

Valle-Inclán y su dialogo especial en el teatro esperpéntico

/Luces de Bohemia como ejemplo

بايه انكلان و حوار ه الخاص في المسرح الاسبيرتيني، مسرحية أضواء بوهيميا
أنموذجا

La investigación conjunta por: la profesora asistente: Hadeel Adel Kamal

la profesora: Layla fadil Hassan

بحث مشترك مقدم من قبل: أ.م. هديل عادل كمال

م. ليلي فاضل حسن

Abstract

Ramón Valle Peña is a poet, novelist and playwright, one of the most important and the the most prominent writers in the twentieth century belongs to the modern literature in Spain and influenced by the movement of his generation (98) . Born in Villanueva de Arosa in 1866 and died in Santiago de Compostela in 1936.

Don Ramón del Valle-Inclán his name that appeared in the majority of of his literary produccion in the modern period and beyond, the most prominent of his plays (lights of Bohemia) in 1920, the Iberian circle in 1927 and Tyrant Banderas in 1927 which considered of the most famous novels in his time

his production characterized in its first disclosure the significant of art and literary beauty. The importance of inventing a way in which the rules leads in to musical sound and create an important role to take him to the top of a prominent place among the modern writers, and make him a prose writer of great importance.

Inclán has shown in all of his books the depth language and the ability to explore the meanings and diving in its seas, and this produced in the form of prose seems monotonous movement-oriented in its tone or strangeness. Inclán the most elegant writer in Spanish literature and one of the leading artists in writing in delicate and original language.

He wrote (Lights of bohemia) according " el esperpento" style, which it is, distortion of landscapes and the usage of a language which it is a mixture of slang and gipsy dialects from one side and cultural words that related to the elite class from other side. It is a formulated image for the Madrilenian society who failed to keep away from the cycle of political failures which reflected negatively on their life closer to the theatre of absurd, where the ambiguity of meanings

Introducción

Luces de Bohemia cuenta la última noche de la vida de Max Estrella quien estaba un poeta miserable y ciego. Esta pieza de arte teatral es una parábola trágica y grotesca de la imposibilidad de vivir en una España deforme, injusta, opresiva y absurda. Este obra es un esperpento trágico sobre la vida literaria en la sociedad española publicado por Valle-Inclán en 1924, pero apareció por primera vez en la revista (España) en 1920 .

Nuestra investigación contiene cuatro capítulos : Capítulo primero contiene la vida y obra de valle Inclán. Capítulo secundo toma la obra teatral (Luces de Bohemia) y su importancia en la obra Valleinclanesca. Capitulo tercero dice sobre el arte literario del esperpento y como usa Valle Inclán, el padre de esperpento, este corriente literario en su obra teatral . Capítulo cuarto es un estudio práctico de los varios tipos del dialogo en el teatro esperpento en (Luces de Bohemia) , y al final citamos las conclusiones.

Capítulo primero

La Vida y obra de Valle Inclán

1-1 Su Vida:

Don Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro (quien es Ramón Valle Peña) nace en Villanueva de Arosa, Pontevedra, en 1866, y muere en Santiago de Compostela, en 1936.“Eximio escritor y extravagante ciudadano”, como dijo de él el general Primo de Rivera, es una de las figuras más singulares de la literatura española y pudiera pensarse que tiene en su haber creador la mejor novela del siglo, *Tirano Banderas* y la mejor obra teatral, *Luces de bohemia*. Claro que en literatura resulta muy arriesgado hacer esta clase de juicios, a pesar de que varios críticos apuntan en esa dirección.

Su vida resulta inseparable de su obra, desde su nacimiento en el seno de una familia hidalga venida a menos; lo que condicionará su carácter y su actividad literaria, su orgullo y la búsqueda afanosa de viejas resonancias heroicas o gloriosas en el viaje y la aventura, y, sobre todo, a través de su obra. Para empezar cambia su nombre por uno de mayor sonoridad y alcurnia. Al mismo tiempo comienza a cultivar su imagen entre bohemia, extravagante y aristocrática, que se entrelaza con su estilo literario.

Directamente, al morir de su padre, abandona sus estudios de Derecho comenzados en Santiago, para viajar a Méjico en 1892, allí publica artículos periodísticos, se pelea con sus compañeros de redacción, porque dice que han insultado el nombre de España, y regresa en 1893 a Pontevedra, donde publica su primer libro, *Femeninas*, en 1895.

Ya en Madrid, lleva una vida de bohemio rebelde, se insulta a la policía o se enzarza en peleas callejeras. En 1899 tiene un altercado con Manuel Bueno en el Café de la Montaña. Valle recibe un bastonazo en el brazo izquierdo alzado en defensa, se le clava el gemelo en la muñeca; su descuido propicia la gangrena y han de amputarle el brazo:

“...solo pensé en la actitud que en lo adelante debía adoptar con las mujeres para hacer poética mi manquedad: Quién la hubiera alcanzado en la más alta ocasión que vieron los siglos. Yo confieso que más envidiaba aquella gloria al divino soldado que la gloria de haber escrito el *Quijote*...”¹

Su quijotismo le lleva a reconciliarse con su agresor, su amigo Bueno. Mientras su andadura literaria prosigue ha de buscar sustento como periodista del periódico liberal *El Globo* o como corresponsal de guerra en el frente francés en la primera guerra mundial (1916). Crean para él una cátedra de Estética en la Escuela de Bellas Artes, pero pronto se aburre y deja la docencia. Los periodos de bohemia y las estrechas económicas se alternan con otros de normalidad burguesa.

En 1907, tras trabajar como director artístico en la compañía de Ricardo Calvo, se casa con la actriz Josefina Blanco, de la que se separa en 1933, debido a las penurias que por causa de su dedicación literaria y bohemia pasa su familia. En 1935, enfermo de cáncer, regresa a Galicia para morir en Santiago un año después. En cuanto a su ideología, Valle se declaró inicialmente, en torno a 1910, “carlista por estética”; tal declaración es efectivamente más estética que ideológica: “El carlismo tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales góticas”², decía.

Su obra 1-2

La Narrativa de Valle-Inclán

En su prosa surge la misma evolución que en el teatro, pasa del modernismo al esperpento. De tipo modernista su obra más importante son el conjunto de la tetralogía (Las Sonatas). La influencia de la música (sonata, ritmo) existen, y aparece el protagonista: *Marqués de Bradomín*. Se representan las edades de la vida: *primavera* (representación de la juventud), *verano* (madurez), *otoño* (una mayor madurez) e *invierno* (la vejez).

Tiene algo intermedio entre el modernismo y el esperpento: una trilogía muy importante en su obra es *La guerra carlista*, donde el protagonista sigue siendo el *Marqués de Bradomín*. Esta obra está ambientada en Galicia. Aparece la Galicia mítica.

El esperpento, que no es una obra sino una estética, una forma de escribir propia del autor, en el que destaca la trilogía *El ruedo Ibérico* donde critica a Isabel II, y deforma a los personajes.³

¹ Valle-Inclán, Ramón: *Sonata de Otoño, Sonata de Invierno. Memorias del marqués de Bradomín*, Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral, (1969), Pág. 441

² www.noticiasdenavarra.com, 20-11-2013

³ Severa, J.: *Luces de Bohemia, Ramón M del Valle-Inclán. Guía de lectura*. Palma de Mallorca, Ediciones Monograma, (1994) ,Pág. 26

1-3 Las Obras Dramáticas de Valle Inclán

Desde el modernismo al esperpento, Inclán alcanza varias etapas son:

1. Primera Etapa

- En esta etapa va a componer obras de corte **modernista**. Seguirán, entre 1897 y 1904, otros libros de relatos: *Jardín umbrío*, *Corte de amor*, donde el autor ya combina lo legendario con lo realista, como destaca en *El marqués de Bradomín*, que es una obra de teatro aristocratizante, aparece todo muy refinado, tiene mucha importancia en el ritmo y lo musical.

2. Segunda Etapa

- Es una etapa que se conoce como **ciclo mítico**: son obras ambientadas en una Galicia mítica. También aparece la *superstición*, *personajes muy pasionales*, que representan la esencia del pueblo gallego, personajes que se mueven por instinto, por la lujuria, la avaricia, etc. Dentro sus obras destaca una trilogía que se llama *Comedias bárbaras*; está compuesta por *Águila de blasón*, *Romance de lobos*, *Cara de plata*. Todas las obras tienen como eje central a los hijos de *Juan Manuel Montenegro* (un noble gallego), basada en una tiranía, violencia.

Aparte de esta trilogía, hay una obra que es *Divinas palabras*, que está ambientada en Galicia; de ahí que se considere de este grupo, pero tiene la misma forma, los recursos, la misma estética que el *esperpento*.⁴

3. Tercera Etapa

- Esta etapa está constituida por las **farsas**. Federico García Lorca tiene en común esto con Valle Inclán. En las farsas de Valle todos los personajes son **marionetas**.

- Hay farsas que son **grotescas**.

- Se agrupan bajo el título *Tablado de marionetas para la educación de los príncipes*. Dos farsas que están dentro de esta obra son: *La marquesa Rosalinda*, que es una obra idealizada que tiene todavía influencia del modernismo.

-En cambio, en *Farsa y licencia de la reina castiza*, critica la vida de Isabel II y utiliza una forma de teatro deformada, grotesca.

4. Cuarta Etapa

- Es la época en que aparece el **esperpento**. La palabra *esperpento* la adopta Inclán del lenguaje popular.

- Por un lado el *esperpento* es un **subgénero teatral** inventado por él (esto aparece sólo en cuatro obras), y por otro lado, es una **estética** y una forma de hacer literatura.

- Pero el *esperpento* se aplica no sólo a sus cuatro obras narrativas sino también a varias obras teatrales y otras narrativas como *El ruedo ibérico*.

5. Quinta Etapa

- Vuelve aquí a hacer **obras para marionetas**, pero muy *esquemáticas*; los *personajes son marionetas* y están centradas en un tema exclusivamente, en

⁴ .ibid

abstracto, como algo que representa la lujuria...Son varias obras que están recogidas en un título que es: Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte.

2- Capitulo segundo

2.1- El Lenguaje

El lenguaje es el instrumento más eficaz para cumplir con el propósito de recrear la sociedad española en su totalidad. Cuando Valle-Inclán deseó expresar ese dolor sobre la situación española, escogió salir de los usos y maneras del lenguaje teatral de su época, fabricando un nuevo lenguaje que contuviese todos los niveles de habla, desde lo más bajo a lo más alto, desde el argot arrabal al galicismo modernista. Con el lenguaje caracteriza a algunos de los personajes, pero también va a señalar las peculiaridades de los grupos sociales representados en la obra.

-El lenguaje literario.

La obra presenta personajes que tienden a literaturizar la vida en todas sus manifestaciones. Valle Inclán pondrá en labios de sus personajes citas textuales de autores de diversas épocas (“¡Mal Polonia recibe...!”) (“¡Juventud, divino tesoro!”). (“corza herida...”), alusiones mitológicas (“Artemisa”);, términos y expresiones modernistas (“el divino William” (por Shakespeare); “la Babilonia londinense “(por Londres)). Lo peculiar es que generalmente el autor atribuye a estas citas un valor irónico.

-Lenguaje enfático.

Más que el lenguaje literario lo que caracteriza a algunos personajes de la obra es el empleo de un lenguaje enfático, que suena a oídos del espectador como lenguaje culto. Pero no todos los personajes cultos utilizan un lenguaje culto, sino que por el contrario se hacen gala de conocer el lenguaje popular; y por el contrario personajes que en principio utilizarían un lenguaje vulgar, utilizan un lenguaje enfático de raíz culta.

-Lenguaje popular.

El lenguaje popular, por tanto, presenta dos estratos el que hemos visto que podríamos denominar culta y el propiamente popular o vulgar. En el que denominamos lenguaje popular de raíz culta confluyen una serie de fenómenos mediante los cuales personajes populares pretenden unas veces con intención seria o ultra correctora y otras con intención irónica elevar o enfatizar su lenguaje. Algunos de estos fenómenos pueden observarse en el lenguaje de los representantes de la autoridad: “escándalo en la vía pública”; “gritos internacionales”. Estas mismas tendencias aparecen en las expresiones tomadas del lenguaje del periodismo

político: “es un anárquico”; “para el restablecimiento del orden”. Por ultimo, cabe señalar que la intención irónica se intensifica en determinados

eufemismos⁵: “visitar el nuncio” (tener el periodo la mujer); “última mueca/viaje sin retorno” (muerte); “pápiros de piel de contribuyente” (billetes).

3- Capitulo tercero

3.1- El esperpento: Raíces históricas y estéticas

La época en que vive Valle es una de las mas revulsivas y dramáticas: la humillación de la derrota en Cuba (1898), la sangría incesante de jóvenes por la Guerra del Rif en Marruecos (1909), la Semana Trágica de Barcelona (1909) desatada al oponerse los obreros al nuevo envío de tropas al Rif, la I Guerra Mundial (1914), la huelga revolucionaria de 1917, las profundas convulsiones 1919-1920, la dictadura de Primo de Rivera (1923), y el atraso y pobreza secular del pueblo Española.

Ante esta situación crítica, la actitud de Valle fue siempre de compromiso y de denuncia ,Y para mostrar profundamente esta realidad, Valle crea el esperpento, nueva estética que distorsiona la imagen que tenemos de la realidad con el objeto de mostrarnos su verdadero rostro: la grotesca y absurda vida española contemporánea. Como indica este frase:

*"Su critica es demoledora, no propone soluciones ni alternativas, no pacta con ninguno de los personajes ni con las ideas que representan."*⁶

el esperpento acuerdo nuestro dramaturgo tiene dos dimensiones, Por una parte, está la **dimensión estética**: para Valle la forma es muy importante. Esta estética está basada en la distorsión y la deformación. Pero además, por otro lado tiene una **dimensión ética** que se utiliza para criticar la realidad. Valle clasificó cuatro obras como esperpento : "Luces de bohemia" y una trilogía que es " Martes de Carnaval" que contiene : "La hija del capitán", "Las galas del difunto", "Los cuernos de Don Friolera".

En *Luces de bohemia* sostiene el esperpento, como expresado aquí:

*"El sentido trágico de la vida española sólo puede darse una estética sistemáticamente deformada ...; deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España".*⁷

Según Valle, se trata de ver a los personajes desde un plano superior, y así se convierten en seres inferiores, como “enanos y patizambos” que juegan una tragedia y a los que se observa con indiferencia, ironía, sin implicarse

⁵ Eufemismo: (Del lat. *euphemismus*,. 1. m. Manifestación suave o decorosa de ideas cuya recta y franca expresión sería dura o malsonante. Real Academia Española

⁶ **García, M^aJ. y Salas, M.:** *Claves de Luces de bohemia, Ramon M^a del Valle-Inclán.* Madrid. Ciclo Editorial. (1989). Pag 223

⁷ Zamora, Vicente ,*RAMÓN DEL VALLE INCLÁN,LUCES DE BOHEMIA,ESPERPENTO*,nueva edición, Espasa Calpe, S.A, Madrid, 1998, Pág.15

sentimentalmente con ellos. Desde este distanciamiento se puede juzgar críticamente la realidad presentada.

La **técnica del esperpento** no es, novedosa, esta implícita a Valle- Inclán y entronca con una vasta tradición de lo que grotesco en la literatura y el arte, por ejemplo: Quevedo y Goya, pero también el *Génica* de Picasso; la *Viridiana* de Bunuel, y algunos movimientos estéticos, como el expresionismo alemán, el dadaísmo italiano, las novelas de Kafka o el teatro del absurdo. Pues el esperpento puede considerarse como una corriente literaria universal.

3.2- - Los rasgos esenciales del esperpento

-Libertad de forma: el esperpento puede manifestarse en cualquier forma literaria tradicional, Prosa o verso, novela o drama con tal de que se dé esa nueva visión de la realidad.

-Mundo irreal: el mundo, a veces, da la impresión de ser un puro escenario teatral. Mundo recreado con cierto gusto por lo cinematográfico.

-Constante rebajamiento de la realidad: animalización de los personajes o la personificación de animales o de objetos para rebajar lo humano. Con la misma intencionalidad llega a reducir a los seres humanos y a los mismos animales a puros objetos inanimados, en una especie de burlesca “cosificación” inmovilizadora. La degradación de lo humano llega a la transformación de los personajes en fanteches, peleles (munequización), con apariencia humana pero insensibles como objetos. En otras ocasiones da vida (humanización) a seres inanimados: la luna, animales...

-Deformación sistemática de la realidad: consiste en subrayar los rasgos más acusados de la realidad para subrayar las contradicciones entre el comportamiento de una determinada sociedad y la escala de valores que predica (caricatura de corte expresionista). Se descubre sin hipocresías embellecedoras lo que hay de negativo en la “condición humana”.⁸

-Humor satírico: exageración deformadora y el juego de contrastes violentos que se logran generalmente acercando situaciones vitales esencialmente distintas o categorías lingüísticas inusualmente combinables. Del comentario más jocoso a la ironía más intencionada o al sarcasmo más cruel.

-Personajes extraordinarios, fuera de lo corriente.

-Mascaras o caretas: las mascaradas valleinclánescas tienen por objeto descubrir la realidad esencial de los seres que están tras ellas.

-La muerte, personaje principal: en ninguno de los esperpentos falta. Acompaña al protagonista, reduciéndolo con su sola presencia a la categoría pura de “infrapersona”, de fanteche, pelele o monigote de guiños.

⁸. Del Valle-Inclán, R. (2009): “Guía de lectura y glosario”. En Ramón del Valle Inclán, *Luces de bohemia*. Madrid, Austral. Espasa-Calpe, 1961 p22

-Espejos, luces y sombras: siguiendo el ejemplo de Goya, Valle-Inclán nos dice que se sirve de unos espejos “especiales” que tienen la virtud de reflejar en su superficie no la copia fiel de la realidad, sino una imagen retorcida y deformante de ella; una imagen que se parece más a la amarga realidad interior de cada cosa o ser que no a su aparental y muchas veces falsa superficie visible. Estos espejos reflejan la radiografía mas que la pura reproducción de esa realidad verdadera y a la que en el fondo trata de reproducir por todos los medios.

-El desgarró lingüístico: uso constante del habla coloquial, de la lengua hablada: expresiones, vocablos, modismos considerados como ordinarios o groserías. Muchos personajes, incluso los pertenecientes a las clases sociales mas elevadas, utilizan el habla “acanallada”, jergal o barriobajera. De este modo, se cruza la dirección culta, modernista, con ese hablar acholado, “a lo golfo”.

4- Capítulo Cuarto

Los tipos de diálogos en el teatro esperpento

4. 1.-La lengua de los diálogos:

Se trata de un diálogo de proposición y respuesta breve a la que contribuyen frecuentes elisiones, el tono exclamativo, la abundancia de imperativos y de fórmulas de insulto, la sentenciosidad, las frases hechas o los juegos de palabras. Significa que en *Luces de bohemia* tenemos muchos niveles de habla y de lenguaje: voces y citas literarias dándose la mano con madrileñismos, vulgarismos, gitanismos; o neologismos creados por el autor. De un lado, en la lengua de los diálogos observamos un lenguaje jergal que refleja la lengua popular. Aparecen gitanismos: “parné”, “chanelo” o “gachó”. También encontramos vulgarismos: “apegarse” “cuála”.

Todo ello en compleja elaboración a partir del habla de los bajos fondos del Madrid arrabalero: “apoquinar” “vivales” “pipi”...etc. Todos ellos frecuentes en los sainetes de corte castizo, pero que en Valle-Inclán rompe con cualquier asomo de costumbrismo o madrileñismo: el lenguaje de la calle, de la taberna, del chulo y del borracho, están ahí, formando y conformando la obra, pero con la finalidad de proyectarse más allá, de sobrepasar el espacio de Madrid y de su tiempo.

A este rasgo se suma el empleo de un nivel culto del lenguaje: el de cultismos, retoricismos y neologismos, es herencia de un modernismo trivializado y falso, presentes en la parodia del lenguaje pedante: voces griegas y latinas (“salutem plurimam”); referencias históricas (“Artemisa”); referencias literarias: (“¡Mal Polonia recibe...!”) (“¡Juventud, divino tesoro!”). (“corza herida...”); además de expresiones claramente pedantes, donde personajes populares pretenden elevar o

enfaticar su lenguaje: (“no introduzcas tú la pata”) (“¿qué rumbo consagramos?”).⁹

4. 2- Diálogos

Si consideramos el diálogo en cuanto tal, dejando de lado que es el medio por el que se representa gran parte de la ficción dramática, tampoco faltan en el caso de *Luces de bohemia* los perfiles paradójicos, sobre todo en lo que se refiere a lo que he llamado sus funciones «teatrales». Importa, en primer lugar, advertir sobre la cantidad y la importancia de los aspectos que no trataré porque quedan fuera del enfoque elegido, genuinamente dramático, empezando por el lingüístico *sensu* estricto: a partir de qué materiales y mediante qué procedimientos construye Valle- Inclán su peculiar y prodigioso «lenguaje esperpéntico» ; como dice este párrafo:

*"El hecho más fascinante que nos presenta hoy el esperpento, a los muchos años de su nacimiento, es el de su lengua. Lengua compleja, múltiple, de variadas facetas, pero en la que domina un desgarro artísticamente mantenido, capaz de ilusionar, de dar idea de una plebe atiborrada de resabios literarios y de vida al borde de lo infrahumano. Integración total, de nuevo reflejo de una sociedad en cuyo hablar caben, siempre en su sazón oportuna, y siempre en trance de destrucción, el habla pulida del discreto cultivado, y la desmañada y vulgar de las personas desheredadas de dinero y de espíritu. Prodigio verdaderamente extraordinario, esa conjunción apasionante"*¹⁰.

Si se examina el diálogo de la obra atendiendo a sus funciones *teatrales*, es decir, las que se despliegan, no en el interior de la ficción, sino en la relación entre la escena y la sala, entre los actores y los espectadores, entre el mundo ficticio y su público, volvemos a constatar anomalías muy graves que sólo por auténtico milagro, el del raro talento de Valle, no se traducen en el naufragio, en el fracaso rotundo de *Luces de bohemia* como drama.

Los principales «vicios» que ponen el diálogo en peligro de muerte, y a los que difícilmente sobrevivirán otras obras, son la exagerada hipertrofia de una función tan peligrosa como la *ideológica* y la debilidad extrema, casi la ausencia, de una función tan básica sin duda la principal- que hay que llamar, incurriendo en redundancia, *dramática*. Lo prodigioso es ver, no sólo cómo logra Valle sortear estos peligros, compensar las mermas de dramaticidad que implican, sino cómo consigue darle la vuelta a los errores hasta convertirlos en aciertos, o sea, hacer de vicios virtud. Intentamos asomar apenas a este prodigio.

⁹ **García, M^aJ. y Salas, M.**, *Claves de Luces de bohemia, Ramón M^a del Valle-Inclán*. Madrid. Ciclo Editorial. (1989), Pág. 135

¹⁰ .Zamora Vicente, A: *La realidad esperpéntica*.Madrid,Credos ,1993.Pág. 37

Dicho de forma transparente, en esta obra no pasa casi nada; en cambio se habla mucho y, sobre todo, se opina sin parar, se incurre con pertinacia en lo que pocos dejarán de considerar un defecto dramático, el que achacaba el Abate Marchena *Los menestrales* de Cándido Trigueros en estos términos:

"Toda ella está sembrada de máximas en sí muy buenas, mas inaguantables en el teatro, donde no se va a oír sermones, mas sí a ver una acción que cautiva toda la curiosidad del auditorio, le entretenga y le divierta, de tal suerte que la lección de buena moral la saquen los oyentes, no de lo que se les ha dicho, sino de lo que han visto".¹¹

Si la «lección de buena moral») es, en lo esencial, el llamado tema de España, la crítica radical e integral de la sociedad española, la proporción que la sacamos de lo visto y en cuál de lo oído existen en el desequilibrio, rotundo a favor de las opiniones sobre las acciones. En términos teatrales, el sub-texto, lo que no se dice, es mucho más poderoso y significativo que las palabras que pronuncian los personajes. Véase, por ejemplo, este coloquio con el quiebro de La Pisa-Bien cuando decide mentir, acuerdo las palabras entre estos personajes:

*"LAPISA-BIEN.- Naturaca! Usted ha cobrado un décimo que yo he vendido.
DON LATINO.- No es verdad.*

LA PISA-BIEN.-El 5775.

EL CHICO DE LA TABERNA.- ¡Ese mismo número llevaba Don Max!

LA PISA-BIEN.-A fin de cuentas no lo quiso, y se lo llevó don Latí. Y el tío roña aún no ha sido para darme la propi.

DON LATINO.- ¡Se me había olvidado!

LA PISA-BIEN.-Mala memoria que usted se gasta.

DON ATINO.- Te la daré.

LA PISA-BIEN.-Usted verá lo que se hace."¹²

Y cuando pensó, enseguida, sube el precio: «¡Si llevábamos el décimo por mitad! Don Latí una cincuenta, y esta servidora de ustedes, seis reales.»¹³ Él no tiene más remedio que tragar: «¡Es un atraco, Enriqueta. Lo mismo ocurre poco después, con La Pisa-Bien y" El Pollo del Pay-Pay"¹⁴. Esto es, con sendas navajas en las manos, cuando el tabernero corta al viejo curda la retirada, como esta conversación:

"DON LATINO¡.-No seas vándalo!

PICA LAGARTOS.-Tenemos que hablar. Aquí el difunto ha dejado una pella que pasa de tres mil reales -ya se verán las cuentas- y considero que debe usted abonarla.

¹¹ MARCHENA, ABATE, "Lecciones de de Filosofía y Elocuencia", en *Obra en prosa*, Alianza, Madrid, 1985, Pág. 115.

¹² Valle-Inclán, Ramón del, *LUCES DE BOHEMIA, ESPERPENTO*, Sexta edición, COLECCIÓN AUSTRAL, ESPASA-CALPE.S. A.Madrid, 1975,Pág.138.

¹³ *Ibid*, Pág. 139

¹⁴ *Ibid*, Pág. 141

DON LATINO. -¿Por qué razón?

PICA LAGARTOS. -Porque que es usted un vívales, y no hablemos más. ¹⁵

La medición rigurosa y detallada de la presencia de estas dos funciones, dramática e ideológica, en cada uno de los cuadros estoy seguro de que arrojará conclusiones nada desdeñables. El haber elegido, no sé si con acierto, hablar un poco de casi todo en vez de casi todo de un poco, hace que no quepa aquí ese recuento. Tengo la impresión, por ejemplo, de que los personajes y ambientes canallescros, del lampen o la bohemia miserable y golfa, favorecen la función dramática del diálogo, y los de la bohemia intelectual, la función ideológica.

Lo que parece es el defecto de función dramática se compensa sobre todo por la intensidad extraordinaria que adquiere la caracterizadora, la otra función teatral del diálogo en verdad fundamental. En la obra pasa poco y hablan mucho; pero lo que está claro es que desfila por ella una ingente cantidad de personajes caracterizados a la perfección, incluso los de muy baja jerarquía y los más episódicos. Pienso, no ya en *La Lunares* y *La Vieja Pintada*, prodigiosamente dibujadas, por ejemplo, sino en *El Borracho* o *El Chico de la Taberna (III y XV)*, en *La Portera* o *El Cochero (XIII)*, en los dos *Sepultureros (XIV)*.

Con dos o tres réplicas consigue el autor clavarlos, dejarlos pintiparados. Creo que en este aspecto, en la caracterización, se encuentra uno de los secretos más hondos -a la vez espléndido y oscuro- del arte genuinamente dramático de Valle-Inclán. *Luces* de bohemia es también una maravillosa galena de retratos, lo que no puede ser más congruente con el tipo de drama de ambiente en que encuadramos antes la obra. Dejo aquí la cuestión, apenas enunciada, puesto que volveré sobre la caracterización al tratar del personaje.

En cuanto al exceso de función ideológica, creemos que son muchos los motivos o los trucos por los que no llega nunca a fastidiar al lector o espectador. En primer lugar, en no pocas ocasiones la directa formulación de ideas resulta sabiamente compensada por la intensidad de la situación dramática en que se produce, como ocurre en las escenas *VI* y *XI*, por ejemplo. No es lo mismo perorar en la mesa de un café o en la barra de un bar que con un preso anarquista al que van a aplicar la ley de fugas o alrededor de una madre abrazada al cuerpo del hijo que acaban de matarle. La altísima temperatura emocional de los dos cuadros puede causar la impresión, de que están cargados de acción y de dramatismo.

Pero la intensidad es, como decimos, de la situación; no deriva de que los personajes estén, en rigor, «puestos en acción». En *XI*, el suceso trágico, la muerte del niño, ha sucedido ya; a lo que asistimos es a la reacción, sobre todo ideológica, de cada uno de los personajes acerca o a partir de lo acontecido. Sólo la madre es un personaje en acción instalado en un presente insufrible e

¹⁵ Ibid, Pág. 141

insuperable, condenado, encerrado en él como en una cárcel y su discurso es plenamente dramático. No habla de lo cómodo, ni mucho menos opina, como los demás; insulta, increpa, impreca a gritos que la maten a ella también.

En la escena VI el hecho trágico no se sitúa antes, sino después de lo representado. Lo sabemos con Max, casi al final del cuadro, por boca del El Preso: «Conozco la suerte que me espera: Cuatro tiros por intento de fuga. Bueno. Si no es más que eso...»¹⁶. Él mismo, claro está, lo sabe desde el principio. Y lo que parece, de la manera que sea y por enigmático que resulte, impregna la acción desde el arranque, de forma que no sólo la despedida final, de una intensidad afectiva incontenible, sino todo el encuentro genuinamente personal entre los dos personajes, pleno de emoción y de hondura, paralelo al que se produce en la escena X entre Max y La Lunares, está ya contagiado, digamos a *priori*, de esa inminencia trágica.

Otro de los procedimientos o de las razones que explican que la descarada formulación de ideas en el diálogo se haga, no ya soportable, sino muy expresiva, interesante y eficaz desde el punto de vista teatral, es la «forma» misma en que se enuncian. Así, por ejemplo, el radicalismo de fondo y la contundencia hiperbólica en la expresión que llena el diálogo del cuadro VI de ideas tan chirriantes que, lejos de aburrir a nadie, son capaces de despertar a un muerto, como éstas de Max: «Hay que establecer la guillotina eléctrica en la Puerta del Sol»¹⁷, «Una buena cacería puede encarecer la piel de patrono catalán por encima del marfil de Calcuta [...] Y en último consuelo, aún cabe pensar que exterminando al proletario también se extermina al patrón»¹⁸; o este cruce de réplicas:

"EL PRESO.[- ...] ¡Y a esto llaman justicia los ricos canallas!

MAX.- LOS ricos y los pobres, la barbarie ibérica es unánime.

EL PRESO.- ¡Todos!

MAX.- ¡Todos! Mateo, ¿dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?»¹⁹.

Pocas veces se habrán dicho desde un escenario, ni antes ni después, barbaridades semejantes y se habrán hecho críticas más demoledoras y proclamas más revolucionarias. Y no sólo en esta Escena, que presenta si acaso la densidad mayor, sino en toda la obra.

MAX.- ¡Pareces hermana de Romanones!

LA PISA-BIEN.- ¡Quién tuviera los miles de ese pirante!

DON LATINO.- ¡Con sólo la renta de un día, yo me contentaba!

Max.- La Revolución es aquí tan fatal como en Rusia.

¹⁶ Ibid, Pág. 57

¹⁷ Ibid, Pág. 55

¹⁸ Ibid, Pág. 56

¹⁹ Ibid.

DON LATINO – ¡Nos moriremos sin verla!

MAX.- Pues viviremos muy poco".²⁰

Con frecuencia el chispazo formal que nos hace atractiva y no fastidiosa la opinión es la ironía, el tratamiento humorístico. Así, cuando en la escena V, al afirmar Max que conoce al Ministro, del que ha sido compañero, Serafín el Bonito protesta: «El Señor Ministro no es un golfo»²¹ y Max replica: «Usted desconoce la Historia Moderna»²². Ese tono domina casi todo la escena VII en la Redacción de «El Popular», con Dono de Gadex llevando, en ausencia de Max, la voz cantante. Por ejemplo;

DORIO DE GADEX.- ¿Sabe usted quién es nuestro primer humorista, Don Filiberto?

DON FILIBERTO.- Usted los iconoclastas dirán, quizá, que Don Miguel de Unamuno.

DORIO DE GADEX.- ¡No, señor! El primer humorista es Don Alfonso XIII.

DON FILIBERTO - Tiene la viveza madrileña y borbónica.

DORIO DE GADEX.-El primer humorista, Don Filiberto. ¡El primero! Don Alfonso ha batido el récord haciendo presidente del Consejo a García Prieto"²³.

En realidad, cuanto queda apuntado acerca de este truco formal, que hace no sólo tolerable sino apasionante el exceso de lo ideológico discursivo, apunta a la *función poética* del diálogo, genuinamente teatral y presente en esta obra de manera tan apabullante como discreta o rara. Y que remite, en definitiva, a la cuestión central del lenguaje esperpéntico al que ya nos referimos e insistimos en soslayar. Aunque no creo que esté todo dicho desde este punto de vista, bien teatral, que es el de su efecto estético en la recepción; en particular, cómo y en qué medida es percibido por el espectador o el lector el valor del diálogo en cuanto lenguaje (especial, extraño, elaborado o manipulado, es decir, «creado» o, lo que es lo mismo, «poético»). Y, en general, tengo el convencimiento de que un estudio monográfico de las funciones teatrales del diálogo arrojará nueva y copiosa luz sobre los verdaderos misterios que velan todavía la plena comprensión y la justa valoración de este primer y principal esperpento.

Para cerrar estas consideraciones, no resistimos a tratar un último ejemplo, que permite, aunque sólo sea, aludir a otra función del diálogo apreciable en la obra, la *metadramática*. Me refiero al momento en que asistimos a la definición con riqueza y precisión poéticas, o sea superiores, no contrarias, a las lógicas del esperpento. En primer lugar, la citada función metadramática, que se superpone a la ideológica, está encajada en la anécdota con tanta eficacia que puede pasar desapercibida a muchísimos lectores o espectadores, lo que contribuye a reforzar la impresión de consistencia del mundo ficticio, de "realismo" en sentido lato.

²⁰ Ibid, Pág. 38.

²¹ Ibid, Pág. 50

²² Ibid, Pág. 51

²³ Ibid, Pág. 65

No todos caerán en la cuenta de que no se trata de una conversación sin más, sino de un juego de espejos que pone en tela de juicio la lógica de los niveles dramáticos y en crisis la frontera entre realidad y ficción. Y es que es el protagonista del primer esperpento el que inventa, define y proyecta, mientras agoniza, ese nuevo género de cuya primera obra es el protagonista .

En segundo lugar, esta escena **XII** ofrece una excelente muestra del arte de compensar lo ideológico expresamos, en este caso de contenido literario, no político, con la intensidad dramática de la situación. El contrapunto de la definición del esperpento lo constituye la agonía y muerte de Max Estrella agravadas por la guasa inmisericorde y egoísta de un Don Latino tan imbécil como culpable, que le niega repetidamente su carrik con bromas criminales como «¡Mira cómo me he quedado de un aire!»²⁴. En este caso la técnica formal consiste en la alternancia,

en el propio diálogo, entre réplicas en función ideológica -a la vez que meta dramática- referidas a la teoría del esperpento y réplicas en función más o menos dramática centradas en la agonía de Max y la guasa de su perro. Así las catorce con que comienza la escena; siguen estas cinco: «¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te inmortalizaré en una novela!», «Una tragedia, Max.», «La tragedia nuestra no es tragedia.», «¡Pues algo será!», «El Esperpento»²⁵; otras nueve réplicas de agonía y guasa dan paso al cuerpo central de la teoría esperpéntica en boca de Max, pero en el que se intercalan las réplicas de Latino en la otra clave, que sin duda contribuyen a encarnar el discurso, a anclar en la situación dramática que viven los personajes la doctrina estética (basta imaginarla, en sentido contrario, expuesta en un solo parlamento, sin las interrupciones del golfo):

"MAX.- Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse al callejón del Gato.

DON LATINO.- ¿Estás completamente curda!

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.

DON LATINO.- ¡Miau! ¡Te estás contagiando!

MAX.- España es una deformación grotesca de la civilización europea.

DON LATINO.- ¡Pudiera! Yo me inhibo.

MAX.- Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas.

DON LATINO.- Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.

²⁴ Ibid.Pag.107

²⁵ Ibid, Pág. 105

MAX.- *Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.*

DON LATINO.- *¿Y dónde está el espejo?*

MAX.- *En el fondo del vaso.*

DON LATINO.- *¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!*

MAX.- *Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.*

DON LATINO.- *Nos mudaremos al callejón del Gato".²⁶*

Lo que sigue es agonía, guasa, despojo y muerte.

Si revisamos, para terminar, otros aspectos del diálogo, la impresión es que en general trabajan para compensar las graves transgresiones apenas examinadas que se dan en relación con las funciones. Así, por ejemplo, en lo que se refiere a las *formas del diálogo*, es notable quizás que una obra tan libre se atenga rigurosamente a la más natural, el *coloquio*, esto es, la conversación entre interlocutores, excluyendo las formas más convencionales, el *soliloquio*, el *aparte*, la *apelación* al público, incluso el *monólogo* de cierta entidad. En ello puede verse sin duda un factor de cohesión, de normalidad y hasta, si se quiere, de «realismo».

También va a favor de las fuerzas centrípetas, más secretas siempre en obra que presume de lo mucho y peligroso que tiene de centrífuga, que el diálogo juegue, en cuanto al estilo, mucho más la carta de la unidad que la del contraste. Que éste resulte mínimo nos parece más significativo en relación con lo que acabo de decir sobre el coloquio como forma única del diálogo y, sobre todo, frente al gran contraste social que presenta la obra; no sólo variedad, sino expresa contraposición de niveles sociales en ambientes y personajes, que no se traduce a nuestro juicio en un similar contraste lingüístico. Y topamos así de nuevo con esa gran creación que es el lenguaje del esperpento, el habla en que se expresan los personajes, más uniforme que contrastada, quizás también porque las jergas canallescadas son uno de sus ingredientes básicos, además de ser moda lingüística en la época, del gusto de Valle-Inclán y hasta del rey Alfonso XIII. Pero hay algunos pocos ejemplos de contraste, más que por sociolecto, me parece, por idiolecto, como la caracterización por el habla de los dos personajes extranjeros, aunque hecha de manera tan sutil que no resulta fácil documentarla en el texto escrito (en la representación, claro está, se podrá subrayar con el acento): así, en el habla de Madama Collet apenas cabe notar un «¡Oh, sería bien!))²⁷ y en la de Basilio Soulinake, más esperpentizada, si prescindimos de su muletilla «que dicen ustedes siempre los españoles))²⁸, tras algo que los

²⁶ Ibid, Pág. 106

²⁷ Ibid, Pág. 14

²⁸ Ibid, Pág. 121

españoles no dicen nunca, por lo menos así, cuesta encontrar una expresión como «cuando yo soy a decir que»²⁹. Otro ejemplo notable de caracterización por el habla es el lenguaje modernista, un punto paródico, de Rubén Darío, con su recurrente «¡Admirable!»³⁰, a mitad de camino entre el idiolecto y una especie de sociolecto cultural.

Por fin, en cuanto al decoro del diálogo, es decir, su adecuación o no al carácter del personaje, a la situación dramática, etc., muy relacionado con la cuestión del estilo recién esbozada, tengo la impresión de que también triunfa la observancia sobre la trasgresión. Es cierto que en algunos casos parece incurrirse en falta de decoro, sobre todo por dotar al personaje de un lenguaje por encima del adecuado a su nivel social y cultural. Para no limitar a tratar el caso que considero más grave, referimos a la madre del niño en la escena X. Recordemos todas sus réplicas:

¡Mancas, cobardes! ¡El fuego del Infierno os abraza las negras entrañas!
¡Maricas, cobardes! [...] ¡Sicarios! ¡Asesinos de criaturas! [...] ¡Verdugos del hijo de mis entrañas! [...] ¡Maricas, cobardes! [...] ¡Que me maten como a este rosal de Mayo! [...] ¡Mentira! [...] ¡Asesinos! ¡Veros es ver al verdugo! [...] ¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos!
[...] ¡Que tan fría, boca de nardo!³¹

Es claro que estas réplicas, entre la furia, el delirio poético y el balbuceo casi místico, no son congruentes ni con el lenguaje verosímil del personaje, una verdulera, ni con el esperpéntico de la obra en su conjunto; pero sí, desde luego, con la situación trágica en que se profieren y que las provoca: el insostenible dolor de una madre ante el hijo que acaban de matarle, experiencia en el límite que sólo se compadece con expresiones también en el límite, como la poesía o la locura. Algo parecido puede decirse de las variaciones de tono, hacia una mayor humanización, que, adecuándose a la situación, adquiere el diálogo en algunos momentos de la obra, como la escena patético VI con El Preso catalán o el emocionante encuentro personal, en la escena x, del viejo poeta ciego con la prostituta adolescente.

CONCLUSIÓN

Después esta amplia revisión consideramos que el esperpento deforma la imagen que tenemos de la realidad para mostrarnos la auténtica: la grotesca y absurda vida española contemporánea. El descoyuntamiento de personajes, espacios y acciones a través de un lenguaje peculiarismo, que aúna el registro mas populachero con la elaboración metafórica más audaz, producen en el espectador

²⁹ Ibid, Pág. 122

³⁰ Ibid, Pág. 128

³¹ Ibid, Págs. 101-102

risa, horror y perplejidad a un tiempo; esta risa no esta risa no es sino un atenuante del horror, una forma de hacernos mas soportable la pesadilla.

Los rasgos esenciales del teatro esperpento pueden resumidos en estos puntos;

i) La deformación, la distorsión de la realidad, está en la base del esperpento. Como ejemplo, es muy significativo que un parque público con mujerzuelas se transforme en “parodia grotesca del jardín de Armida”, en intencionada referencia a un modelo de épica culta. O, que al presentar a la policía a caballo se hable de “trote épico” y de “soldados romanos”. La deformación paródica no retrocede ante nada. Y, así se esperpéntica incluso la muerte.

ii) La degradación de los personajes se manifiesta, entre otras cosas, por los frecuentes rasgos de animalización o cosificación. Los hombres se transforman en “perros”, “camellos”, “cerdos”, etc; o en “fantoques” o “peleles”.

iii) El empleo de contrastes, especialmente entre lo doloroso y lo grotesco. En este sentido, la cima sería el velatorio de Max. Estos contrastes también los observamos en el uso magistral de la lengua.

iv) No menos característico es el tipo de **humor**: la **mordacidad**, la risa agria. Risa que, según un personaje, sirve a los españoles como consuelo “del hambre y los malos gobernantes”. Pero, para Valle, es más bien un ataque demoledor.

v) Paralelamente, debe destacarse el **arte de las acotaciones**, donde ya nos hemos referido a su carácter literario. Profundizar en todos estos aspectos de la escritura valleinclanesca no nos conduce sino a admirar más a cada momento su inmensa talla de creador verbal.

vi) En cuanto al **lenguaje**, asombra su **riqueza** y la **variedad de registros** empleados. Los más diversos tonos y modalidades aparecen ya con fines caracterizadores de los personajes, ya al servicio de la parodia o de la intención crítica: *el lenguaje pedante o cursi, el uso paródico de frases literarias, el desgarrar coloquial y los vulgarismos, junto con el léxico y los giros del habla madrileña castiza...* En este sentido, como hemos visto, la maestría de Valle es inigualable.

vii) Todo ello nos conduce al **arte del diálogo**. Señalemos sólo la oportunidad y exactitud con que se suceden las réplicas, combinando ágilmente los tonos y rasgos aludidos.

Bibliografía :

1- ABATE MARCHENA, "*Lecciones de de Filosofía y Elocuencia*", en *Obra en prosa*, Alianza, Madrid, 1985

2- Alonso Zamora Vicente, : *La realidad esperpéntica*. Madrid, Credos. (1969)

- 3- Alonso Zamora Vicente: *RAMON DEL VALLE-INCLAN, LUCES DE BOHEMIA, ESPERPENTO* , Trigésima novena edición, *COLLECCIÓN AUSTRAL*, Espasa Calpe,1998.
- 4- Risco, A: *La estética de Valle-Inclán*. Madrid, Tahúras, segunda edición, 1996.
- 5- G. Durantes, y otros: *Cuadernos de COU y Selectividad: Ramón María del Valle-Inclán, Luces de bohemia*. Madrid. Alambra Longman, (1994)
- 6- J. Severa,: *Luces de Bohemia, Ramón M del Valle-Inclán. Guía de lectura*. Palma de Mallorca,Ediciones Monograma, (1994)
- 7- M^aJ.García y Salas, M.: *Claves de Luces de bohemia, Ramon M^a del Valle-Inclán*. Madrid. Ciclo Editorial. (1989)
- 8- Ramón del Valle-Inclán ,*LUCES DE BOHEMIA, ESPERPENTO*, Sexta edición, COLECCIÓN AUSTRAL, ESPASA-CALPE.S. A.Madrid, 1975
- 9- Ramón del Valle-Inclán, “*Guía de lectura y glosario*”. *En Ramón del Valle, Luces de bohemia*, Madrid, Austral. Espasa-Calpe,(2009)
- 10- Ramón del Valle-Inclán,:*Sonata de Otoño, Sonata de Invierno. Memorias del marqués de Bradomín*,Madrid: Espasa-Calpe, Colección Austral,(1969)
- 11- Lengua Castellana y Literatura II. Valle-Inclan y *Luces de bohemia* 1 edicion 1999

بايي إنكلان و الحوار الخاص في المسرح الاسبيرتيني/أضواء بوهيميا

بحث مشترك: أ.م. هديل عادل أنموذجاً كمال

م. ليلى فاضل حسن

الخلاصة

يعد رامون خوسية سيمون باي بينينا شاعر وروائي وكاتب مسرحي اسباني من أهم وابرز كتاب الأدب الاسباني في القرن العشرين ينتمي إلى تيار الحداثة الأدبي في اسبانيا كما ظهر في أواخر أعماله تأثره بحركة جيل 98. ولد في فيانويفا دي اروسا في عام 1866 وتوفي في سانتياجو دي كومبوستيلا في 1936.

رامون ديل بايي إنكلان هو الاسم الذي ظهر به في غالبية أعماله في فترة الحداثة و ما بعدها ، من أبرز أعماله المسرحية أضواء بوهيميا في عام 1920 و العجلة الأيبيرية 1927 و تعتبر تيرانو بانديراس في عام 1927 من أشهر أعماله الروائية.

تميز إنتاج بايه إنكلان في أعماله الأولى بالكشف عن أهمية الفن والجمال الأدبي. وتأتي أهميته من ابتكاره أسلوباً يؤدي فيه القواعد الموسيقية والتصويرية دوراً مهماً تجعله يتصدر مكانة مرموقة بين الكتاب المحدثين، وتجعله كاتباً نثرياً ذا أهمية كبيرة.

وقد أبدى إنكلان في أعماله كلها تعمقاً في معرفة اللغة وقدرة على سبر المعاني والغوص في بحورها، وعلى هذا فإن إنتاجه النثري يبدو على شكل حركة رتيبة موجهة نحو الغنائية أو نحو الغرابة. لهذا كله يعد واحداً من أفضل الكتاب الأسبان في القرن العشرين، وذلك لجمالية أسلوبه العصري ولأناقة صورته الهجائية. ويعد بايه إنكلان في الأدب الإسباني واحداً من كبار فناني اللغة برقته وأصالته. أما أعماله المسرحية فلها مكانة رائدة في القرن العشرين. ومع انتشار المسرح البرجوازي في زمنه

استطاع أن يحقق نجاحاً في تجديده، لا لنظرته الجريئة للواقع الإسباني فحسب بل لأصالته وقوته التعبيرية.

كتب مسرحية اضواء بوهيميا على طريقة الاسبيريبينتو و هو النثر الأقرب إلى مسرح العبث حيث غموض المعاني و تشويه المناظر و الاستعانة بلغة هي مزيج من اللهجة العامية و العجرية و اللغة المثقفة التي لا يستخدمها سوى الناس النخبة، و ذلك لصياغة صورة ساخرة و مستهجنة للمجتمع المدردي الذي فشل في الخروج من دوامة الإخفاقات السياسية فانعكست عليه سلباً.