

## Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual

**José Ángel Fernández Roca**  
(Universidade da Coruña)

Mi propósito consiste en estudiar las acotaciones de *Luces de Bohemia* como signo literario susceptible de convertirse en signo visual, sea teatral (en la representación), sea cinematográfico (en una película). Me atengo, pues, a las acotaciones explícitas y paso por encima de los magníficos diálogos. Tal separación no deja de ser peligrosa, en especial si perdemos de vista la función unificadora y totalizadora de las acotaciones respecto a los diálogos y si, después de esa convencional división, no recuperamos el texto global. Se trata de descubrir, a través de las didascalias, la *representación latente*, previa a su plasmación en el escenario. Como bien señala Ángel Raimundo Fernández (1981:252), “parece correcto que ante el texto se estudien los signos no lingüísticos partiendo de la verbalización que de los mismos hace el autor en el texto”.

Deliberadamente renuncio a cualquier comparación con la versión cinematográfica de García Sánchez que, a pesar de los excelentes actores y la cuidada fotografía, considero frustrada y de escasa rentabilidad para mi objetivo. En cambio, apuntaré elementos de *LB* cercanos al lenguaje fílmico y otros que podrían incorporarse a futuras versiones de esta tragicomedia: es decir, el film latente en *LB*. Al mismo tiempo se confirmará algo bien sabido: que el arte de Valle-Inclán no se atiene a las convenciones del teatro y que una de las vías de ruptura consiste precisamente en acercarse al séptimo arte.

Sin entrar en el problema teórico de las acotaciones dramáticas, abordado entre otros por Brook, Pugliatti, Bettetini o Urrutia, es evidente que, como dice A.R. Fernández, “incide en el más amplio y complejo de

las relaciones texto-representación” (1981:247). Y es que en lo verbal ya está “implícito lo visual y acústico”. La representación supone, a juicio de Jakobson, una traducción de los signos lingüísticos mediante sistemas de signos no lingüísticos (A.R. Fernández, 1981:248). Esa traducción, o su posibilidad, es lo que ahora importa.

Entre la caudalosa bibliografía sobre el teatro de Valle, cabe espiar algunas aportaciones desde el campo de Semiótica: Joaquina Canoa (1977) sobre las *Comedias bárbaras*, Carmen Bobes (1977) sobre el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* y, más en particular, *Ligazón*; Ángel Raimundo Fernández sobre *LB*. Este autor (1981) analiza el tema concreto de las acotaciones, siguiendo el esquema de los signos en la representación teatral de Tadeusz Kowzan. Pero ya la fina sensibilidad de Pedro Salinas (1947) había abierto el camino al hablar de la prosa de “acotación escénica” en toda la obra de don Ramón. Enrique Segura Covarsi (1956) profundiza en la cuestión con su “ensayo estilístico”. Carlos Álvarez Sánchez (1976), dentro de un estudio general de *LB*, aborda este aspecto atendiendo a lo que él denomina “recursos de esperpentización”.

Lo primero que llama la atención en las acotaciones del Valle maduro es su extensión, si se compara con los usos del teatro de su tiempo: Benavente, Marquina; pero ya prosperaba una tendencia a la acotación larga: Bernard Shaw, Gómez de la Serna. Destaca, después, su cantidad, ya que hay noventa y cinco a través de las quince escenas de la obra: máximo la 13ª con diez, mínimo la 5ª con dos; pero esto no sería relevante si no fueran tan extensas. En tercer lugar, lo que Salinas llamaba su “literarización” (1947:92). Las didascalias tradicionales solían ser telegráficas (verbo, gerundio), mínimas (las consideradas imprescindibles, aunque para Peter Brook serían siempre prescindibles y probablemente inútiles) y utilitarias (indicaciones precisas para el director, el escenógrafo, el actor o el simple lector). Aquí, en *LB*, se manifiesta en cambio una voluntad de estilo y una complejidad signíca impensables pocos años antes. Las acotaciones en verso de la *Farsa italiana de la enamorada del rey* o de *Farsa y licencia de la reina castiza* prueban una peculiar concepción poética de las didascalias; nadie pondría en verso un manual de instrucciones o una receta de cocina. Conscientes de tal singularidad, algunos directores escénicos quisieron mantener, “salvar” para el público, el hermoso texto de las acotaciones; por ejemplo, introduciendo una voz en “off”; o, como

en el montaje de *La rosa de papel* dirigido por José Luis Alonso, en los años 60, con dos narradoras, dos aldeanas que “contaban” la acción en refinada prosa valleinclanesca. El espectador escuchaba así todo el texto, acotaciones incluidas; pero el precio de tan fetichista fidelidad a la letra era muy elevado: si una voz dice “suena el timbre del teléfono” (82) y, a la vez, escuchamos ese timbre, la información verbal resulta redundante; todavía es peor si la voz anuncia el timbre y no se oye nada; es ridículo. Por tanto, parece preferible dejar las acotaciones para la lectura; incorporarlas literalmente a la representación supondría algo semejante a una traducción simultánea innecesaria o a retransmitir radiofónicamente un partido de fútbol para espectadores presentes en el estadio. Dicho de otro modo: ¿para qué describir oralmente personajes, espacios y acciones que el público ya está viendo?

En síntesis, las acotaciones de Valle exceden con mucho la función referencial y el carácter utilitario; son, en ese sentido, acotaciones *excesivas*; no porque estén de más, que no es el caso, sino porque nos informan más allá de lo preciso para la representación y porque su revestimiento verbal no se limita a conformar el texto espectacular; porque rebasan el estatuto que normalmente se les atribuye.

El concepto escenográfico subyacente en las acotaciones de *LB* apunta desde su primer signo, desde su primera acotación, que es el título, a un espectáculo de luces y sombras, como corresponde a una tragico-media que se desarrolla de un atardecer a otro, con su núcleo en la noche y madrugada, casi sin luz natural (Greenfield), con escenarios nocturnos, espacios cerrados y mal iluminados. La fidelidad al texto requiere una puesta en escena de tipo expresionista; las acotaciones referidas a la iluminación son muy precisas: “hora crepuscular” (5), “cueva de Zaratustra” (14), “luz de acetileno” (24), “parpadeo azul” (26), etc. En *Ligazón y Sacrilegio* el autor compone autos para siluetas. Pero en la obra que nos ocupa no son sombras chinescas, sino bultos, sombras corpóreas que emergen de la zona oscura del escenario: “se materializa bajo un farol” (42); o sea: la tenue luz parece prestar vida a los cuerpos y objetos que, fuera del área iluminada, carecen de consistencia; como en la pantalla cinematográfica, es la luz la creadora de las imágenes; lo que queda fuera de ella es como si no existiera, porque el espectador no lo ve.

En esta línea está el moderado uso de los colores, que tal ilumi-

nación sólo permite o muy oscuros o pálidos: nada, pues, del vivo colorido de las *Comedias bárbaras* ni de las sedas o los oros de las *Sonatas*; “lívido” es el cielo y “lívida” la frente de Max (130, 134, 139).

En suma, convergen en *LB* como potencial espectáculo al menos tres mundos estéticos: el del sainete (Arniches, género chico); el del cine mudo, según ya supo ver Zamora Vicente, obviamente en blanco y negro; y el del teatro de marionetas (muñequización de los personajes, posición del autor “desde el aire”). No insistiré en el tercero, por sobradamente conocido.

Partiendo de estos supuestos entramos en la clasificación de las acotaciones de *LB* atendiendo sobre todo a su atipicidad, a sus anomalías o divergencias respecto a las convenciones teatrales.

1) *Acotaciones narrativas* son las que se formulan como narración o descripción, propias del relato, incluso en su enunciación gramatical. Se aprecian en la presentación de personajes: “*un hombre ciego y una mujer pelirrobia, triste y fatigada*” (5) son el protagonista y su esposa antes de que sepamos que se llaman MAX y MADAMA COLLET. La oscilación de nombres (MAX ESTRELLA/MALA ESTRELLA; ENRIQUETA LA PISA BIEN/LA MARQUESA DEL TANGO) es más propia de la voz de un narrador que de unas asépticas acotaciones.

A veces actúa como un narrador omnisciente que nos informa del pasado de los personajes: “Es el extraño DON PEREGRINO GAY, que ha escrito la crónica de su vida andariega en un rancio y animado castellano” (16). O se permite información introspectiva del tipo de “el poeta (RUBÉN) siente la amargura de la vida” (103). O anuncia una intención: “se orientan a la taberna de Pica Lagartos” (23).

Es además tremendamente subjetivo, calificando a las personas, animales y cosas: “vieja sórdida” (116), “perro golfo” (136), “viento adusto” (153). Son adjetivos en insólito emparejamiento con esos sustantivos: “aridez agresiva” (153), “compás canalla” (102). Como insólitas son las comparaciones que el acotador, nada impersonal, establece: “Su Excelencia, tripudo, repintado, mantecoso, responde con un arranque de cómico viejo, en el buen melodrama francés” (98). Y así llega a la auténtica greguería: “los quevedos pendientes de un cordón, como dos ojos absurdos bailándole sobre la panza” (92).

Las didascalias, por supuesto, están en presente de indicativo.

También las de *LB* hasta que en la escena 2ª, leemos: “Divagan ajenos al tropel de polizontes, al viva del pelón, al gañido del perro, y al comentario apesadumbrado del fantoche que los explota. *Eran* intelectuales sin dos pesetas” (18), con un imperfecto descaradamente narrativo, que parece alejarnos en el tiempo o en el espacio (cine) de Max y sus contertulios o bien congelar su imagen por un momento; si hay algo no teatral -en el sentido de intraducible a una representación dramática- es ese verbo en imperfecto.

El presente del verbo indica, en general, simultaneidad acotaciones-diálogos: cuando leemos el texto, contribuye a la ilusión de que estamos asistiendo a la representación. En Valle, en *LB*, tal simultaneidad no se cumple a veces; la acotación nos informa de un gesto o movimiento en forma anticipada o retrospectiva; es una deliberada y desconcertante falta de sincronización: nunca se interrumpe el diálogo con un breve paréntesis explicativo (eso es la acotación tradicional), sino que se espera a una pausa o silencio de los actores para puntualizar más por extenso qué actos acompañan a las palabras pronunciadas; así se nos dice que MAX “*tosió* cavernoso” después de unas frases en medio de las cuales éste tosería (29).

Resulta también insólito que en una pieza teatral las acotaciones ahorren u obvien diálogos, cuando lo esperable es que los acompañen y apostillen: la voz de los personajes queda diluida o se pierde en un coro ruidoso, por ejemplo, en los murmullos, chistes y voces solapadas de los modernistas (83); el lector-espectador sabe que siguen hablando, sabe de qué hablan incluso, pero el discurso en sí le es escamoteado (en la representación escucharíamos voces, pero sin entender las palabras): “divierten sus penas en un coloquio de motivos literarios” (18), “filosofan sentados” (130), etc. Es una técnica de resumen, no muy distinta de lo que es el *panorama* en la narrativa; pero el teatro es *escena* por definición. Sólo la rebeldía del escritor frente a las convenciones del género podía atreverse a tanto.

Pero estos diálogos difuminados y luego resumidos en acotación no apuntan únicamente al mundo de la novela: el hecho de que una conversación, que al principio escuchamos nítidamente, se vaya sofocando en medio del ruido ambiental puede explicarse por alejamiento, porque los actores se retiran mientras charlan. De no ser así, dado que el espectador permanece quieto en su butaca, no cabe otro tipo de alejamiento en un tea-

tro tradicional; la que sí puede retroceder es una cámara cinematográfica: una cámara, desde luego, nunca explicitada en el texto espectacular, pero cuyas virtualidades previó el dramaturgo y quiso comunicarnos, siquiera insinuadas. Si Valle pensaba teatralmente sus escenas de novela (Zamora Vicente), aquí pensó -vio y nos hizo ver- escenas teatrales cinematográficamente. Es lo que pasa al final de la escena 9ª, en el Café Colón: “Después de beber, los tres desterrados confunden sus voces hablando en francés. Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabarets! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila, con su pata coja, PAPÁ VERLAINE” (112).

Por lo dicho hasta aquí, creo que puede leerse *LB* como novela (dialogada, claro) y sus acotaciones como prosa narrativo-descriptiva; sería una lectura parcial y reduccionista (al ignorar el potencial espectáculo que contiene), pero legítima.

2) *Acotaciones cinematográficas* son las que parecen presuponer la presencia de una cámara en movimiento, capaz de ofrecernos distintos planos y encuadres, de desplazarse tanto horizontal como verticalmente... El espectáculo teatral, con su escenario fijo y delimitado, el espectador sentado en su butaca, desconoce tales posibilidades.

Abundan referencias a detalles que difícilmente el público podría ver, aun en una sala pequeña y desde las primeras filas de butacas: el “ojo legañoso” del perro (136), el “brillo de un clavo” en el ataúd (140). O, aunque los viese, es improbable que se fijase en ellos. En cambio, un primer plano resuelve tal dificultad, al concentrar nuestra atención en el objeto; tal en el caso de movimientos secretos o disimulados: “ocultamente abre una navajilla” (174). Los problemas para la representación subsisten en otros casos: “Un ratón saca el hocico intrigante por un agujero” (14); el animalillo es pequeño, difícil de ver y, por ende, aparece personificado; para atribuirle esa cualidad habría que recurrir a la técnica de dibujos animados o marionetas, igual que en las restantes intervenciones de animales (loro, gato, varios perros). Resultan casi impensables las soluciones realistas: uno de los canes “encoge la pata y se orina” (136), lo cual puede filmarse con paciencia, pero no repetirse puntualmente en cada representación, salvo con animales amaestrados a tal efecto.

La actuación de Claudinita en el velatorio (152) evoca la gesticulación del primer cine mudo.

Buen ejemplo de visualización cinematográfica es el siguiente: “D. LATINO DE HISPALIS [...] comienza al cocear en la puerta [...] y como en respuesta a una provocación, el reloj de la iglesia da cinco campanadas bajo el gallo de la veleta” (134), donde la hipotética cámara se desplazaría de abajo hacia arriba, siguiendo la vertical puerta-reloj-veleta; nótese que no es una descripción estática empezando por abajo, sino una concatenación de acciones: patadas en la puerta (calle), campanadas del reloj (torre) en aparente respuesta a aquéllas y gallo de la veleta (recortándose en el cielo) como punto de fuga, todo ello señalando el instante en que el protagonista va a morir.

El momento más cinematográfico, aparte la secuencia en el Café Colón, quizá sea el entierro de Max (escena 14<sup>a</sup>): “blanco”, “negro”, “marfileño”, “de nieve” sugieren plásticamente fotogramas de los años 20. “Callan y caminan en silencio. [...] Las sombras negras de LOS SEPULTUREROS [...] se acercan por la calle de tumbas”. Y la versión de 1924 añade insistiendo: “*Se acercan*” (157). Acercamiento progresivo: ¿a qué o a quién? No a Rubén y Bradomín, que quedan rezagados; en un contexto más convencional, pensaríamos que se acercan al proscenio: me parece, sin embargo, que los sepultureros avanzan hacia una cámara inmóvil que acaba por captarlos en un plano medio, se detienen y, poco después, se incorporan al grupo el poeta y el marqués, para seguir caminando todos juntos, acompañados por dicha cámara, hacia la puerta del cementerio (159-161); al menos, eso me sugieren las acotaciones.

Creo que, en parte, los presuntos “olvidos” de Valle (Ángel Raimundo Fernández, 1981: 256) pueden explicarse por esta visión más o menos “cinematográfica” (es decir: de imágenes en movimiento ilusorio). Así, el borracho de la escena 15<sup>a</sup>. No olvidó el autor introducirlo en escena: es que la cámara no lo había captado antes, al menos de frente y de forma individual. Claro que un dramaturgo al uso, atento a la “carpintería” teatral, jamás hubiera dejado de presentarlo.

En la escena 13<sup>a</sup> (velatorio), la referencia a objetos que están en el corredor (gato, botijo, baldosines), fuera por tanto de la vista del espectador, no es incongruente si pensamos en una cámara que sigue a Don Latino, a Dorio y al perrillo en su mutis (144-145). Ello revela un tratamiento del espacio más propio del cine que del teatro.

Y lo mismo ocurre en el despacho del Ministro: no se omiten por

despiste la alfombra y la chimenea al describir el decorado, sino que primero estamos en la antesala o secretaría particular (89), luego aparece Su Excelencia a la puerta de su despacho (92), donde finalmente entramos con Max, aunque no se diga expresamente; confirman esta hipótesis la ausencia (no del todo clara) de Dieguito durante parte de la conversación del poeta con el político y, sobre todo, la poltrona en que D. Paco se quedará dormido al retirarse los demás; mueble y acción que sólo caben en la intimidad del despacho ministerial, y no en la oficina del secretario. Son, pues, dos espacios contiguos que la cámara cruza; en el teatro podríamos contemplar la acción del despacho al fondo, a través de la puerta, con problemas de audición y visibilidad, porque tendríamos delante la secretaría.

3) *Acotaciones sensoriales y sinestésicas*. Las referencias a lo visual se traducen en mímica, decorado, atrezzo, luminotecnia, etc. Los diálogos, en la voz de actores y actrices, mantienen la letra del discurso escrito. Por vía auditiva, caballos de la policía trotando en la calle o bofetadas a los detenidos en comisaría configuran espacios fuera del escenográfico; hasta aquí, todo normal y traducible a teatro o a cine.

A) *Acotaciones estrictamente visuales*: “penumbra rayada de sol poniente” (9); “la luna [...] partiendo la calle por medio” (40); quizá sea difícil recoger el matiz cubista de estas imágenes, pero son filmables.

B) *Acotaciones sensoriales*: se incluyen aquí las referidas a los demás sentidos; las auditivas pueden incorporarse a una banda sonora: “llega un tableteo de fusilada” (127); “rechina la verja negra” (161); las demás sensaciones, olfativas por ejemplo, son casi intraducibles en espectáculo: “perfume primaveral de lilas” (141); las gustativas y táctiles quedan en el ámbito de percepción del actor-personaje y no pasan al del público: “copa de ajeno” (103), “dejo sensual de cosquillas” (122).

C) *Acotaciones sinestésicas*: son intraducibles a otros códigos, las que Segura Covarsi (1956: 202) llama climático - descriptivas, las más literarias y, a mi entender, algunas de las más hermosas; no siempre contienen una auténtica sinestesia: funden en una sola impresión sensaciones de diversa procedencia. Ejemplos: “aire de cueva y olor frío de tabaco rancio” (59); “el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático” (89); y toda la acotación del Café con sus “espejos multiplicadores” (102).

4) *Acotaciones metonímicas*. Si las anteriores se referían al ambiente, éstas van casi exclusivamente dedicadas a la presentación de



personajes y, a veces, a su juego gestual. Consisten en que no se retrata la persona entera (descripción realista), sino que dos o tres rasgos, miembros, prendas o instrumentos significan o evocan el conjunto del cuerpo, que se nos ofrece como desarticulado (presentación expresionista).

Así se perciben en la noche los cuerpos como “bultos” o “sombras” (24, 113, 116, 124); los rostros como “caretas” (113) o “máscara” (124); los personajes como muñecos (recurso de muñequización, según Carlos Álvarez, en conexión con la prosopopeya y la cosificación, ya que la persona está vista como un objeto (muñeco) que, a su vez, se parece o imita a una persona: “DON LATINO guiña el ojo, tuerce la jeta y desmaya los brazos haciendo el pelele” (173).

Las más típicas acotaciones metonímicas consisten en la presentación expresionista de personajes cuya indumentaria y aliño, vistos sintéticamente, anulan el aspecto corporal y facial: “pipas, chalinas y melenas del modernismo” (59); “greñas, pipas, gabanes” (73). Cabe preguntarse si es que, debajo de esto, no hay nada; si los modernistas no son seres humanos con un cuerpo. Es la técnica de la caricatura gráfica: elegir unos pocos rasgos, exagerarlos y eliminar todos los demás. Valle-Inclán imaginaba, según es bien sabido, una posible representación sin actores, con unos zapatos y una chaqueta u otra prenda colgando de hilos y moviéndose adecuadamente. Pues ese procedimiento es el que reflejan estas acotaciones expresionistas: tres rasgos, tres sintagmas sugieren el personaje entero, dejando el resto de su ser en una especie de vacío referencial; un grado más que la muñequización, pues así el fanteche aparece fragmentado, hecho añicos y acaso hueco por dentro.

Por supuesto, estos cuatro tipos de acotaciones escénicas coexisten con otras convencionales y meramente utilitarias, se mezclan con ellas y entre sí. Son lo que Ángel Raimundo Fernández denominaría “heterogéneos sistemas signícos, interconexionados” (1981:248). Tenemos el caso de la escena 9ª, en el Café: hay narración-descripción, sugerencias de movimiento de cámara, atmósfera sinestésica y, relativamente, metonimia (luces, música, espejos, humo son datos parciales que generan un conjunto complejo: el ambiente del Colón).

En conclusión, las didascalias de *LB* son atípicas y heterodoxas, con una marcada carga visual, propicia para un espectáculo teatral; pero las imágenes contempladas por un foco móvil (cámara) se acercan al len-

guaje cinematográfico. Las acotaciones sensoriales en buena parte pueden ser reflejadas en escena (visuales y auditivas); las sinestésicas, como más complejas, no admiten traducción a otros sistemas, al menos en su integridad; son literatura (cierto que comparable a la pintura impresionista, a los interiores nocturnos de un Renoir). Las metonímicas, en cambio, nos llevan a la estética expresionista, la deformación grotesca, el claroscuro ...

Aunque el teatro sólo existe como representación, el texto -éste y acaso cualquier otro de don Ramón- está concebido teatralmente; pero en ningún escenario ni pantalla cabe plasmar todos los matices que encierra aquél.

La discusión sobre la representabilidad de este esperpento carece de sentido; todo es representable, no solo un texto teatral. *LB* puede y debe ser representada o filmada, si bien ofrece, como vemos, numerosas y graves dificultades. Es teatro en la medida en que suba a un escenario con unos actores y ante un público. He aquí el texto como propuesta y desafío, al que cabe dar respuestas fieles o transgresoras.

Pero también deber ser leída, porque sus acotaciones se configurarían como literatura total (intergenérica: drama, narración, poesía) y como intento de teatro total (utópico, síntesis de las artes (plástica, literatura, cine) y de los sentidos corporales. La lectura del texto teatral implica un notable esfuerzo imaginativo del lector: nuestra imaginación como escenario de una representación aún no consumada, ver con los ojos de la mente más allá de las palabras escritas; porque, en frase de Max Estrella, “los ojos son unos ilusionados embusteros” (95).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN, Ángel (1994-1995). “Para una teoría de la puesta en escena. Hermenéutica y transformación de un texto literario”. En *Tropelías*, nº 5-6. 5-15.

- ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Carlos (1976). *Sondeo en “Luces de bohemia”, primer esperpento de Valle-Inclán*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

- BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony (1982). *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia.
- FERNÁNDEZ, Ángel Raimundo (1981). "La literatura, signo teatral. El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y LB". En José ROMERA CASTILLO, ed. *La literatura como signo*. Madrid: Playor. 246-268.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, M<sup>a</sup> Nieves (1993). *El universo del esperpento en Valle-Inclán*. Valladolid: Aceña.
- SALINAS, Pedro (1947). "Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98". En *Literatura española. Siglo XX* (1970). Madrid: Alianza. 86-114.
- SEGURA COVARSI, Enrique (1956). "Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán". En Ricardo DOMÉNECH, ed. (1988) *Ramón del Valle-Inclán*. Madrid: Taurus. 202-217.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1920 y 1924), *Luces de bohemia*. Ed. de Alonso Zamora Vicente (1973). Madrid: Espasa-Calpe.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1969). *La realidad esperpéntica (Aproximación a "LB")*. Madrid: Gredos.