dadas sus buenas relaciones manifiestas en la Escena Octava, donde el ministro reconoce sus méritos y termina asignándole un sueldo que no alcanzará a cobrar: “Válgate Dios. ¿Y cómo no te has acordado de venir antes de ahora? Apenas leo tu firma en los periódicos.” Es el mismo ministro quien en diálogo con su secretario describe a su manera –a la de Valle-Inclán, desde luego– el carácter del personaje:

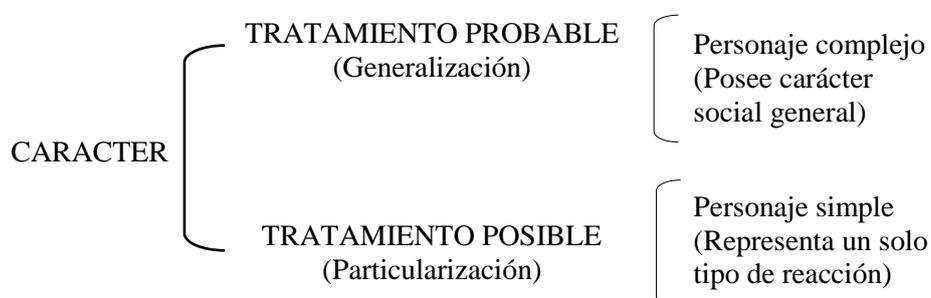
El Ministro.–¡Querido Dieguito, ahí tiene usted un hombre a quien le ha faltado el resorte de la voluntad! Lo tuvo todo, figura, palabra, gracejo. Su charla cambiaba de colores como las llamas de un ponche.

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. (VIII-81).

A continuación reproduzco un sencillo esquema en el que Alatorre puntualiza gráficamente las características de los personajes de acuerdo con su tratamiento:



La reacción del personaje Max Estrella frente a lo que considera “una deformación grotesca de la civilización europea” es su inveterado alcoholismo,

⁹⁹ *Ibid.* 23.

evidenciar la ignorancia de los demás –sobre todo si se trata de representantes de la autoridad– y hacer gala de una riqueza de lenguaje que sólo le entienden unos pocos y por el cual Valle-Inclán lo presenta como “hiperbólico andaluz”. En su actitud, arrastra a Madama Collet y Claudinita su familia, pone por encima de ellas a don Latino de Hispalis quien, más allá de servirle de lazarillo y festejar exageradamente sus arranques líricos, es su compinche de farra que no obstante lo esquilma cada que hay ocasión. Dicha *reacción* caracteriza a nuestro personaje desde el inicio de la obra hasta su miserable muerte y encuadra así, en lo que Cecilia Alatorre denomina “personaje simple”.

Junto con la anécdota y el carácter, el lenguaje representa el tercer elemento estructural del drama. Como sabemos, literariamente hablando el lenguaje es un elemento que nos aporta detallada e importante información acerca del personaje; a través de él, es posible establecer su condición socio-económica, su edad, nivel cultural, y hasta la época en la cual se desarrolla nuestro drama. Un manejo inadecuado del lenguaje puede dar al traste con cualquier expresión literaria, ya no digamos con el drama, porque se nutre precisamente del diálogo; la narrativa puede –si se tiene la habilidad necesaria–, prescindir del diálogo, no así el drama del que, como queda dicho, es importante elemento estructural.

Como en toda estructura, la del drama denota presumiblemente orden, distribución y dependencia y sus elementos son indisociables: “Es evidente que existe una estrecha relación entre el carácter, la anécdota y el lenguaje de un drama: cada uno de ellos determina, la coherencia de los otros dos.”¹⁰⁰

Podemos presumir que los elementos estructurales de *Luces de Bohemia* son coherentes. El lenguaje es sumamente adecuado a las circunstancias y devenir del drama; si desde nuestra actualidad es en muchos pasajes anacrónico y poco inteligible, se debe a que Valle emplea, lo hemos dicho con anterioridad, una jerga que con frecuencia se convierte en jergonza. Es menester la cuidadosa adecuación del lenguaje a nuestro tiempo y circunstancia, pero se debe conservar su esencia. La posible puesta en escena de la obra tal y como está escrita, corre el riesgo de fracasar al hacerse incomprensible, al menos para las mayorías.

¹⁰⁰.*Ibid.* 25.

No está, desde luego, el estudio minucioso del lenguaje de *Luces de Bohemia* dentro de los objetivos del presente trabajo, en todo caso, esa tarea se ha estudiado suficientemente con anterioridad, sólo espero presentar sucintamente un par de cuestiones a partir de una pregunta: ¿cómo logró Ramón del Valle amalgamar lenguajes tan disímbolos?

En primer lugar habrá de puntualizarse que el lenguaje culto y rebuscado corre a cargo del protagonista Max Estrella y de los jóvenes modernistas, además —claro está— de Rubén Darío y el Marqués de Bradomín. Este lenguaje es del dominio del autor quien a la edad de 19 años ingresó en la Universidad de Santiago de Compostela y aunque no concluye más allá del tercer año de Derecho, en ese ambiente académico comienza a publicar sus primeros cuentos. Alrededor de 1915 lo encontramos como profesor de Estética en la Escuela Superior de Bellas Artes en Madrid. Basten sólo estos antecedentes para comprender que tan florido lenguaje le era familiar.

En segundo lugar me remito nuevamente al apéndice documental de *Visión del Esperpento* de Cardona y Zahareas, un artículo titulado “El arte de escribir” aparecido en la revista *Vida* de Madrid:

Yo puedo decir que llené mis alforjas por los caminos de las dos Castillas. Entrando en las ventas, y calentándome en las cocinas y durmiendo en los pajares. Tales fueron las Universidades donde aprendí los más expresivos y sonoros vocablos y el modo de usarlos, que es lo esencial, y las imágenes y las comparaciones, y los adjetivos sin antecedentes literarios.¹⁰¹

De los escuetos antecedentes biográficos anotados líneas arriba, además de los puntuales y reveladores datos incluidos en la cita, podemos discernir la riqueza y exactitud del lenguaje utilizado por nuestro autor en *Luces de Bohemia*, se cumple así uno de los preceptos enunciados por Oscar de la Borbolla al hablar de economía expresiva: no hay que entenderla como una cuota reducida de palabras sino como la adecuación exacta, de éstas, no es ser breve, sino ser precisos.

Además de los elementos estructurales del drama estudiados anteriormente, el análisis profundo del nivel moral, ético e ideológico sintetizado en el texto dramático, deben ser punto de partida para emprender el montaje de la obra, el efecto del resultado de dicho análisis en el espectador es lo que se llama “tono”; lograrlo eficientemente es la meta del esfuerzo teatral:

¹⁰¹ Cardona y Zahareas, *op. cit.* p. 245.

Al hablar de género es inevitable hablar del tono, al que se define como un efecto determinado que producirán en el espectador los elementos estructurales del drama.



Esta resultante que es el tono se manifiesta como una “atmósfera” que debe fascinar al espectador. Esta “atmósfera” es preparada cuidadosamente por todos los comprometidos en el quehacer teatral. En su búsqueda se ensayan arduamente todos los elementos que van a producirla, para así conmover al espectador.¹⁰²

Hemos estudiado hasta ahora, aspectos encaminados a una posible representación, se ha pretendido partir de una simple intención, al análisis de los inconvenientes técnicos acentuados por tratarse de una obra *sui generis*.

El lenguaje empleado por Valle-Inclán en *Luces de Bohemia* es, y ha sido, objeto de estudio por muchos seguidores de su obra; el carácter innovador y plurivalente de sus diálogos nos hace pensar que ha seguido los principios establecidos por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*. Ese estilo amoldable al tono brillante y conceptuoso del galán, a la ingenuidad del labriego o al del desplante socarrón del criado. Tipos desde luego convencionales del lenguaje, favorecidos por la tradición o la moda literaria, aparecen en una suerte de catálogo en la obra que nos ocupa. Hemos dicho con anterioridad que la adaptación de *Luces de Bohemia* imponía la tarea de actualizar los modismos y el habla cotidiana de fines del siglo XIX y principios del XX para hacerla asequible a las nuevas generaciones; debemos decir ahora, a la luz de recientes experiencias,* que la propuesta requiere de serios replanteamientos y quizá uno de los aspectos intocables de la obra sea precisamente el lenguaje y sus variadas expresiones.

¹⁰² Alatorre, *op. cit.* p. 27.

* Recientemente, en agosto de 2011, *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado (1528), “uno de los productos más extraños y atractivos de la época de Carlos V” según Antonio Alatorre, fue objeto de una temporada de representaciones en el Teatro Orientación del Centro Cultural del Bosque, con miembros de la Compañía de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), bajo la dirección de su directora y dramaturga Claudia Ríos. El libro, según la portada “demuestra lo que en Roma passava, y contiene muchas más cosas que *La Celestina*”. Si bien la obra, todo hay que decirlo, se basa en el lenguaje universalmente conocido –en habla hispana– de los bajos mundos de la prostitución; es notable mencionar que la adaptación –a cargo de la directora– no altera en un ápice el lenguaje “maravillosamente desabrochado que el autor emplea”, siempre según Alatorre. El público, más allá de extraviarse, parece agradecer y festeja los giros lingüísticos que, a primera vista, podrían suponer un impedimento para la cabal comprensión de la obra. Para tomar en consideración este juicio, debemos asumir que los asistentes a esta clase de representaciones son por lo regular buenos lectores aunque no necesariamente enterados en cuestiones de teatro. (*N. del A.*)

Durante la época contemporánea aparece en el panorama español la “alta comedia” o “comedia dramática” que se caracteriza por su tendencia a exaltar la moral, por la observación minuciosa y el estudio de los caracteres; pero ante todo, por su realismo, con lo que se privilegia el diálogo por las razones que bien explica Alatorre:

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, las necesidades artísticas de realismo en la novela y en el teatro obligaron a los autores de estos géneros a poner en labios de sus personajes no ya el lenguaje “escrito” que hasta entonces se les había prestado, sino el hablado y de todos los días, tan ajeno a veces a la gramática y al diccionario de la Academia.¹⁰³

Llevados por su tendencia a arrebatarse al público, algunos autores de esta época subordinaban a las situaciones dramáticas todo: verosimilitud, caracteres, naturalidad. Por fortuna, en los más prevalece la tendencia a trasladar al escenario las costumbres, los tipos, el habla y, casi el espíritu del español de carne y hueso. Tal sucedió con Jacinto Benavente, cuyo teatro se tiene por el más representativo de la época contemporánea pues sus obras reflejan el ambiente, el pensar y el sentir de la sociedad española, a quien mira sin consideraciones; espléndido para manejar la ironía, Benavente ridiculiza las lacras sociales y la tontería humana, y así, crea personajes de enorme fuerza y carácter, lo cual lo revela como un natural y penetrante psicólogo. Valle-Inclán lleva a extremos de exaltación estas últimas consideraciones acerca del teatro benaventino en *Luces de Bohemia*, la precisión del lenguaje empleado explica, en buena medida, la elección del género dramático empleado por el autor, debemos recordar que quizá la característica más notable del drama es el enaltecimiento de la palabra a través del lenguaje.

Los esfuerzos para hacer llegar el teatro a un público más numeroso y diverso han sido una constante a lo largo de los años. Una importante característica del teatro contemporáneo con respecto al público asistente, es la tendencia –muchas veces exagerada– a dar lecciones al público a través del llamado “drama de tesis”, comedias de problemas sociales a las que se les reconoce bien construidas, pero con el defecto de una excesiva teatralidad –en menoscabo de naturalidad– y el abuso de la intención docente. El asunto empeora pues las situaciones presentadas, si bien en ocasiones reflejaban una problemática de actualidad, presentaban posibles soluciones con fórmulas francamente anquilosadas.

¹⁰³ Alatorre, *op. cit.* p. 353.

Es en este estado de cosas cuando ve la luz *Luces de Bohemia*. Debemos recordar –como ha quedado consignado en su momento–, que a nuestro autor no le preocupa ver representada su obra, en todo caso, no por medio de las técnicas tradicionales y ni siquiera por actores. Pero existieron, además de razones de índole estético, aquellas otras en las que se trasluce un entorno social y teatral totalmente adverso al pensamiento de Valle-Inclán y a su visión del teatro. Deseo en un primer momento, apoyado en Zdenek y Castillo-Feliú, fijar el entorno teatral preciso al momento de concebir el más famoso de sus esperpentos:

Relacionado con el teatro benaventino pero a la vez algo aparte está un teatro de la “cuestión social”. En éste los papeles más destacados y brillantes se confieren al pueblo humilde y trabajador. En realidad, esta fórmula no supone novedad alguna, ya que en el teatro español, desde sus orígenes hasta el género chico, el pueblo ha sido protagonista. La diferencia, no es cuantitativa, sino de diapason. Se saca a escena al pueblo investido de derechos que supone el movimiento proletario del siglo, uno no consciente de la injusticia social, no en perfecto acuerdo con el orden social establecido. Es un papel nuevo, pues a partir de los dramas históricos del XVII hasta fines del XIX, el pueblo se presenta como elemento secundario, simplón y regocijante, ajeno a toda acción de grandes dimensiones humanas. Todavía en el género chico sigue en su intrascendente papel, hasta la caricatura más patosa.¹⁰⁴

Como vimos en nuestro primer capítulo, según Dario Villanueva, Valle-Inclán denunciaba la profunda crisis en que el teatro estaba sumido y afirmaba que “si Lope de Vega viviese hoy, lo más probable es que no fuese autor dramático, sino novelista”.¹⁰⁵ Ahora con lo anotado líneas arriba, tenemos un panorama más claro de lo que llamaba *profunda crisis* del teatro; los materiales argumentales del drama de “cuestión social” son los menos a modo para proporcionar al público un espectáculo edificante.

Debo recurrir nuevamente al multicitado apéndice documental de Cardona y Zahareas en *Visión del esperpento*, con intención de conocer de primera mano –más allá de nuestras aseveraciones–, la opinión que le merecía a nuestro autor el teatro que se hacía en España a finales del siglo XIX y principios del XX. Es posible distinguir, a través de un manejo sumamente corrosivo de la ironía, su desprecio por el teatro del momento:

¹⁰⁴ Zdenek y Castillo-Feliú, *op. cit.* pp. 15-16.

¹⁰⁵ Villanueva, prolog. *Tirano Banderas*, *op. cit.*

–¿Para el teatro? No. Yo no he escrito, escribo ni escribiré nunca para el teatro. Me gusta mucho el diálogo, y lo demuestro en mis novelas.

Y me gusta, claro es, el teatro, y he hecho teatro, procurando vencer todas las dificultades inherentes al género. He hecho teatro tomando como maestro a Shakespeare. Pero no he escrito nunca ni escribiré para los cómicos españoles...

–Muy sencillo. Los cómicos de España no saben todavía hablar, me parece una tontería escribir *para* ellos. Es ponerse al nivel de los analfabetos. (*ABC*, 23-VI-1927.)

Yo creo que mi teatro es perfectamente representable... Yo creo que mis *esperpentos*, por lo mismo que tienen una cosa de farsa popular entre lo trágico y lo grotesco, lo harían a la perfección nuestros autores... Yo me imagino a Bonafé, por ejemplo, representando *Luces de Bohemia*. (*La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de octubre, 1930.)

A mi no me gusta el teatro de esta manera. Con los recursos de presencia que el teatro tiene, nos echan a la cara trozos de la realidad. El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos. La palabra en la creación artística necesita siempre ser trasladada a ese plano en el que el mundo y la vida humana se idealizan. No hay poesía sin esa elaboración. (Charla con Ricardo Rojas, en Ramón Gómez de la Serna, p. 107.)¹⁰⁶

Evidentemente Ramón María del Valle-Inclán no creía en la penetración del teatro como vehículo de denuncia social ni como espacio de intenciones didácticas. El tiempo le daría la razón.

¹⁰⁶ Cardona y Zahareas, *op. cit.* 243-244.

CAPÍTULO 5

HACIA UNA REPRESENTACIÓN DE *LUCES DE BOHEMIA*

5.1 El género dramático de *Luces de Bohemia*

Vimos en el capítulo 4 los elementos estructurales de *Luces de Bohemia*, particularmente lo referente al tono, característica del drama resultante de la anécdota, el carácter y el lenguaje de la misma. Estos tres componentes forman también una unidad llamada *género*, y éste, además de producir un efecto determinado en el espectador, brinda también la posibilidad de analizar el nivel moral, ético, ideológico y filosófico que necesariamente están sintetizados en todo texto dramático. Mientras más profundo sea el análisis con miras a un posible montaje, más hondo será el efecto producido en el espectador.

Se habla comúnmente del Esperpento como un género creado por Ramón del Valle-Inclán, pero, más allá de un género, estamos ante la creación de una novedosa, originalísima e imprecisa estética. Manuel Bermejo –entre muchos otros críticos– lleva a cabo lo que llama “intentos definatorios”:

...aquellas obras tuyas eran, efectivamente diferentes y, por tanto, inclasificables entre los géneros de la estética tradicional... la invención valleinclaniana sería, más que un verdadero género, una técnica o estética literaria utilizada, y perfeccionada, preferentemente por Valle-Inclán a partir de 1920.¹⁰⁷

No podemos partir de la definición de un género *nuevo* o no tradicional, para emprender una posible puesta en escena de *Luces de Bohemia*. Establecer nuevos elementos estructurales que sinteticen razonablemente al Esperpento como género dramático, nos harían caer en una espiral sin fin, el solo hecho, reitero, de intentar definir o redefinir el novedoso género conlleva un riesgo que Manuel Bermejo ilustra y advierte en la citada obra:

¹⁰⁷ Manuel Bermejo. *Valle-Inclán: Introducción a su obra*. Madrid: Anaya, 1971.

Cuando escribe “drama” –ya lo llame farsa, coloquios románticos, tragedia pastoril, escenas rimadas en una manera extravagante, farsa italiana, farsa infantil, farsa y licencia, comedias bárbaras, tragicomedia de aldea, melodrama para marionetas, tragedia de tierra de Salnés, auto para siluetas o, finalmente, esperpento–, sus obras presentan tantas diferencias con el llamado teatro tradicional que, para los críticos más intransigentes, representan serios problemas de clasificación. Tienen sus dudas: “¿Son o no son verdadero teatro?”, llegan a preguntarse recelosos, inquietos. Para la mayoría de estos críticos, llamémosles “conservadores”, y entre los cuales se halla el novelista Ramón Sender, admirador y amigo declarado de don Ramón, las piezas teatrales de Valle-Inclán son tan genuinamente suyas, tan “heterodoxas”, que prefieren llamarlas –curándose en salud– teatro para leer”. Claro que, como en compensación, veremos que algunos de estos críticos volverán a tener sus dudas al enfrentarse con las novelas del mismo autor. Terminan por confesar que obras como *Tirano Banderas* o la inacabada serie *El ruedo ibérico* tienen, bajo la apariencia de novelas, una verdadera estructura dramática; que todo en ellas está visto, sustancialmente, bajo forma teatral.¹⁰⁸

De modo que analizamos la posibilidad de representar *Luces de Bohemia* dentro de los cánones tradicionales del teatro. Hemos reconocido en la obra elementos estructurales que la hacen teatralizable a partir de reconocerla como texto dramático, es decir dialogado; ahora se trata de enmarcarla –en la medida de lo posible– dentro de uno de los siete géneros dramáticos reconocidos, a partir de los siete grupos conductuales en los que se concentran todas las formas vitales de expresión y de reacción humanas, toda vez que el drama es un hecho estético que ha desatado pasiones y originado polémicas a lo largo de toda su existencia por representar ineludiblemente al hombre enfrentado a la evolución social, y así “lo que a todas luces es comprobable, es que cualquier tipo de conducta humana se cataloga dentro de un género”.¹⁰⁹ Siete son entonces los géneros dramáticos a saber: tragedia, comedia, pieza, obra didáctica, tragicomedia, melodrama y farsa. De acuerdo con sus características estructurales, ¿en qué género cabe nuestra obra?

Para contestar esta pregunta debemos recurrir al reconocimiento del personaje protagónico de *Luces de Bohemia*, de eso depende la definición del género. Con ayuda de Eric Bentley definimos el carácter protagónico de Max Estrella, es en él, gracias a él, con él, para él y por él que suceden todos los acontecimientos del drama. Ahora bien, otro de los aspectos a tomar en cuenta para determinar el género dramático de nuestra obra es el lenguaje:

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 25.

¹⁰⁹ Virgilio Ariel Rivera. *La composición dramática. Estructura y cánones de los siete géneros*. México: Escenología, 2001, p. 29.

En una tragedia, por ejemplo, sea de la época que sea, el lenguaje empleado nos da una impresión inmediata de mesura. Es exacto, agudo y nos obliga a discurrir por numerosos niveles de consecuencias. Ante la tragedia, el espectador está comprendiendo un sistema complejo de causas-efectos, a través de un lenguaje que suprime todo aquello que no sirva a sus fines temáticos.¹¹⁰

Ya mencionamos que las peculiaridades del lenguaje empleado en *Luces de Bohemia*, en el caso de Latino de Hispalis es grandilocuente y afectado, y en muchos pasajes alejado de la mesura. Pero es precisamente por eso que nos apresuramos a establecer el reconocimiento del personaje protagónico como determinante del género. En todo caso, tanto el lenguaje empleado por Max Estrella, como el empleado por Latino de Hispalis y el resto de la nómina de personajes, es exacto y se aviene con la obra, apenas en la escena primera, todos los parlamentos de Claudinita advierten al lector-espectador que la visita de Latino no tendrá un buen final.

Las didascalias de la Escena Primera revelan, desde la primera línea un dato sumamente relevante: *Hora crepuscular*. El momento climático tiene lugar en la Escena Duodécima y en la respectiva indicación se advierte: *Remotos albores de amanecida*. Han transcurrido escasamente doce horas. Cuando Aristóteles habla de la extensión de la tragedia dice "...debe reducir su acción al tiempo comprendido de sol a sol, o no exceder en mucho". Hasta qué punto Valle-Inclán observó intencionalmente lo anotado por el filósofo griego. Como hemos visto con anterioridad, el ritmo de la obra rompe cualquier esquema tradicional, eso nos hace pensar que la duración de la tragedia de Max Estrella es consecuencia de la anécdota que el autor nos quiere dar a conocer, la duración de un día completo es suficiente para poner sobre la mesa las fuerzas antagónicas en juego y se vislumbre un final congruente, que no feliz:

La unidad de tiempo es más una proposición lógica, que una regla rigurosa; ya que está expresando que la acción deberá concentrarse al máximo; mostrando también, el gran número de fuerzas que están interviniendo en la colisión. Por un lado, los intereses y afanes individuales inmersos en un contexto social y por lo tanto moral (Orden Humano) y por otro lado, los planteamientos religiosos, políticos, ideológicos y filosóficos que representan a la colectividad y que quedan situados bajo el nombre genérico de Orden Cósmico.¹¹¹

¹¹⁰ Alatorre, *op. cit.* p. 29.

¹¹¹ *Ibíd.* 34.

La tragedia mostrará siempre las múltiples consecuencias de la transgresión individual y, en este sentido, el punto culminante de *Luces de Bohemia* es visto, por parte del lector-espectador, como una consecuencia lógica de la rebeldía de Max Estrella contra una sociedad que no le ha valorado y recompensado justamente.

La rebeldía del héroe trágico no se plantea en el género de una manera abierta y cabal, no es una tesis de autor; se expresa a lo largo de la obra hasta formar un cúmulo de situaciones que van a constituir un estado de cosas; el espectador encontrará justificables las acciones del héroe trágico. Desde este punto de vista, la tragedia es quizá el género dramático más a modo para expresar los puntos de vista ideológicos del autor. Ni duda cabe, es el caso de Valle-Inclán quien habla a través de su personaje Max Estrella en *Luces de Bohemia*.

La inconformidad y la rebeldía social, la posición ideológica y los entes antagónicos necesarios para conformar la tragedia, es una constante desde la Escena Primera. Así, la Escena Última aparece al espectador como una suerte de remanso –incluida la inesperada aparición del Marqués de Bradomín–, la desaparición física del héroe trágico se aprecia como el mejor destino para Max Estrella. Como dijimos, el tiempo transcurrido de la primera hasta la última escena, se aviene con la extensión de la tragedia tradicional y así, permite presentar completamente al orden que será abolido como al que quedará en su lugar, resultante éste último de las fuerzas en colisión.

El drama en general, representa siempre el dinamismo entre dos situaciones; en la tragedia, dichas situaciones conforman el marco histórico completo de una sociedad determinada. Esta condición se cumple cabalmente en *Luces de Bohemia*. El autor hace un recorrido nocturno por los diferentes ambientes del Madrid de principios del siglo XX, asiento, refugio y morada de los componentes más deplorables de una sociedad que “transformada por la mirada de Valle-Inclán, alcanza verdadera categoría dramática.”¹¹²

La Escena Primera describe la clase de vivienda que la tradición literaria ha consagrado como propia del poeta bohemio, a ésta sucederá la típica librería de viejo, la lúgubre taberna, una calle descuidada, una buñolería abierta a deshoras, el ambiente cargado de burocracia del Ministerio de la Gobernación, un calabozo en penumbras, la clásica redacción de un periódico, el burocrático despacho de un ministro, un deteriorado café, una patética zona de tolerancia, la escena callejera de un artero crimen, el triste amanecer de una noche de juerga, un pobrísimo velorio, un modesto entierro y

¹¹² Miñambres, *op. cit.* p. 58.

vuelta a la lúgubre taberna. Cada uno de estos escenarios están poblados por personajes tipo que conforman la sociedad de su tiempo, y así, el autor conforma un exacto marco histórico, este revela el tipo de valores que conforman el núcleo dramático de la tragedia.

Claudia Cecilia Alatorre sitúa dentro de los intereses y afanes individuales inmersos en el contexto social y moral que conforman el Orden Humano (plano social) a valores Políticos, Económicos, Morales y Sociales; asimismo, dentro de los planteamientos, valores y planos que conforman el Orden Cósmico, coloca la Filosofía, Ideología, Ciencia, Historia, Cultura, Religión y el Concepto ético individual. Una constante en las temáticas de la tragedia, es la eterna oposición de fuerzas que intentan frenar el progreso humano: “El trance que se opera entre la caída de un orden antiguo, el desorden y la instauración de un nuevo orden es, finalmente, un concepto que representa al devenir histórico y la relación dialéctica entre sociedad e individuo.”¹¹³

Cuando el espectador es testigo de las fuerzas en juego que dan sentido a la tragedia, se produce lo que Aristóteles enunciaba como *catarsis*, es decir, aquel momento cúlmine donde se combinan sentimientos de terror y compasión. Por un lado el sentimiento de terror lo produce la identificación del espectador con el protagonista; por el otro, la compasión coloca al espectador en una suerte de *espectador social*, juzga al protagonista desde su propia posición social distanciándose del *otro*.

A continuación intentaremos trasladar algunos elementos del Orden Cósmico y el Orden Humano, presentes como fuerzas en colisión en las primeras doce escenas de *Luces de Bohemia*, aquellas en las cuales nuestro personaje protagonista no ha muerto aún, los motivos se explican mas adelante. Ambos elementos, Orden Cósmico y Humano, conforman el núcleo dramático de la tragedia y plantean al protagonista una disyuntiva extrema. Es preciso anotar que varios de los mencionados componentes se encuentran de manera implícita dentro de la obra, se dan estos porque en tanto drama, se ubica en una época precisa y determinada con todas las implicaciones históricas y sociales inherentes:

¹¹³ *Ibid.* 36.

	ORDEN	VALORES / PLANOS	DIÁLOGO
I	Cósmico	Filosofía	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.
II	Cósmico	Religión	Zaratustra.–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.
III	Humano	Morales	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.
IV	Cósmico	Ideología	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!
V	Humano	Sociales	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?
VI	Humano	Políticos	Max.–¿Eres anarquista? El Preso.–Soy lo que me han hecho las Leyes. Max.–Perteneceemos 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.

	ORDEN	VALORES / PLANOS	DIÁLOGO
VII	Cósmico	Cultura	Don Filiberto.–¡Juventud! ¡Noble apasionamiento! ¡Divino tesoro, como dijo el vate de Nicaragua! ¡Juventud, divino tesoro! Yo también lo 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 <i>Los Orbes</i> ?
VIII	Humano	Económicos	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!
IX	Cósmico	Religión	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!
X	Humano	Morales	La Lunares.–¡Mira qué limpios llevo los bajos! Max.–Soy ciego. La Lunares.–¡Algo verás! Max.–¡Nada! La unares.–Tócame. Estoy muy dura. Max.–¡Un mármol!
XI	Humano	Políticos	El Albañil.–La vida del proletario no representa nada para el Gobierno. Max.–Latino, sácame de este círculo infernal.
XII	Cósmico	Ideología	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.

Es muy importante anotar, siempre de acuerdo con Claudia Cecilia Alatorre, que la tragedia tiene concepción temática y no anecdótica, es decir, la anécdota está al servicio de la comprensión de un tema. “Los sucesos que conforman la anécdota servirán, uno a uno, para hacer una exposición completa del marco histórico social y no solamente para contarnos una historia cualquiera.”¹¹⁴ En el cuadro anterior, se muestra, a manera de ejemplo, un diálogo por escena en el cual se contiene parte de esa “exposición completa del marco histórico social” del que nos habla la autora, además de los ya mencionados valores y planos de Orden Cósmico y Humano; es así como se incluyen únicamente aquellas escenas en donde nuestro héroe trágico Max Estrella no ha desaparecido físicamente. Debemos entender entonces, que la anécdota del triste fin de Max, es el pretexto para toda una exposición de ideas y estado de cosas en la España de fines del siglo XIX e inicios del XX, por parte de Ramón del Valle-Inclán.

La característica de la tragedia anotada en el párrafo anterior, nos conduce a concluir que la materia prima de la tragedia es la realidad, es así que se considera a la tragedia una de las formas más elevadas –junto con la comedia– del drama, y no se trata solamente de hablar de realidades, sino de todo un tratamiento de la realidad: se reconoce en la tragedia la más directa, total y sincera identificación con la culpa que el arte pueda ofrecer. De nueva cuenta recurro al crítico inglés Eric Bentley quien hace un espléndido análisis acerca del tratamiento de la realidad en la tragedia. Los sentimientos que en nosotros despierta la lectura de *Luces de Bohemia*, son extraordinariamente análogos con los expuestos:

Las formas teatrales más elevadas –la tragedia y la comedia– se distinguen de las más bajas –el melodrama y la farsa– por el modo en que respetan la realidad. “Más elevadas”, en este contexto, significa formas adultas, civilizadas, sanas; “más bajas” quiere decir pueriles, primitivas, enfermizas. De ello se desprende que las formas inferiores no son algo aparte de las superiores: solo son trascendidas por éstas. [...] La realidad nos resulta dolorosa. Esta es la causa por la cual suprimimos de nuestra conciencia tantas de nuestras reacciones ante sus ofensas. La realidad nos hace sentir culpables, y esto nos provoca ansiedad. Si nos hacen recordar la realidad, se renuevan los sentimientos de culpa y la ansiedad. Por ello, en arte ninguna evocación directa debería ser bien acogida: no deberíamos hallar placer en el dolor. [...] Otra senda hacia la verdad en esta cuestión, podría encontrarse en el *deseo de vernos justificados*. La tragedia y la comedia, en contraposición a la farsa y el melodrama, se preocupan por la justicia. Este hecho despierta un enorme interés emocional en los espectadores, ya que uno de nuestros deseos más poderoso es el deseo, no de ser justos, por cierto, sino de que nos justifiquen. La insistencia de este deseo deriva de nuestro sentimiento de que no tenemos justificación.¹¹⁵

¹¹⁴ *Ibid.* 37.

¹¹⁵ Bentley, *op. cit.* pp. 239-240-242.

Ciertamente es muy difícil, por no decir imposible, que el lector-espectador se identifique con el personaje Max Estrella, estamos más cerca de sentir lástima por él aunque, como bien anota Bentley, este sentimiento deriva de nuestro reconocimiento de la realidad retratada por Valle-Inclán. ¿En qué momento comenzamos a sentir esa culpable lastima por el héroe trágico? Pues nada menos que desde los albores de la obra, apenas en la Escena Primera. El que se dice mejor amigo de Max Estrella, Latino de Hispalis, se ha llevado unos libros para vender donde Zaratustra, reporta al poeta ciego tres pesetas por la venta –*¡Tres cochinas pesetas! ¡Una indignidad! ¡Un robo!*– exclama el vividor; nunca tomamos conocimiento de lo que en realidad obtuvo por la venta, pero persuade a Max de deshacer el trato con el librero. Estamos ante la primera ocasión de sentir indignación por la actuación de Latino y lástima por el héroe trágico. Un par de didascalias nos permiten tomar conocimiento de la falsa personalidad de Latino y de la estratagema para defraudar a Max Estrella:

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.
Zaratustra.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. (II, 17-18)

Lo anterior muestra una lastimosa realidad, mas no lo es menos el entorno social que rodea a Max Estrella y que lo mantiene en la miseria, de ambas cosas nos sentimos culpables, aún cuando son acontecimientos lejanos a nuestra época y circunstancia. Las penurias de Max Estrella no cesarán sino hasta la Escena Duodécima donde tiene lugar el desenlace que emparenta una vez más a *Luces de Bohemia* con el género trágico, es decir, la muerte de nuestro héroe clásico, dado que: “La concepción popular de la tragedia y la comedia establece, sencillamente, que aquella tiene un final desgraciado y ésta un final feliz; que la primera termina con la muerte y la segunda con un casamiento, que, a su vez, dará lugar a un nacimiento.”¹¹⁶

¹¹⁶ *Ibid.* 253.

5.2 Las posibilidades de la adaptación

¿Es posible llevar a cabo la adaptación de *Luces de Bohemia*? La respuesta a esta pregunta no es solamente afirmativa, debemos puntualizar también que la adaptación de la obra con miras a su representación es necesaria.

El texto dramático es sólo un componente de la síntesis teatral, entendida ésta como el conjunto de elementos necesarios presentes en el espectáculo teatral; dentro de esta síntesis debemos incluir al autor, al director de escena, actores, técnicos y sobre todo al público. El espectáculo teatral obviamente discurre para el público, en presencia de él y con su participación, cuando los elementos de la síntesis teatral –agrupados junto con escenógrafos, bailarines, músicos, etc. en lo que técnicamente llamamos producción– consiguen despertar las emociones del público asistente, entonces se logra a cabalidad el concurso de éste en la síntesis teatral.

Volviendo al papel del texto dramático dentro de la síntesis teatral, si bien se maneja el concepto de que no es todo el teatro sino sólo una parte importante de él, dado que el fenómeno estético teatral sólo aflora en presencia del espectador; se le debe atribuir una importancia capital, y no solamente como punto de arranque de la estructura teatral, sino también por los conceptos que destaca Dagoberto Guillaumin en su prólogo a *Análisis del drama*:

El material literario, la obra escrita, es un resorte inspirador, un almacén de energía que puede trascender en el tiempo para resurgir con periodicidad variable cuando el argumento o las circunstancias dadas ofrecen paralelos que facilitan la comprensión de su mensaje y de sus motivaciones vitales. O cuando sus planteamientos sociales, histórico-políticos, económicos o psicológicos robustecen la concepción filosófica del adaptador o del director.¹¹⁷

Guillaumin enfatiza la influencia del texto dramático en el adaptador o en el director; manos donde el texto dramático llegará en primera instancia. Los demás involucrados en el proceso de producción, conocerán la obra posteriormente. En la actualidad es práctica común que el director de una obra se encargue de la adaptación, para evitar riesgos de los que se le verá como responsable, entre ellos hacer con el texto original una *alteración* más allá de una adaptación y con esto “basar su escenificación en una de esas abominables refundiciones que no respetan ni siquiera el título original

¹¹⁷ Dagoberto Guillaumin. Pról. *Análisis del drama*. Claudia Cecilia Alatorre. México: Escenología, 1999, pp. 8-9.

de la obra.”¹¹⁸ Este último aspecto quizá sea la diferencia esencial entre adaptar para el cine y adaptar para el teatro, y es asimismo, la explicación del por qué el director cinematográfico echa mano –casi siempre– de los servicios de un adaptador. En un taller de guionismo impartido por el escritor Gerardo de la Torre, éste utilizó un material de su autoría en el que exponía puntos de vista que hacían irreconciliables la concepción de adaptación teatral y de adaptación cinematográfica:

Un gran error de los adaptadores es, en ocasiones, el respeto excesivo a ciertas obras o ciertos autores, lo que lleva a pensar demasiado en literatura y muy poco en el cine. Para el cine es muy peligroso el ilimitado respeto a la obra literaria. (...) Hay, por cierto, autores sumamente quisquillosos que quisieran que sus cuentos, novelas o piezas teatrales se trasladaran a la pantalla sin sufrir un rasguño. “Ese diálogo es hermoso –dicen–, no hay que desaprovecharlo”. O: “Tal escena contiene elementos imprescindibles para comprender el sentido de la obra”. A volar, gaviotas. Lo que funcione para el cine, bienvenido; lo que no, debe ser desechado sin compasión.¹¹⁹

El Diccionario de la RAE nos ofrece una acepción para *adaptar* que se aviene bastante con nuestros propósitos: “Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original.” 21^a. ed., 1992.

Con ser esta definición muy completa, para el objetivo que perseguimos en este apartado manejaremos la que nos ofrece el escritor y guionista estadounidense Syd Field, curiosamente, Field se caracteriza por haber escrito una gran cantidad de guiones para el cine, no obstante como veremos, los principios expuestos en *El libro del guión*, no se limitan al tratamiento de la adaptación cinematográfica:

“Adaptar” significa trasponer de un medio a otro. La *adaptación* se define como la capacidad de “adecuar o arreglar por medio de cambios o ajustes”; modificar algo para realizar un cambio en su estructura, su función y su forma, produciendo un ajuste más adecuado. (...) Generalmente una novela se ocupa de la vida interior de alguien, de los pensamientos, sentimientos, emociones y recuerdos de un personaje, que se producen dentro del paisaje mental de la acción dramática (...) Por el contrario, una obra de teatro se narra en palabras, y los pensamientos, sentimientos y acontecimientos son descritos por medio del diálogo en un escenario encerrado dentro de los límites del arco del proscenio. Una obra de teatro se ocupa del *lenguaje* de la acción dramática.¹²⁰

¹¹⁸ Wagner, *op cit.* p. 229.

¹¹⁹ Gerardo de la Torre. *El guión: modelo para armar*. México: Edición de autor, 2005, p. 38.

¹²⁰ Syd Field. *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot ediciones, 2001, p. 139.

Según Field, una adaptación debe abordarse como un guión original, es decir, se debe asumir que el resultado de la adaptación de una obra de teatro no es ya la obra de teatro adaptada, sino un guión original escrito a partir de la obra de teatro: “Cuando se adapta una novela, una obra de teatro, un artículo, o incluso una canción para elaborar un guión, se está pasando de una forma a otra. Se está escribiendo un guión basado en otro material.”¹²¹ Yo no estoy de acuerdo. Considero que lo anotado por Field vale únicamente cuando se está escribiendo un guión para cine. Aunque debemos reconocer que el texto dramático adaptado *no es* ya el texto dramático original; si se cambió al menos una palabra al texto original, éste automáticamente deja de serlo. La diferencia es sustancial, tanto así que nos pueden presentar una película en la que no reconozcamos ningún detalle del texto original, ni siquiera el título. En el teatro, en cambio, es costumbre que en un programa de mano se destaque en primera instancia el título de la obra, enseguida el nombre del autor y a continuación se de crédito a la adaptación y dirección.

El fenómeno presente en el teatro de ser el director el mismo que adaptará, tiene que ver con su responsabilidad, como director, de transmitir el mensaje que el autor envía a los espectadores; el director empapado en materia teatral descubrirá de inmediato la función del texto dramático aun y cuando sólo haya dado una primera lectura, intuirá, se planteará y seguirá en orden los pasos a seguir para lograr una buena dirección, más aun cuando el texto dramático represente un verdadero hallazgo dramático-literario; con mucha frecuencia sucede lo mismo con el lector común de teatro, casi siempre se hace una imagen mental de la acción.

Virgilio Ariel Rivera asienta que, antes de acometer la dirección teatral, se debe cumplir con la valoración del texto como el primero de cuatro pasos a seguir para lograr una buena dirección escénica:

Lo cual significa leer la obra tantas veces sea necesario hasta captar en lo más profundo el pensamiento del autor; analizando y comprendiendo concienzudamente –dijéramos enamorándose de–: las dimensiones culturales de su contenido, los sucesos fuera del marco que la generaron; las consecuencias, las posibilidades, el mensaje directo, el valor de cada situación, el tema, la anécdota, cada personaje, cada oración, hasta compenetrarse en el asunto de tal manera que aquella obra parezca una experiencia propia o bien una parte de sí mismo o de su vida.¹²²

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² Ariel, *op. cit.* pp. 266-267.

Se consigna porque dicha valoración del texto resume los requisitos mínimos para emprender la tarea de adaptar la obra dramática. Los otros tres pasos anotados por Ariel Rivera se han abordado, de alguna manera, en los capítulos precedentes y son: la esencia de la obra, la estructura de la obra y la estética de la misma.

Al hablar concretamente de la adaptación de *Luces de Bohemia*, el primer escollo a salvar son las acotaciones escénicas, didascalias o indicaciones, en esto hay coincidencia entre Antonio Risco y Sumner M. Greenfield, este último apunta:

Para los recursos de la escena ortodoxa las acotaciones valleinclanianas representan un obstáculo formidable, ya que se trata de técnicas fundamentalmente cinematográficas: vistas de cerca, panoramas recorridos con la “camara” en movimiento, efectos caleidoscópicos logrados por el montaje rápido de escenas seguidas, cambios del ángulo de visión del espectador, metamorfosis físicas, y la tergiversación visual. Las complejidades innovadoras de este acercamiento correspondían bien al espíritu experimental de la vanguardia que prevaleció en Europa durante las primeras décadas del siglo, y resultó que se estrenaron la mayoría de las obras valleinclanianas.¹²³

Risco atiende más el aspecto literario de dichas acotaciones escénicas, y es enfático al señalar que superan a veces a los diálogos. Por nuestra parte advertimos –desde el primer capítulo–, de la importancia de dichas indicaciones como creadoras del ambiente y la atmósfera de *Luces de Bohemia*, al inicio de cada escena:

Ya en las obras destinadas a la representación sorprende la importancia que Valle concede a lo que no debería significar sino simples *acotaciones escénicas*, consiguiendo en su concisa expresividad y valor descriptivo tal calidad literaria que a veces superan en interés, paradójicamente, a los diálogos.¹²⁴

La importancia de Valle-Inclán por el contenido literario de las didascalias proviene de un hecho que ya podemos considerar irrefutable y ha quedado patente a lo largo de este trabajo: el autor compuso la obra sin pensar en una posible representación, la única coincidencia con el texto dramático tradicional está en la forma dialogada. La plasticidad de los detalles incluidos en las indicaciones a menudo se han considerado imposibles de reproducir en una representación teatral, no obstante, debemos reconocer que el contenido estético de las mismas hacen imprescindible incluirlas en un probable montaje. Proponemos como recurso el empleo de la voz en *off*.

¹²³ Greenfield, *op. cit.* p. 23.

¹²⁴ Risco, *op. cit.* p. 114.

Este recurso puede considerarse vanguardista, sin embargo, se trata de una actualización técnica, se emplea desde que el teatro es tal. En los primeros teatros madrileños en los que se desarrolló el esplendor dramático del Siglo de Oro; dentro de la rusticidad de los escenarios de aquellos corrales, ya se echaba mano de voces explicativas para ubicar al público en el ámbito de la escena: “El actor anunciaba de viva voz los cambios de escena dirigiéndose al público: ‘Ahora estamos en un jardín’. ‘Ahora, en palacio’. ‘Ahora, en el mar’.”¹²⁵

Si nos remitimos al teatro griego como fuente inspiradora de todas las expresiones teatrales occidentales, encontramos la enorme importancia del Coro en el desarrollo de la representación teatral y que podemos considerar el antecedente más remoto del empleo de la voz en *off*.

¿Cómo se desarrollaba el espectáculo? Se empezaba casi siempre con un *prólogo* (que volveremos a encontrar en los dramas de Shakespeare e incluso en épocas más recientes) que servía para poner al espectador al corriente de los hechos. Terminado el prólogo, entraba el coro, y después se sucedían los distintos *episodios* (correspondientes aproximadamente, a nuestros actos). Entre uno y otro episodio había intermedios durante los cuales el coro, acompañado por la música, cantaba los llamados *estásimos*. Cerraba el espectáculo el *exodio*, que también era cantado.

¿Qué función precisa tenía el coro? A pesar de que permanecía separado de los actores, intervenía en la acción, sirviéndole de comentario, que tenía, más que nada, un valor moral, o de resumen de los hechos, y algunas veces también podía asumir función de canto (de contrapunto a los sucesos, para ser precisos).¹²⁶

A menudo se considera al empleo de la voz en *off* como un recurso tomado del cine, cuando en exactamente lo contrario. Antonio Risco se refiere a la plasticidad del detalle en las acotaciones valleinclinianas para referir –erróneamente– la imposibilidad de reproducirlas en una representación teatral, observa “la importancia del sonido, de toda clase de ruidos, que a veces incluso imita, sirviéndose de onomatopeyas”,¹²⁷ acota que en el teatro moderno el ruido tiene mucha importancia y da por sentado que “es un recurso indudablemente tomado del cine”.¹²⁸ Debemos considerar que, si es posible el empleo de la voz en *off* en una posible representación de *Luces de Bohemia*, también es dable la inclusión de toda clase de ruidos.

¹²⁵ González Peña, *op cit.* p. 224.

¹²⁶ “Historia del teatro”, t. 1, *op. cit.* p. 15.

¹²⁷ Risco, *op. cit.* p. 119.

¹²⁸ *Ídem.*

Hemos contemplado con anterioridad la posibilidad de mantener inalterado el lenguaje empleado por Valle en *Luces de Bohemia*, ahora debemos considerar que, si hemos de emplear el recurso de la voz en *off* en una posible puesta en escena, se asumirá ésta en su vertiente de explicación que antecede los hechos que el posible espectador está por testificar. Los diálogos se mantendrán inalterados, no así las didascalias.

Dentro de las consideraciones de Syd Field para emprender la adaptación de una novela, un artículo, una obra de teatro, etc., está la necesidad de emprender la escritura de un guión original, a partir del material original, tomando en cuenta la necesidad de *visualizar* los acontecimientos, en el caso concreto de una obra de teatro apunta:

Como la acción de una obra dramática es hablada, tiene usted que abrirla para introducir una dimensión visual. Es posible que tenga que añadir escenas y diálogos a los que el texto sólo hace alusión, para luego estructurarlos, diseñarlos y escribirlos de tal modo que le conduzcan a las escenas principales que se desarrollan sobre el escenario. Busque en el diálogo los modos de extender visualmente la acción.¹²⁹

En un posible guión original, escrito a partir de *Luces de Bohemia*, dicha dimensión visual estaría dada a partir de la voz en *off*. En aras de mantener, en la medida de lo posible, la esencia de la obra, no contemplamos el añadir escenas y diálogos. La velocidad –de la cual hemos hablado reiteradamente– cinematográfica de la obra a partir de la continuidad de las escenas, hace necesario separar estas con el uso de telón y el empleo de oscuros totales. Cabe advertir que no todas las escenas de la obra implican la necesidad de modificar sustancialmente las indicaciones ni de introducir la voz en *off*.

En la siguiente página se presenta como ejemplo la posible adaptación de las didascalias de la Escena Sexta, único elemento de dicha escena susceptible de ser adaptado de acuerdo con lo expuesto líneas arriba. En dicha adaptación aparece sustituido el término *rufio*, lo cual viene a representar un buen caso de aquellos términos que deberán ser actualizados.

¹²⁹ Syd Field, *op. cit.* p. 146.

Texto original:

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 trompicando, rueda al fondo del calabozo. Se cierra de golpe la puerta.

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

Se abre la puerta del calabozo, y El Llaverero, con jactancia de Rufo, ordena al preso maniatado que le acompañe.

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

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.

Texto adaptado:

ESCENA SEXTA

Se abre el telón para dejar ver:

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 trompicando, rueda al fondo del calabozo. Se cierra de golpe la puerta.

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

Se abre la puerta del calabozo, y El Llaverero, con jactancia de padrote, ordena al preso maniatado que le acompañe.

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

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.

Voz en off:

*Exprime un gran dolor taciturno el bulto del poeta ciego.
(Ruido de tumulto, voces y galopar de caballos.)*

Mientras en el escenario se hace lentamente un:

Oscuro total.

TELÓN.

A continuación se ofrece un glosario de aquellos términos que será menester actualizar en las didascalias de *Luces de Bohemia*, se trata de arcaísmos y caló cuya sustitución aclara detalles para el mejor desarrollo del posible montaje, sobre todo en lo que a escenografía se refiere:

ESCENA	TÉRMINO	SUSTITUIDO POR
I	guardillón pingona	desván mugrosa
II	giboso pelote palmatoria mitón	enojón tapiz candelero guante
III	mus morapio astroso roeles	cartas vino oscuro sucio, vil manchones
IV	enarenada trasgo chepudo chuzo	tierrrosa duende jorobado macana
V	badana manguito veguero chalina	piel manga purito bufanda
VI	rufo	padrote
VII	enagiillas renegado trompetilla	flecos maldiciente bocina
VIII	manido	trillado
IX	rimero	montón
X	toquilla albayalde pindonga	pañuelo triangular pintura blanca prostituta
XI	caperuza	capa con gorro
XII	costanilla cocear tolondrea arrecidos carrik achulada agalgada	calle angosta patear hace tan tan entumecidos gabán holgado con modales de callejera delgada
XIII	sotabanco cañotas botijo chisterón escarapela acucándose	cuarto de azotea piernas garrafón de barro sombbrero alto adorno para sombrero inclinándose
XIV	yesquero	encendedor
Ultima	tartajea pelma curda fisga	tartamudea molesta borracho espía

Ya desde el primer capítulo del presente trabajo, señalamos la importancia de las indicaciones de Valle-Inclán en la descripción de los personajes, son elementos que técnicamente están fuera de lugar en las didascalias –pues son indicaciones que no pueden llevarse a cabo– y forman parte de aquel *valor descriptivo*, del que nos habló Antonio Risco líneas arriba. En el mencionado primer capítulo, puntualizamos que la concreción, precisión y adjetivación empleada por Valle, van más allá de enunciar rasgos de carácter y aportan todo un cúmulo de información social y cultural.

Es por lo anterior, que durante la tarea de adaptación de *Luces de Bohemia*, debemos discriminar aquellos elementos eminentemente descriptivos para trasladarlos a la voz en *off*. Las didascalias resultantes deberán contener sólo aquellos elementos interesantes desde el punto de vista técnico para el montaje de la obra y la voz en *off* mantendría su esencia como elemento explicativo de la situación escénica. Debemos recordar que al optar por la adaptación, estamos ante un guión original, con menoscabo de la concisa expresividad y el valor descriptivo de gran calidad literaria de las acotaciones de *Luces de Bohemia*. Después de todo, no estamos ya ante una novela dialogada, sino ante el proyecto de un texto dramático que se pretende llevar a escena.

Para cerrar el presente capítulo, presentamos el ejercicio de adaptar las didascalias de la Escena Primera. A diferencia de la Escena Sexta –ejemplo de una escena con muy pocos elementos por adaptar–, la importancia de esta escena es fundamental, pues en ella se describe al personaje protagonista empleando una precisa adjetivación. Además, la escena contiene una buena cantidad de elementos escenográficos, de caracterización y vestuario, a destacar en las indicaciones adaptadas. Cabe mencionar que el lugar de la acción –el *Madrid absurdo, brillante y hambriento*– dato colocado por Valle-Inclán al final de la nómina de personajes, puede hacerse del conocimiento del público en la misma forma a través del programa de mano, así como la información necesaria para ubicar al espectador en un tiempo y lugar precisos.

Texto original:

ESCENA PRIMERA

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

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.

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.

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 mozueta: 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.

Texto adaptado:

ESCENA PRIMERA

Se abre el telón para dejar ver:

Un desván con una ventana angosta, llena de sol: es la hora del crepúsculo. Retratos, grabados, autógrafos repartidos por las paredes, sujetos con chinchas de dibujante. Un hombre ciego y una mujer pelirroja, triste y fatigada, están por iniciar una lánguida conversación.

Voz en off:

El hombre ciego es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales, Máximo Estrella. A la pelirroja, por ser francesa, le dicen en la vecindad Madama Collet.

Madama Collet, el gesto abatido y resignado, deletrea en voz baja la carta.

(Ruidos de una escoba y baldes de agua. Suena la campanilla de la escalera.)

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, recuerda los Dioses griegos.

Se reclina en el respaldo del sillón. La mujer cierra la ventana, y el desván queda en una penumbra rayada de sol poniente. El ciego se adormece, y la mujer tristemente se sienta en una pequeña silla, 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 mugrosa, aparece una jovencita: 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.*

Mientras en el escenario se hace lentamente un:

Oscuro total.

Aún se alcanza a escuchar la voz de Claudinita: ¿Sabes cómo acaba todo esto? ¡En la taberna de Pica Lagartos!

TELÓN.

CONCLUSIONES

Luces de Bohemia está entre lo más apreciado y estudiado de la obra de Ramón María del Valle-Inclán, pues inaugura el género de su invención: el Esperpento. Se publica por vez primera por entregas semanales del 31 de julio al 23 de octubre de 1920, en la revista *España* que se titulaba *Semanario de la vida nacional*, reaparecerá cuatro años más tarde en forma de libro, con una serie de variaciones literarias y algunos añadidos de los cuales los más importantes son la aparición de la nómina de personajes como *Dramatis Personae* y –más trascendente aún–, la significativa acotación: *La acción en un Madrid absurdo, brillante y hambriento*. En ella, como en ninguna otra de las obras de Valle-Inclán, se revela una suerte de anarquismo literario y teatral, que no acepta ningún convencionalismo estético preestablecido. Su estética teatral se sustenta con base en sus propios términos.

Desde aquel 1924 en que aparece publicada en forma de libro, *Luces de Bohemia* planteó una polémica en la que se ha gastado bastante tinta y que abarca diferentes grados: desde su definición genérica, hasta su difícil definición estética, ambas vertientes se resuelven en una sola interrogante, misma que enfrenta irreconciliablemente a los tradicionalistas y a los vanguardistas del teatro: ¿es *Luces de Bohemia* una obra representable? Al margen de lo que cada quien pueda establecer, es indudable que la obra en cuestión es una de las más altas realizaciones artísticas del autor, y pone de manifiesto un rasgo que siempre le fue característico: “En el plano estético, todo el teatro de Valle-Inclán representa el mismo espíritu rebelde, el de un artista que es el enemigo mortal del formalismo y de la mediocridad literarios.”¹³⁰ La perdurabilidad del debate generado a partir de la aparición de *Luces de Bohemia*, explica y justifica, en cierta forma, el tema central de esta tesis.

En sus inicios Este proyecto contemplaba demostrar la imposibilidad de representar *Luces de Bohemia* dentro de los cánones tradicionales del teatro; la sugerencia de tratar de establecer exactamente lo contrario, resultó ser un extraordinario y enriquecedor reto. En el curso de la investigación, resultó sorprendente descubrir muchas voces a favor de la representabilidad de la obra, pero fue particularmente una en donde encontré la esencia misma en la cual tendría que sustentar mi trabajo:

¹³⁰ Greenfield, *op. cit.* p. 36.

Los que defienden la representabilidad del teatro de Valle-Inclán, especialmente el de la última época, parecen hacerlo animados por dos razones subyacentes: una, la de considerar como una imperfección el que una pieza teatral se destine exclusivamente a la lectura; otra, la de ensalzar el carácter profético de Valle-Inclán como hombre de teatro. En afirmación de lealtad al escritor, se alegan los hallazgos técnicos de la moderna escena y el que, de hecho, ese difícil teatro se haya representado. Por su parte, los que abogan por la no representabilidad parecen hacerlo apoyándose en el carácter novelístico de algunas acotaciones, que consideran poco menos que un detritus del primer Valle-Inclán, y en que los montajes que se hacen no son fieles al espíritu de las obras.¹³¹

Estudiar el primer *Esperpento* de Valle-Inclán a partir de su cualidad de pieza teatral –al margen de cualquier otra consideración–, nos metió de lleno a establecer su innegable teatralidad, como el camino más corto para allanar aquella *imperfección* de la que habla Rafael Osuna. En el texto, efectivamente, encontramos razones subyacentes que lo hacen teatralizable y por lo tanto representable, siempre a partir de su calidad de texto dialogado.

Por otra parte, no podemos soslayar aquellos hallazgos técnicos que, de manera vertiginosa han enriquecido las posibilidades de representación en el teatro moderno, antes, hay que resaltar de la escena moderna todos aquellos elementos tecnológicos –visuales, auditivos y hasta olfativos–, que han enriquecido notablemente el teatro actual. Si nuestro autor demostró un carácter profético al confeccionar *Luces de Bohemia*, anticipando futuros medios para llevar a cabo su montaje, no lo sabemos; pero sí estamos en posibilidad de asegurar que las singulares características de su obra propiciaron un despliegue de ingenio y de imaginación con vistas a lograr su cabal representación.

Sin embargo, las posibilidades de un montaje de dicha envergadura, implican una gran variedad de factores que están fuera del ámbito de esta investigación, me limitaré a decir que, las condiciones del teatro actual hacen prácticamente imposible un montaje de esta naturaleza. Las grandes empresas productoras privilegian espectáculos dirigidos a un público masivo dentro del cual no se encuentra el seguidor del verdadero teatro. Debemos ser sinceros para reconocer que no es *Luces de Bohemia* una obra que pueda garantizar importantes dividendos económicos, fin principal de las grandes casas productoras. En cambio, como pudimos ver, el análisis de los elementos a tomar en cuenta para su montaje nos habla de una muy costosa producción.

¹³¹ Rafael Osuna. “El cine en el teatro último de Valle-Inclán”, en Gabriele, John P. Ed. *Suma valleinclaniana*, op. cit. p. 497.

No obstante, en el apartado 4.2 de nuestro trabajo, consignamos la puesta en escena de *Luces de Bohemia* llevada a cabo en Argentina en 1999, misma que originó encendidos elogios de la prensa local. Los detalles, el desarrollo y los resultados del elemento escenográfico llevado a cabo en esa oportunidad, son un ejemplo contundente del ingenio y el aprovechamiento del elemento tecnológico en el montaje de *Luces de Bohemia*. La novedosa propuesta resuelve notablemente dos aspectos que han desmotivado a quienes han pretendido emprender el montaje de la obra: su enorme contenido visual y la diversidad escénica. Así, podemos resolver que los aspectos a considerar en una eventual puesta en escena son diversos, pero también podemos concluir que la teatralidad de la obra no está a discusión.

Dentro de los aspectos más trascendentes del presente trabajo, destaco el carácter novelístico de las acotaciones valleinclinianas; la adaptación de la obra se presentó entonces como requisito insalvable. Propusimos entresacar de aquellas didascalías el contenido literario para incorporarlo en una voz en *off*. Así, las indicaciones sólo conservarían su contenido técnico, necesario para los demás elementos de la producción. La propuesta contempló también el respeto irrestricto a los diálogos de la obra para preservar en lo posible el espíritu del Esperpento de Valle-Inclán. El ejercicio reforzó aquel aspecto que contempla a la teatralidad como “estrategia interdisciplinaria” y la ubica en diversos ámbitos de emergencia.

Al emprender la adaptación de *Luces de Bohemia* como requisito indispensable para su representación, fue posible apoyar la idea según la cual, la teatralidad contempla la actualización del texto dramático a través de la transformación de sus componentes. Como ejemplo de lo anterior, debemos recordar la sencilla sugerencia de ubicar al espectador en aquel *Madrid absurdo, brillante y hambriento* a través de un programa de mano, mismo en el que además se puede incluir una breve ficha en la que se consigne más enfáticamente el contexto histórico de la obra.

Las aportaciones de Fernando Wagner y Eric Bentley consignadas en el capítulo 2, más allá de cuestionar la teatralidad de *Luces de Bohemia* la confirman. Nos apoyamos en el primero para confirmar que, si bien nuestro autor no concibió la obra para verla representada por actores, en cambio concibió personajes con todos los elementos necesarios para representarse. Bentley por su parte, apoyó de manera definitiva el punto de vista, al puntualizar lo que él mismo llama “materia prima de los personajes”, elementos presentes en los personajes de la obra que nos ocupa.

En resumen, debemos asumir *Luces de Bohemia* como una obra perfectamente representable a partir de su teatralidad. El empleo de nuevas y novedosas tecnologías en su posible montaje, no deja de lado los principios canónicos del teatro tradicional, ni estorban la esencia de la estética teatral del Esperpento, la genial creación de don Ramón María del Valle-Inclán.

Bibliografía

Fuentes primarias:

Adame, Domingo. *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005.

Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México: Escenología, 1994.

Bentley, Eric. *La vida del drama*. México: Paidós Mexicana, 2004.

Cardona, Rodolfo. Anthony N. Zahareas. *Visión del esperpento: Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia, 1970.

Greenfield, Sumner M. *Ramón María del Valle-Inclán, Anatomía de un teatro problemático*. Madrid: Taurus, 1990.

Valle-Inclán, Ramón María del. *Luces de Bohemia: Esperpento*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

Vilches de Frutos, María Francisca. Dru Dougherty. *La escena madrileña entre 1926 y 1931*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997.

Wagner, Fernando. *Teoría y técnica teatral*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1992.

Fuentes secundarias:

Alatorre, Antonio. *Los 1001 años de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Alcántara Mejía, José Ramón. *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética (sic) de la representación*. México: Universidad Iberoamericana, 2002.

Ariel Rivera, Virgilio. *La composición dramática. Estructura y cánones de los siete géneros*. México: Escenología, 2001.

Aristóteles. *El arte poética*. Traducción, prólogo y notas, José Goya y Muniain. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

Azar, Héctor. *Cómo acercarse al teatro*. México: Plaza y Valdés, 1992.

Barthes, Roland. A. J. Greimas, et. al. *Análisis Estructural del relato*. México: Coyoacán, 1996.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2010.

Bermejo, Manuel. *Valle-Inclán: Introducción a su obra*. Madrid: Anaya, 1971.

Bihalji-Merin, Oto. *Goya, Los caprichos. Su verdad escondida*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1983.

Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Field, Syd. *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot ediciones, 2001.

Gabriele, John P, ed. *Suma valleinclaniana*. Barcelona: Anthropos; Santiago de Compostela: Consorcio de la Ciudad de Santiago de Compostela, 1992.

González Peña, Carlos. *El jardín de las letras*. México: Patria, 1967.

“Historia del teatro”. *Biblioteca temática UTEHA*. 2 vols. México: UTEHA, 1980.

Miñambres Sánchez, Nicolás. *Valle-Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX*. Madrid: Anaya, 1991.

Ponce, Fernando. *Aventura y destino de Valle-Inclán*. Barcelona: Ediciones Marte, 1969.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 21ª. ed., 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

Risco, Antonio. *La estética de Valle-Inclán, en los Esperpentos y en el Ruedo ibérico*. Madrid: Gredos, 1966.

Roster, Meter. Mario Rojas, eds. *De la Colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna/Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano. 1992.

Schneider, Luis Mario. Prólogo. *Todo Valle-Inclán en México*. México: UNAM, 1992.

Stanislavski, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo; en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba, 2003.

Torre, Gerardo de la. *Guión: modelo para armar*. México: Edición de autor, 2005.

Valle-Inclán, Ramón del. *Memorias del Marques de Bradomín*. México: Porrúa, 1990.

------. *Obras escogidas*, vol. I. Madrid: Aguilar, 1971.

------. *Tirano Banderas*. Prólogo. Darío Villanueva. México: Unidad Editorial, 1999.

Veinstein, André. *La puesta en escena. Su condición estética*. Buenos Aires: Fabril, 1962.

Zamora Vicente, Alonso. *Asedio a "Luces de Bohemia" primer esperpento de Ramón del Valle Inclán*. Madrid: Real Academia Española, 1967.

Zdenek, Joseph W. y Guillermo I: Castillo-Feliú. Introducción. *Teatro español contemporáneo*. México: Porrúa, 1994.

Recursos bibliográficos en Internet (páginas web):

Egurza, Tito. "Escenografía, diseños, planos, maquetas virtuales, fotos, notas, comentarios y críticas 'Luces de Bohemia' de Ramón del Valle-Inclán". *Tito Egurza, Principal production*. 2011.

<<http://www.titoegurza.com.ar/Obras3/BOHEMIA.htm#PREMIOS>> 14 jul 2011.

De los anexos:

Wikipedia. "Los Caprichos". 8 abr. 2012.

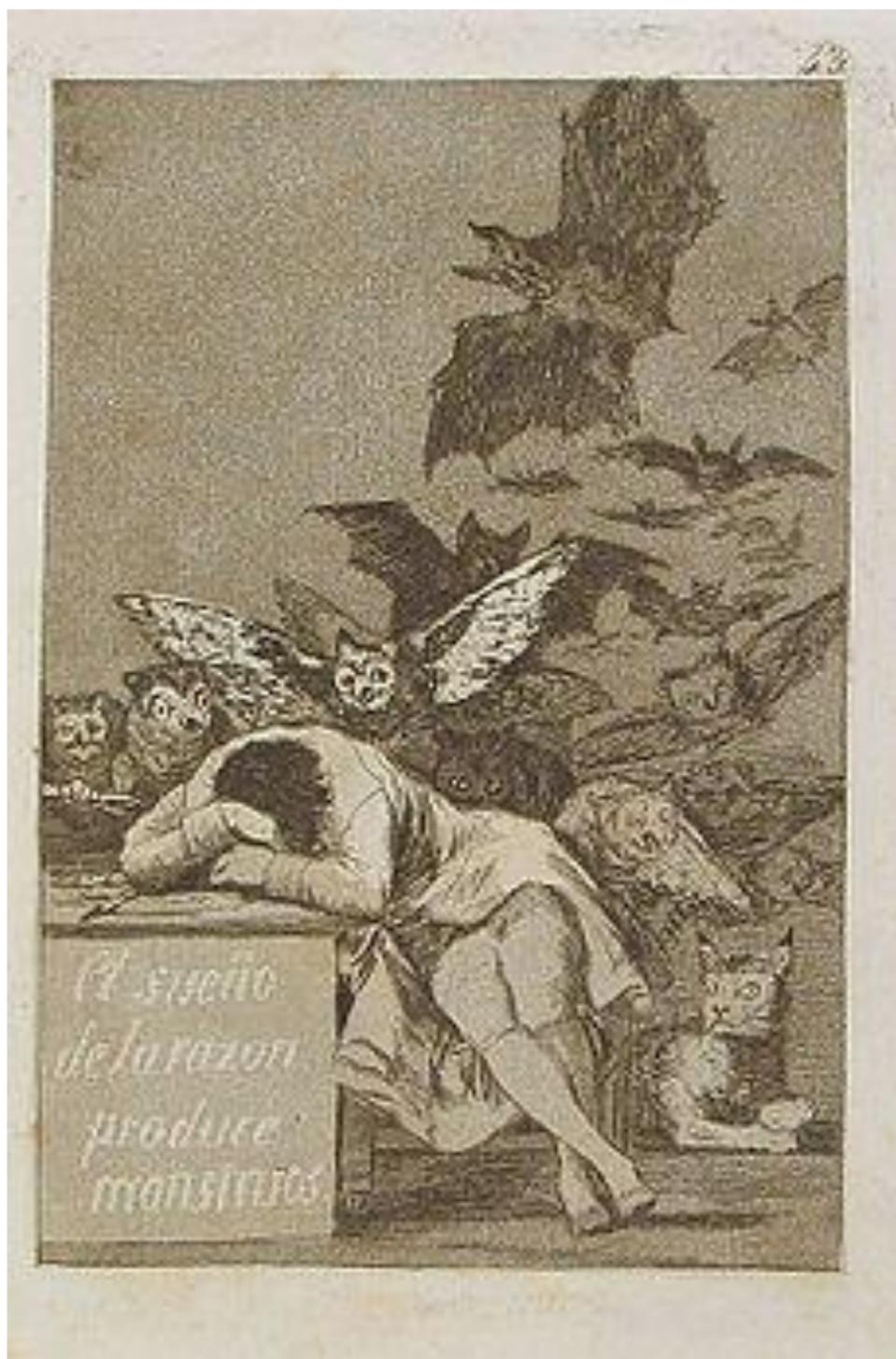
<http://es.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos> 11 may. 2012.

ANEXO 1



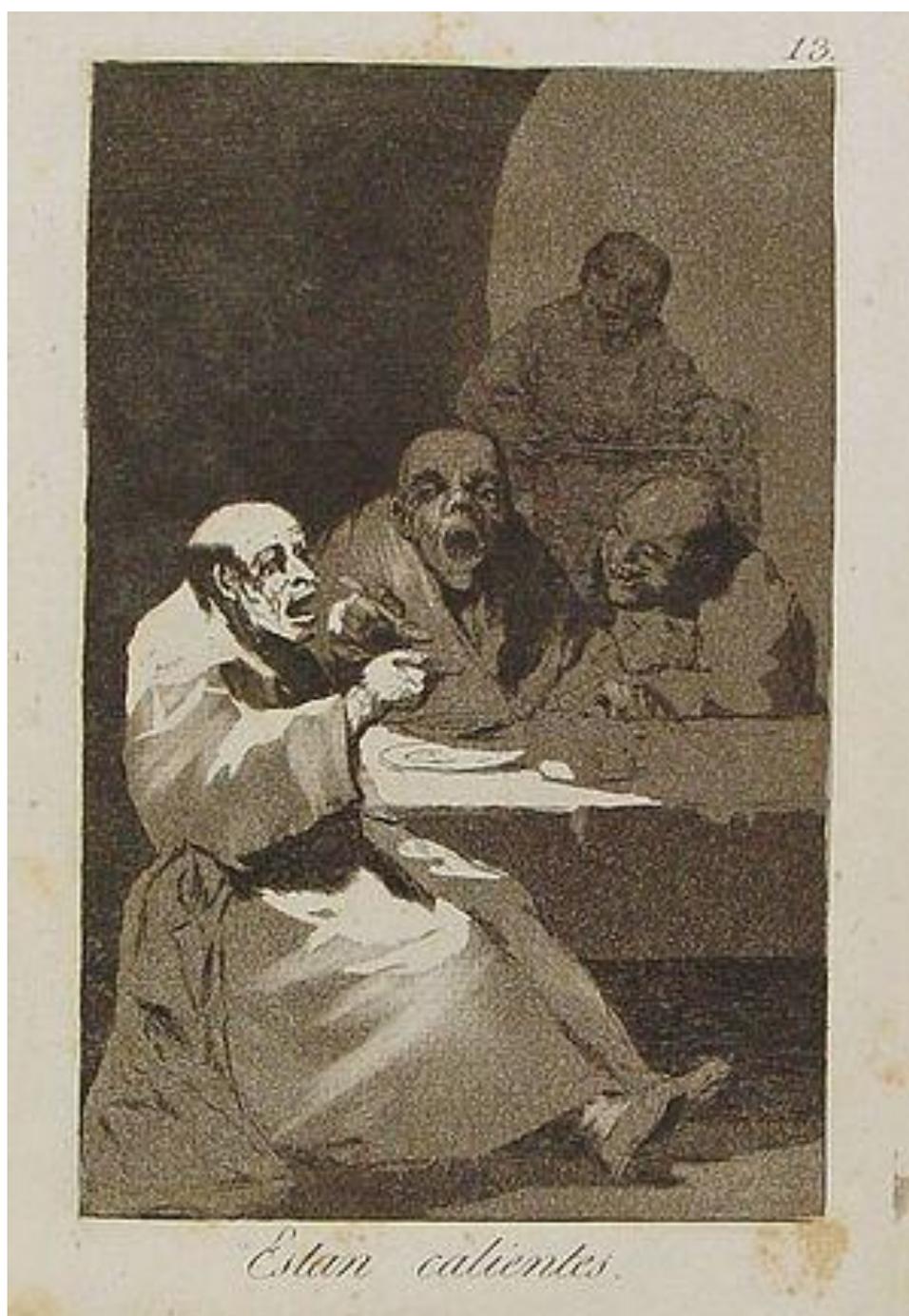
Como una finísima ironía, en el Capricho N° 1, Francisco de Goya y Lucientes se autorretrató en una actitud de fingida sobriedad, como si fuera uno de esos personajes a los que está a punto de satirizar.

ANEXO 2



La serie de *Los Caprichos* al cabo se resuelve en el más famoso de todos ellos el N° 43, *El sueño de la razón produce monstruos* “una crítica de la razón, crítica del optimismo acrítico, crítica de la fe sin límites en el progreso”.

ANEXO 3



Al Capricho N° 13, *Están calientes*, se podría aplicar parcialmente la descripción que hace Valle-Inclán de la “Taberna de Pica Lagartos”: *Luz de acetileno... Zaguán oscuro con mesas y banquillos... Borrosos diálogos... sombras en las sombras de un rincón...*