

## TEXTO Y TRANSPOSICIÓN ESCÉNICA EN TRES OBRAS FUNDAMENTALES: *LUCES DE BOHEMIA*, *EN LA ARDIENTE OSCURIDAD* Y *EL TRAGALUZ*

---

Per MAGDA RUGGERI MARCHETTI

Abril de 1997

**L**uces de bohemia fue el primer esperpento y apareció en la revista *España* en 1920 (31 julio, 23 octubre), pero se representó mucho más tarde. Se ha reestrenado en Madrid el 10 de octubre de 1996 bajo la dirección de José Tamayo y sigue actualmente en cartel.

En esta obra encontramos una aglomeración de personajes raros, una continua alternancia de momentos trágicos y cómicos que acentúan el dramatismo. Empieza al atardecer y termina la noche del día siguiente en poco más de veinticuatro horas. Con esta unidad de tiempo contrasta la variedad de los lugares de la acción que comienza en una casa muy pobre y sigue a través de un Madrid popular y mísero desde la taberna a la prisión, desde el despacho al cementerio, desde la librería a la calle llena de prostitutas.

Los verdaderos protagonistas son el pueblo mismo y los sitios que Max visita acompañado de su alter ego Don Latino. La ciudad entera es el personaje principal; desaparece el héroe, reemplazado por una imagen de la vida del Madrid de 1920, contemplado a través de una sociedad en crisis.

Bohemios, prostitutas, taberneros, empleados, políticos, todos personalizan la corrupción. Se ridiculiza a los modernistas y se denuncia la ineficacia de la administración y servicios públicos, la irrelevancia de la literatura y del teatro con profusión de citas relacionadas con la realidad del momento. La obra comienza con una invitación del protagonista a su propio suicidio y al de su familia y describe un mundo terriblemente trágico, pero sin caer nunca en el patetismo, porque todos los códigos contribuyen a crear lo grotesco y la caricatura de las situaciones límite. Primero el código verbal con palabras malsonantes, metaplasmas, jerga madrileña, caló-gitano junto con citas famosas como "Mal Polonia recibe a un extranjero" o "Alea jacta est", o continuas referencias a personajes ilustres: Ibsen, Segismundo, Maura, etc. En segundo lugar el código icónico nos presenta a personajes miserables y esperpénticos. Entre éstos Max Estrella que pasa continuamente de situaciones humorísticas a otras trágicas en una continua alternancia de su estado de ánimo y de su suerte, subrayada por sus propias palabras: "¡Esta tarde tuve que empeñar la capa y esta noche te convidó a cenar!".

La genialidad de Valle Inclán, su capacidad para la deformación de lo real, la caricatura, la crítica de lo actual, el tono burlón, se hace patente en la descripción de los gestos y de los movimientos aún más que en la del ves-

tuario. José Tamayo ha utilizado todos estos complejos elementos en su montaje con gran fidelidad. Los personajes frasean bien las agudezas satíricas de Valle, agudezas que reflejan situaciones políticas de los conflictivos años veinte. Los tonos esperpénticos de personajes como Max Estrella y Don Latino de Hispalis, magistralmente interpretados respectivamente por Manuel de Blas y Paco Casares, destacan en un conjunto perfecto.

Los contrastes que caracterizan a Max Estrella los encontramos también entre las diferentes escenas. José Tamayo ha superado la dificultad de su realización, separándolas por medio de un breve oscuro en el cual se cambian algunos elementos y el fondo pintado. La taberna de Pica Lagartos se representa con un mostrador sencillo y unas pobres mesitas, y es el encuentro del mundillo del hampa. Contrasta con ella la escena novena que tiene lugar en el café de Colón, donde se reúne la tertulia de la intelectualidad con un elegante mostrador y mesitas cuidadas, pero sobre todo, el aspecto de los contertulios es completamente distinto. Risco ha señalado ampliamente los contrastes fundamentales del teatro de Valle Inclán. (*La estética de Valle Inclán*. Madrid: Gredos, 1966, p. 196-197).

Dos escenas (II y X) nos presentan dos tipos de corrupción: en la primera, una estafa en la librería de Zaratustra (José Albiach) en la que un fondo pintado representa una pared llena de libros, y el librero aparece justamente como lo habría imaginado el lector por medio de la acotación de Valle: "abichado y giboso [...] encogido en el roto pelote de una silla enana, con los pies entrapados y cepones en la tarima del brasero"; prostitución en la segunda, donde un banco ayuda a imaginar la calle por la que "merodean mozuelas pingonas y viejas pintadas como caretas". En general, corrupción, destrucción y muerte salpican diferentes escenas donde hay una sola víctima: la inocencia que se expresa a través de una mujer que "despechugada y ronca tiene en los brazos a su niño muerto, la sien traspasada por el agujero de una bala".

Emocionante la escena sexta en el calabozo representada en un escenario totalmente vacío y casi oscuro. Las tres últimas escenas están dedicadas a la muerte de Max y a sus reflejos en los distintos personajes. La corrupción que hemos visto por todas partes ahora se materializa en el cadáver. También aquí la situación esperpéntica surge por medio del contraste entre el dolor de la madre (Carmen Arévalo) y de la hija (Belén Chanes) y la indiferencia de los demás. Don Latino se presenta borracho y un anarquista, Basilio Soulinake (José Hervas), insiste en que el muerto no está muerto sino sólo en catalepsia. La escena catorce recuerda la del entierro de Ofelia en *Hamlet* (acto V, esc. I), pero aquí no se trata de una parodia grotesca, sino de una crítica valleinclanesca de la situación socio-política de España. Afirma uno de los sepultureiros: "En España el mérito no se premia. Se premia el robar y el ser un sinvergüenza. En España se premia todo lo malo".

La obra termina con el suicidio mediante un brasero de las dos mujeres, un suicidio propuesto en la escena primera por el mismo Max como única solución a su pobreza: "Podemos suicidarnos colectivamente. [...] Con cuatro perras de carbón, podíamos hacer el viaje eterno". Pero también esta muerte

está causada por la corrupción porque si Don Latino no hubiese robado a Max el dinero y el billete de la lotería, la mujer y la hija no hubieran sucumbido al problema de su subsistencia.

Un buen espectáculo en su conjunto, aunque un poco lento. Sólo hemos echado de menos la presencia de los animales, típico tema de la generación. Recordamos la arañita de Azorín (*La arañita en el espejo*), la mariposa en Lorca (*El maleficio de la mariposa*), el perro en Buñuel (*Un perro andaluz, L'age d'or, Viridiana*). Comprendemos la dificultad, pero el perrillo que sigue a Don Latino durante toda la obra y que salta en el velatorio "por encima de la caja [...] dejando en el salto torcida una vela", reforzaría todavía más la atmósfera esperpéntica de la escena. Por lo demás, los signos no verbales indicados por Valle se realizan de manera inteligente. Pequeños detalles en la indumentaria de los personajes dan la impresión de la miseria: faldas y chaquetas deshilachadas, zapatos rotos, la carpeta de Don Latino atada con cuerdas. Los modernistas, al contrario, visten elegantes abrigos con esclavina y todos llevan bombín. Una feliz elección del director frente a las escasas acotaciones del texto sobre el vestuario.

En el marco del Festival de Teatro Universitario se reestrenó (Madrid, 24 de noviembre de 1996), bajo la dirección de Ricard Salvat, *En la ardiente oscuridad*, primer drama de Buero Vallejo, en el que ya apuntan los temas tratados durante toda su creación artística. Aunque tiene treinta años cuando la escribe, se trata de una obra de un autor maduro, preocupado por el dolor existencial y por la situación social.

Este "Centro" donde viven los ciegos es un microcosmos, un pretexto para representar la vida y el hombre con sus dudas y sus angustias. Si la desesperación de Ignacio tiene sus raíces en la cultura española, no puede tampoco olvidarse que esta desesperación pertenece al existencialismo del siglo veinte. Ignacio no se resigna a vivir de falsa felicidad con los otros ciegos en el "Centro" que "está fundado sobre una mentira" y transmite su insatisfacción a todos los colegiales que poco a poco se dejan influenciar por su personalidad, comprendiendo también la validez de sus afirmaciones. Él no ve la luz, pero por lo menos toma conciencia de su propia infelicidad, de los límites de su propia vida, y no se resigna a ver una positividad que no existe. Choca con él Don Pablo, el director del "Centro", pero sobre todo Carlos que le odia no sólo por el desorden que ha sembrado, sino porque le ha quitado el amor de Juana.

Ignacio se rebela a la tranquilidad de los demás y juzga absurda su felicidad: "Todos tenéis el acierto de crisparme... *Alegremente* es la palabra de la casa. Estáis envenenados de alegría. Y no era eso lo que pensaba yo encontrar aquí. Creí que encontraría... a mis verdaderos compañeros: no a unos ilusos". Según él, quién no asume la responsabilidad de su tristeza y no se da cuenta de la verdad, no tiene tampoco derecho a vivir. Ignacio no es feliz, está "ardiendo por dentro". Su insatisfacción le hace considerar la muerte "la única forma de conseguir la definitiva visión". Se trata de una desesperación existencial pero llena de esperanza.

Ignacio no es un personaje perfecto, sino un ser lleno de defectos que humilla a los demás y quiere a Juana sobre todo por el deseo de quitársela a Carlos, en una actitud muy humana. Juana se ha sentido atraída por él, ha conseguido que se quedara cuando había decidido irse, le ha comprendido desde el principio y le ha querido con su angustia y su tristeza ("¡Me quieres... para sufrir conmigo de cara a la verdad y de espaldas a todas las mentiras que pretenden enmascarar nuestra desgracia!").

El desorden y la insatisfacción que Ignacio trae al Colegio no son sólo el símbolo de una insatisfacción existencial, sino también la rebelión de un ser que no acepta las mentiras que se le ofrecen. El "Centro" es una reproducción de nuestra sociedad que nos seduce con mil señuelos. Estamos contentos pensando que todo es perfecto, que somos felices.

Dado que esta obra se escribió en 1946, los ciegos pueden representar a los españoles que han querido cerrar los ojos frente a la verdad y se han dejado mecer por la propaganda eufórica del régimen. Las palabras que pronuncia Ignacio ponen en evidencia que se trata de una ceguera simbólica: "Me duele como una mutilación propia vuestra ceguera; me duele a mí, por todos vosotros".

Cuando Ignacio muere, el microcosmos parece seguir su ritmo como antes. Miguelín vuelve con Elisa, Juana encuentra su consuelo en los brazos de Carlos, pero éste, que ha matado a Ignacio para liberarse de su influjo, hereda la semilla de la insatisfacción y la obra se cierra con su desesperación: "...ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor, y los videntes gozan de su presencia maravillosa".

El montaje de Ricard Salvat es moderno, muy acertado y realza la fuerza trágica del texto. El escenario con sólo unas pocas sillas, pone en evidencia aún más el interesantísimo diálogo y subraya las tensiones entre los diferentes personajes. El recurso de la inmersión, típico del teatro de Buero Vallejo e indicado una sola vez en el texto (III acto, IV escena), se emplea con frecuencia en el montaje y la oscuridad envuelve la sala en varias ocasiones de modo que el espectador vive la ceguera. Como apuntaba el texto, el asesinato no tiene lugar en el escenario, sino que son los gestos de Dña. Pepita, que sigue el delito a través de la ventana, los que nos lo retransmiten. Los actores a menudo se mezclan con el público, abatiendo la cuarta pared. Componen el equipo antiguos y actuales estudiantes de Ricard Salvat, titular de la Cátedra de Historia de las Artes Escénicas. Actualmente forman parte de la Asociación de Investigación y Experimentación Teatral de la Universidad de Barcelona. Veteranos y estudiantes constituyen una amalgama de personas en la que, la elevada calidad de actuación de todos ellos los hace indistinguibles, logrando en conjunto realzar los tonos de la tragedia.

*El tragaluz* se ha reestrenado en Madrid el 11 de febrero de 1997 bajo la dirección de Manuel Canseco y sigue en cartel con un éxito extraordinario.

Una pareja de seres pertenecientes a un siglo futuro cuenta un suceso de nuestros días afirmando que "siempre es mejor saber, aunque sea dolo-

roso". El argumento de mayor atractivo de la obra consiste en la búsqueda de la verdad por todos los personajes, excluida la madre, que en nombre de la concordia familiar, prefiere ignorar y fingir haber olvidado. El difícil papel, interpretado magistralmente por Victoria Rodríguez, consiste en representar a una madre que quiere a sus hijos y sufre de la situación. En efecto, los dos hermanos son personajes corrientes y su grandeza trágica destaca precisamente a causa de esa normalidad. Vicente no era malo, pero en un mundo en el que "se vive del engaño, de la zancadilla, de la componenda...! se vive pisoteando a los demás" y todos te dicen "¡devora antes de que te devoren!", él no ha sido capaz de quedarse inactivo y se avino a pactos con todo, con el trabajo y con el amor. Esta actitud se manifiesta ya de niño, cuando saltó al tren, llevándose toda la comida, y la hermanita murió de hambre.

En las acotaciones de Buero, el ruido del tren se indica muy a menudo, sobre todo cada vez que se ilumina la escena del sótano. En el montaje de Manuel Canseco se oye mucho menos, aunque se menciona obsesivamente en el diálogo, como indica el texto.

La confusión del Padre entre el tren y el tragaluz no es casual. Precisamente porque no han conseguido subir al tren, se han quedado en el sótano. Las personas que pasan y que se ven a través del tragaluz, pertenecen a un mundo ya inalcanzable. Cada vez que la madre habla de aquel suceso afirma que Vicente no pudo bajar, pero al final es Vicente mismo quien confiesa su culpa: "yo no quise bajar". La causa principal que ha desencadenado su egoísmo ha sido la guerra: quedándose en el tren con la comida él ha escogido su salvación.

Está muy claro el mensaje del autor: la sociedad es culpable, pero también hay una culpabilidad del individuo porque en ese mismo ambiente el hermano Mario ha intentado vivir sin dañar a nadie ("MARIO: ... intento comprobar si puedo salvarme de ser devorado... aunque no devore").

Pero a pesar de todo, Vicente no consigue acallar su conciencia y en sueños se siente atraído hacia un precipicio. Es evidente la interpretación de la pesadilla. El abismo representa el sótano donde vive Mario y hacia el cual atrae al hermano conscientemente. Al final, en efecto, dirá a Encarna: "Lo fui atrayendo... hasta que cayó en el precipicio... Acuérdate del sueño que te conté aquí mismo... Yo no soy bueno; mi hermano no era malo. Por eso volvió. A su modo quiso pagar".

Vicente vuelve cada vez con más frecuencia a la casa de sus padres por un instinto inconsciente de expiación; tiene remordimientos por lo que ha hecho y confiesa por fin al Padre su culpa, pero no obtiene el perdón que esperaba, sino el castigo, pues el Padre le mata. También este homicidio tiene un carácter simbólico, casi mítico. Sería demasiado sencillo considerarlo el delito de un loco.

Este viejo no es solamente el típico personaje tarado del teatro bueriano que se presta a interpretaciones polivalentes, sino que tiene un significado todavía más profundo. El hecho de que Vicente diga que se confiesa con

él como con un juez y que él como juez le castigue, su obsesiva pregunta: "¿Quién es...? Vosotros no lo sabéis. Yo, sí", su afirmación: "... yo tengo que velar por todos, y al que puedo, lo salvo", rodean al personaje de un halo fatal que lo acerca al misterio de la Voz en *Irene y el tesoro*. La ambigüedad típica de los personajes buerianos alcanza aquí su ápice y, como ya notó Ricardo Domenech (*El teatro de Buero Vallejo*. Madrid: Gredos, 1973, p. 122), no se puede decir con certidumbre que es un símbolo de Dios, pero tampoco se puede afirmar lo contrario. De todas formas tiene algo de la justicia divina. Este personaje tan difícil y tan complejo necesitaba de un gran actor, pero Antonio Duque no logra su objetivo.

Merece también una reflexión el personaje de Encarna, bien interpretado por Encarna Gómez. Su pasado de estrecheces y miseria la ha empujado a prostituirse porque su relación con Vicente está basada en el interés y en el miedo. Nunca le ha querido, pero ser su amante le asegura el puesto de trabajo: "Al principio creí que le quería y, sobre todo, tenía miedo...". Y en efecto, el haber dicho la verdad con las palabras fatídicas: "Yo he sido la amante de tu hermano", le han hecho perder inmediatamente su empleo. No es casual que el Padre, que parece conocerlo todo, la confunda con su niña muerta, porque intuye que ella es otra víctima.

La debilidad de la mujer en las situaciones límite aflora, también en la repetición del mismo diálogo, primero entre Vicente y Encarna y, oído después por Vicente a través del tragaluz, pronunciado por una "Voz femenina" y una "Voz masculina". Siempre la contestación del hombre es dura y negativa, con la eliminación de la misma pregunta:

"ENCARNA: — ...si tuviésemos un hijo, ¿lo protegerías? [...]

"VICENTE: — (*Seco*) Si no vamos a tenerlo es inútil la pregunta. Vámonos." (I Acto)

"VOZ FEMENINA: — Si tuviéramos hijos, ¿los protegerías?

"VOZ MASCULINA: — ¡Vamos, te he dicho!" (II Acto)

La ambivalencia del segundo diálogo forma parte del misterio típico del teatro de Buero. En efecto, no está claro si verdaderamente en ese momento ha pasado una pareja que ha pronunciado aquellas palabras o si Vicente ha oído las voces como alucinación. Cuando pregunta al Padre si ha oído hablar, él contesta "No sé". Dada la locura del Anciano, no sabemos si verdaderamente no ha oído las voces o sí las ha oído, pero no quiere responder. Está claro, al contrario, que Vicente ha oído las voces porque está obsesionado por estas palabras. Su preocupación es mayor de lo que él mismo supone. De todas formas, Buero, influenciado por el pensamiento de Jung, concede valor objetivo a las coincidencias.

La obra termina con la esperanza en el hijo que Encarna lleva en su regazo y que Mario acepta como si fuera suyo, pero una vez más encontramos un significado polivalente en las palabras con las cuales Mario cierra la escena: "Quizás ellos algún día, Encarna... Ellos sí, algún día... Ellos...". Esta frase, pronunciada mirando al tragaluz que se encuentra en la misma direc-

ción del patio de butacas, puede referirse no sólo a los jóvenes representados por el niño, sino también a los transeúntes cuyas sombras cruzan, o a los mismos espectadores.

El montaje de Manuel Canseco es convencional y carente de aportaciones escénicas que realcen el de por sí magnífico texto. Diluye más bien los momentos de tensión y suprime algunos significados. Por ejemplo, la esquinera que aparece sólo dos veces, pero no en la última escena donde quedaba muy claro que representaba el pensamiento casi obsesivo de Encarna, su temor de acabar un día del mismo modo. Algunos signos no verbales tendrían que estar más acentuados. Así el tragaluz se refleja muy débilmente sobre la pared del fondo. También nos parecen inútiles los dos trastos que intentan separar el tiempo de los investigadores del tiempo evocado por ellos. Sin estos elementos el escenario tendría una amplitud más adecuada.

Una de las escenas más conseguidas es sin duda la que precede al homicidio donde todos están en el escenario. Tremenda la tensión entre los dos hermanos, interpretados por Juan Gea y Juan Ribó y verdaderamente magnífica la actuación de Victoria Rodríguez, que apenas habla, pero que sigue con ojos llenos de angustia la clarificación de los hechos. La tristeza y la desesperación de su cara la transforman en el personaje principal de la escena, porque en ella se refleja toda la grandeza de la tragedia.