

**ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE
EL ESPACIO EN EL MONTAJE DE *LUCES DE BOHEMIA*
DEL CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (C.D.N.)**

**Ana Patricia Trapero Llobera
José Servera Baño
(Universitat de les Illes Balears)**



*Nuestras consideraciones sobre *Luces de bohemia* se ciñen a la puesta en escena del C.D.N. dirigida por Lluís Pasqual y con escenografía de Fabià Puigserver, estrenada en el Théâtre de l'Odéon en París, el 13 de Febrero de 1984, es una coproducción con el Théâtre de l'Europe que dirige Giorgio Strehler.

¿TEATRO IRREPRESENTABLE?

En general la crítica contemporánea a Valle-Inclán consideraba irrepresentables sus obras dramáticas, y muy especialmente sus dramas esperpénticos. La poca preparación técnica del mundo teatral español de aquella época posibilitó que la definición del teatro hecha por Valle como irrepresentable se convirtiera durante muchos años en realidad, y por otra parte se hiciesen posteriormente valoraciones sobre el carácter "avanzado" de ese mismo teatro. Valle era consciente de que sus esperpentos hallarían toda clase de oposición, sin embargo, más que denunciar los males estructurales del teatro español de la época, que no estaba preparado para albergar su nueva fórmula teatral, optó por una crítica coyuntural, tendente a resaltar zaherientemente aspectos anecdóticos; y en este sentido hay que agrupar todas sus diatribas contra los actores:

Yo, en general, prefiero que no se representen, mis dramas, pues los suelen interpretar muy mal...

... Si se trata de crear un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes, viciados por un teatro de camilla casera, se acaben ¹.

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

... Pero no he escrito nunca, ni escribiré, para los cómicos españoles. Los cómicos no saben todavía hablar. Balbucean. Y mientras no haya alguno que sepa hablar, me parece una tontería escribir para ellos. Es ponerse al nivel de los analfabetos ².

- (1) SANCHEZ, Roberto: "Gordon Craig y Valle-Inclán" *Revista de Occidente*, Febrero 1976, tercera época, nº 4, pág. 32.
- (2) Entrevista en *ABC*, 23 de Junio de 1927, reproducido en *HORMIGON: Valle-Inclán. Cronología y Documentos*. Ministerio de Cultura, Madrid 1978, pág. 103.

Tal vez esta actitud, calificada de coyuntural, se deba al vacío tecnológico absoluto, tal como señala J.A. Hormigón,³ que nos legó Valle, a la falta de una teoría dramática tanto de sus primeras obras dramáticas como del esperpento. Efectivamente, a parte de las consideraciones archifamosas de la Escena XII de *Luces de bohemia*, hemos de admitir que únicamente a través de las acotaciones y de las manifestaciones de don Ramón en diversas publicaciones cabe una interpretación de su teoría dramática. Y así inicialmente se lo plantea Lluís Pasqual reconociendo la versión tradicional sobre la representabilidad de *Luces de bohemia*:

*Existe un miedo terrible al enfrentarse con una obra de Valle-Inclán. A Valle se le llama el "irrepresentable". Durante mucho tiempo se ha dicho que sus textos, y más especialmente Luces de bohemia, no eran textos destinados para el teatro, sino, tal vez, fallidos guiones de cine*⁴.

Precisamente la superación de la idea del esperpento como una obra dramática irrepresentable y la comprensión de tal género como obra abierta ha hecho posible una coherente escenificación de *Luces de bohemia*.

EL MONTAJE DEL ESPERPENTO

Paradójicamente el propio Valle proporcionó las primeras perspectivas para una escenificación del esperpento:

*Yo creo que mi teatro es perfectamente representable. Más aún: que el actor español le va bien. Porque nuestros actores tienen, más que nada, el sentido de lo popular, de lo desgarrado... Déles usted un párrafo literario o una tirada de versos, y la generalidad está perdida. En cambio, el tipo callejero o el tipo rural lo hacen como nadie. 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 actores...*⁵.

Quizás todas estas consideraciones valleinclanescas, tan radicalmente opuestas a las anteriormente aportadas, no hacen más que demostrarnos el carácter contradictorio del hombre crítico respecto a la literatura y al teatro de su época, que siendo consciente de sus hallazgos teatrales no se sintió jamás reconocido. Afortunadamente esa actitud de Valle provocó esta perenne no "oficialidad" de su arte que redundaría en la calidad de su creación literaria.

(3) HORMIGÓN, J.A.: *Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo*. Comunicación, serie B, Madrid 1972, pág. 387.

(4) Folleto editado por C.D.N., temporada 83-84: *Luces de bohemia*, Ramón del Valle-Inclán.

(5) SANCHEZ, R.: op. cit. pág. 37.

Si un primer Valle nos habló de la "irrepresentabilidad" de su propio teatro, un segundo Valle se contradijo ofreciéndonos una alternativa sin una doctrina, que nos hace pensar en una libre interpretación de un posible montaje del esperpento tal como afirma Lluís Pasqual:

El esperpento, como tal, no es una manera de interpretar ni tampoco un estilo teatral. Es algo que se produce por el puro contraste en las escenas y sobre todo por confrontación con el espectador ⁶.

Al respecto matizaríamos: en la representación de *Los cuernos de don Frioleira*, llevada a cabo por José Tamayo, encontramos las siguientes críticas al montaje ⁷:

Se trata de un montaje excesivamente sainetesco, excesivamente alegre. Un montaje, en suma, que no nos da toda la agresividad que encierra la estética del esperpento y que, de alguna forma, lo desvirtúa. (Carlos Gortari).

...

el resultado de cara al público y a una parte de la crítica sea más divertido que inquietante (Buero Vallejo).

...

lo que yo echo de menos realmente es una escenografía expresionista, y una interpretación que traduzca plásticamente lo que realmente son los personajes del esperpento (R. Domenech)

A pesar de la repetida afirmación de que no existe una estética escénica del esperpento, la crítica teatral y la crítica textual sobre *Luces de bohemia* ha impuesto una ortodoxia o idea de fidelidad al montaje valleinclanesco, que también parece tener presente Lluís Pasqual, aunque en sus primeras manifestaciones abogue por un montaje escénico libre:

olvidarse del esperpento, de la teoría, o mejor, la he dejado un poco de lado y me he concentrado en la idea de que si algo puede traducirse poéticamente en teatro, sobre un escenario, es justamente por contraste ⁸.

No puede negarse que el montaje apenas altera el texto valleinclanesco y, por otra parte, como Valle no marcó las pautas dramáticas de los esperpentos, limitándose a dar una serie de ideas generales sobre ello a través de acotaciones y opiniones en

-
- (6) VICENTE MOSQUETE, José Luis: "Valle-Inclán vuelve a casa" *El Público*, 13, Ministerio de Cultura, Madrid, Octubre 84, pág. 10.
 - (7) Opiniones aparecidas en la revista *Pipirijaina*, 3, Diciembre 1976, en el artículo "Valle-Inclán. Los herederos", págs. 44-53. Transcripción de las opiniones por Fernández Torres y Pérez Cotterillo.
 - (8) VICENTE MOSQUETE: op. cit. pág. 10.

la prensa, Pasqual utiliza toda una serie de técnicas tendentes a conseguir el efecto del distanciamiento artístico, rasgo muy brechtiano y que juntamente con la enajenación es la base de los efectos grotescos.

El inicio de la concepción valleincliniana del distanciamiento se halla expuesto en la famosa teoría sobre las tres maneras de ver el mundo estéticamente: de rodillas, en pie o levantado por el aire. Valle se preocupó por el distanciamiento artístico en general, concibiéndolo como un conglomerado de técnicas que se oponían al concepto de sentimentalismo y melodramatismo. Así, por ejemplo, la técnica de la deformación se pone en práctica a través de los espejos cóncavos —en el montaje del C.D.N. hay una técnica de efecto similar, aunque no idéntica: el espejo en el suelo—. Igualmente el distanciamiento se manifiesta en la indiferencia del titiritero (Creador) por sus títeres (personajes), es decir, por medio del efecto de guiñol que hallamos en el tratamiento del Capitán Pitito apareciendo como títere sobre un muro, o en el movimiento de pelele de Latino en la última escena, y que Zamora Vicente ⁹ nos señala como uno de los recursos generales de la obra:

Desfile alucinante de gentes alicaídas, a las que la vida ha zarandeado como muñecos, como personajes de un gran guiñol, y que Valle resucita pasajeramente, desde un hondo rincón de la memoria.

Y que también alguien tan significativo como Alfred Jarry teorizaba al proponer la sustitución del actor por marionetas ¹⁰. Se persigue crear una estética antisentimental, superadora del dolor y de la risa (tragedia y comedia) como fórmula objetiva de observación de la historia, así el autor se convierte en cronista. Cardona y Zahareas

(9) A partir de aquí los textos de *Luces de bohemia* serán citados por la edición de Alonso ZAMORA VICENTE en la editorial Espasa-calpe, Colección Clásicos Castellanos, 180, poniéndose entre paréntesis el número de la página en la que se halla el texto citado. En esta ocasión es la página XXXV del Prólogo.

(10) "Alfred Jarry propone la sustitución del actor por marionetas como respuesta a la mitificación del actor por parte del público; aparte, naturalmente, de los fines de distanciamiento ya que —según Jarry— las marionetas imponen la lentitud de movimientos, los gestos rígidos, creando, así, un mundo aparte y lejano en el que la idea se vuelve más real y presente, gracias a esta insólita representación" en SANCHEZ, R.: op. cit. págs. 27-37. Por su parte los futuristas —concretamente Prampolini en 1924— consideran al actor como un "elemento inútil en la acción teatral y, por lo tanto, peligroso para el porvenir del teatro" y proponen sustituir el elemento humano por el AUTOMATA inventado, capaz de ser utilizado como fuerza motriz de nuevos elementos inspirados en las fábricas, en las locomotoras, en la radio, en los aeroplanos...

Gordon Craig considera al actor como un elemento plástico más, un elemento móvil en el decorado con capacidad de movimiento propio pero limitado por el gran "ordenador" (director). Craig quiere llegar al renacimiento del teatro integral, del teatro puro, entonces "el actor desaparecerá (en su lugar veremos a un personaje inanimado que llevará, si ustedes quieren, el nombre de SUPERMARIONETA, que dejará de ser un artesano para ser el verdadero artista del teatro". Puede verse, referido a Gordon Craig: INNES, Christopher: *Edward Gordon Craig*. Cambridge University Press, Col. Directors in perspective. Estados Unidos, 1983.

son quienes más sistemáticamente tratan sobre la teoría valleincliniana del distanciamiento artístico:

Nada logra que nos veamos con más objetividad, con mayor distanciamiento afectivo, que esos espejos cóncavos donde nuestra figura se descompone y aparece como la de otra persona cuyo aspecto, sin ser exactamente el nuestro, tiene un grotesco parecido con la propia imagen a la que estamos acostumbrados...

Este punto medio en que Valle-Inclán nos paraliza es lo que permite incorporarnos a su postura y que también miremos todo como él, con absoluta objetividad, distanciados afectivamente de los acontecimientos... A eso también aspiraba Brecht con su estética del alejamiento (Verfremdung) ¹¹.

Esta pretendida objetividad no evita el compromiso del autor. *Luces de bohemia* es una obra, al igual que *Los cuernos de don Friolera* ¹², que expresa la unidad entre distanciamiento y compromiso, es decir, que nos permite calificar de "distanciamiento comprometido", pues evidencia la imposibilidad de la indiferencia total, y así Valle-Inclán se pone del lado de los desheredados y marginados en la escena del asesinato de un niño por una bala de las fuerzas represivas del Estado, o también en la escena de la prisión con el obrero catalán, todo ello a pesar de que, en su afán por conseguir la máxima objetividad, afirme que "los ricos y los pobres, la barbarie ibérica es unánime".

Debemos recordar, aún citando efectos de distanciamiento, que precisamente en las escenas referidas a cuestiones sociales, el C.D.N. usa el ciclorama iluminado, de eficaz efectismo. Y también la escena del cementerio presenta una "anomalía" respecto al texto de Valle en el trato de Bradomín, que será analizado más adelante, y que muy bien puede incluirse como efecto distorsionador y de distanciamiento.

La teoría del distanciamiento para Valle (y en algunos casos también podría percibirse así en el montaje del C.D.N.) es una fórmula de reproducción objetiva de la realidad en la obra de arte. Por ello los efectos de este montaje de *Luces de bohemia* al mismo tiempo guardan cierto tono prudencial, evitando "excesos" que desvirtuarían las concepciones valleinclinianas:

... Yo he partido de una lectura crítica de Luces... aunque la verdad es que no me gusta la fealdad. En nuestro oficio tenemos que crear belleza, partiendo incluso de las cosas más terribles y espantosas ¹³.

-
- (11) CARDONA y ZAHAREAS: *Visión del esperpento*. Castalia, 2ª ed. aumentada y corregida, Madrid 1982, pág. 160.
 - (12) En esta obra se dramatiza la concepción valleincliniana del distanciamiento artístico: 1º dos personajes teorizan sobre tal problema artístico al opinar sobre una pintura y sobre una representación de un bululú (Prólogo). 2º se representa el esperpento de *Los cuernos de don Friolera*, práctica de la teoría anterior.
 - (13) VICENTE MOSQUETE: op. cit. pág. 10.

Sentido de comedimiento que se observa en las palabras de Lluís Pasqual y en el montaje de la obra y que parece responder a una voluntad de respeto al autor representado.

En el mundo teatral valleinclinascos la realidad es el sustento de la ficción, por ello resulta difícil establecer el límite entre realidad y ficción. Tal como indica Zamora Vicente ¹⁴ Valle se basó en la realidad cotidiana que le tocó vivir, ya localizando personajes tomados de la historia de aquellos momentos con el nombre alterado, ya parodiando obras conocidas del momento (zarzuelas, sainetes, etc...), ya utilizando frases y chistes conocidos popularmente, etc... todo un clima y unos sucesos que nos hacen pensar que el esperpento le adeuda más a la realidad cotidiana que a la ficción.

Sin embargo este procedimiento no era utilizado por primera vez, sino que hallamos toda una tradición literaria hispana en la que su base creadora esencial consistirá también en ese proceso deformador de la realidad, cuyos antecedentes más conocidos cita el propio Valle: Cervantes y Quevedo, pero dicha relación es mucho mayor, ¹⁵ pudiendo rastrearse elementos de esa tradición pre-esperpéntica hasta en la literatura medieval, e igualmente tiene su paralelo en la pintura: Bosco, Greco, Goya, Solana... sólo por citar los más famosos. En todo caso quien define y cristaliza esta fórmula en el ámbito literario es Valle a través del esperpento.

ESPACIO DRAMATICO Y ESPACIO ESCENICO

Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje.

Antonin Artaud.

El espacio es, sin duda alguna, uno de los componentes del hecho teatral, no sólo porque —como afirma F. Rossi-Landi— “al teatro hay que ir” y “se sienta uno en medio de la gente”, sino porque la representación tiene lugar en un espacio o espacios concretos. Podemos intuir, pues, una primera caracterización del espacio: su dualidad, por un lado, social (reunión de un grupo más o menos numeroso de personas en un lugar y hora fijados de antemano) y, por otro, física (la representación teatral transcurre en un espacio determinado), aspectos ambos que se condicionan mutuamente.

La noción de espacio abarca, de este modo, numerosas facetas que comprenden elementos tan diversos como el texto (considerado por algunos autores como espacio

(14) ZAMORA VICENTE: *La realidad esperpéntica. (Aproximación a Luces de bohemia)*. Gredos, Col. B.R.H., 123, 1ª ed. 1969.

(15) Sobre los antecedentes y las fuentes del esperpento la bibliografía es inmensa en cuanto que no existe una propiamente específica, y así cualquier libro sobre Valle suele dedicar a tal aspecto un capítulo. Por ello nosotros señalamos sólo el libro de César OLIVA: *Antecedentes estéticos del esperpento*. Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia 1978, como libro breve que se dedica exclusivamente a ello. No queremos dejar de citar algunos autores olvidados en las historias de la literatura que cultivaron el género del esperpento: Ros de Olano, Silverio Lanza, Eugenio Noel, Linares Rivas, Carlos Arniches, etc...

dramático), el escenario, la disposición de la "arquitectura" teatral, la escenografía, la relación espectador-espectáculo, los movimientos en escena, el reflejo del director en la obra o la formación de espacios por parte del receptor. Elementos todos ellos que, por razones operativas, es preciso delimitar.

Patrice Pavis, en su *Dictionnaire du Théâtre*¹⁶ hace una clasificación del espacio en cinco tipos diferentes con características propias.

1.- ESPACIO DRAMATICO: es invisible, es un espacio construido por el espectador para fijar el cuadro de evolución de la acción y de los personajes. No se precisa ninguna puesta en escena ya que es una imagen espacial del universo dramático.

Cada espectador tiene una visión subjetiva del espacio dramático, siendo el espacio de la ficción que se construye a partir de las indicaciones que el autor da, a las que une la imaginación del lector.

Este espacio se puede reconstruir "sobre el papel" a partir de los modelos actanciales de los personajes¹⁷.

2.- ESPACIO ESCENICO: es el espacio perceptible en escena, por el que evolucionan actores y acciones.

3.- ESPACIO ESCENOGRAFICO: engloba el espacio escénico y el de los espectadores. Se define por la relación entre ambos, ya que es la manera en que la sala percibe la escena y viceversa.

4.- ESPACIO LUDICO O GESTUAL: formado por el juego del actor, su evolución sobre las tablas en el seno del grupo.

5.- OTROS ESPACIOS: principalmente, el espacio TEXTUAL (es decir, la enunciación, escénicamente sensible, de un texto o, de otra manera, la imagen de un texto proyectada en el espacio) y el espacio INTERIOR (del actor, director y espectador).

Conscientes de la exhaustividad que supondría el abordar cada uno de los tipos de espacio que distingue Pavis (de hecho sería prácticamente toda la representación teatral), proponemos como objeto del presente estudio considerar algunas cuestiones acerca del espacio que, por razones obvias, limitaremos al espacio dramático y al espacio escénico en el montaje realizado por el C.D.N. de la obra *Luces de bohemia* de Ramón María del Valle-Inclán, dirigido por Lluís Pasqual y con escenografía de Fabià Puigserver.

Este estudio plantea:

A) El análisis del espacio dramático de *Luces de bohemia*, entendido no como el estudio de las relaciones actanciales del texto literario, sino como la búsqueda de situaciones dramáticas (siguiendo modelos semióticos), tanto en el texto literario como en el texto escénico. Esto supone, en primer lugar, el establecimiento del texto escénico y la consiguiente explicación de las distintas modificaciones —si es que las hay— que ha sufrido la obra literaria en su adaptación a escena.

(16) Ver epígrafe "espacio" en el *Dictionnaire du Théâtre*. Editions Sociales, París 1980, págs. 151-159.

(17) No nos extenderemos aquí sobre el tema de los modelos actanciales, remitimos, de todos modos, al lector a los trabajos teóricos de: Ph. HAMON: "Pour un statut semiologique du personnage" en *Littérature* 6, VI-1972, págs. 86-110. A.J. GREIMAS: *En torno al sentido*. Fragua, Madrid. GREIMAS: *Semántica estructural*. Gredos, Madrid. UBERSFELD, A.: *Lire le théâtre*. Ed. Sociales, París, 4ª ed. 1980.

Se intentará ver si estas modificaciones en el texto y en las situaciones dramáticas se deben a una diferente utilización del espacio.

B) El análisis del espacio escénico del montaje de *Luces de bohemia*: de qué manera está organizado el espacio escénico, así como la posibilidad de establecer relaciones entre las distintas escenas o una separación escenográfica entre las partes del espectáculo.

EL ESPACIO DRAMÁTICO

Las modificaciones del texto escénico con respecto al texto literario.

El primer paso de cualquier análisis textual es la elección de la edición adecuada de la obra elegida, del mismo modo, en cualquier montaje teatral se debe fijar y elaborar un texto-matriz al que se puedan ceñir los actores y el equipo técnico.

El texto original de *Luces de bohemia* no ha sufrido grandes cambios en su transformación escénica, el propio director ha reconocido

*Uno solo y de unas cuatro líneas aproximadamente. Nada de importancia en definitiva*¹⁸.

Realmente se dan muy pocos cambios en el diálogo de la obra. Sin embargo, podemos observar dos tipos de modificaciones: unas debidas a la economía verbal del mismo, otras pertinentes para una posterior configuración de situaciones dramáticas y para el espacio escénico propiamente dicho. Estas últimas modificaciones reponen, según nuestro criterio a cuatro clases diferentes que iremos desarrollando a continuación.

A) Las modificaciones del diálogo.

Responden, como hemos dicho, a una economía verbal, motivada por un alejamiento discursivo de los propósitos del montaje. Básicamente se centran en dos fragmentos, en la escena VII:

TEXTO LITERARIO

DON LATINO: Hoy no pasaba de lo justo. Yo le acompañaba.

¡Cuente usted! ¡Amigos desde París! Yo fui a París con la reina doña Isabel. Escribí entonces en defensa de la señora. Traduje algunos libros para la casa Garnier. Fui redactor financiero de la Lira Hispano-Americana; ¡Una gran revista! Y siempre fue mi seudónimo Latino de Hispalis, (pág. 82).

TEXTO ESCÉNICO

DON LATINO: Yo fui a París con la reina doña Isabel.

(18) Declaraciones en rueda de prensa, recogidas por el *Diario Mallorca*, 21-VI-1984, pág. 34.

y en la escena XIV:

TEXTO LITERARIO

EL MARQUES: ...*Era muy pava aquella criatura, querido Rubén. ¡Y el príncipe, como todos los príncipes, un babieca!*

RUBEN: *¿No ama usted al divino William?*

EL MARQUES: *En el tiempo de mis veleidades literarias lo elegí por maestro. ¡Es admirable! Con un filósofo tímido y una niña boba, en fuerza de inocencia, ha realizado el prodigio de crear la más bella tragedia. Querido Rubén, Hamlet y Ofelia en nuestra dramática española serían dos tipos regocijados. ¡Un tímido y una niña boba! ¡Lo que hubieran hecho los gloriosos hermanos Quintero!*

RUBEN: *Todos tenemos algo de Hamletos.*

EL MARQUES: *Usted, que aún galantea. Yo, con mi carga de años, estoy más próximo a ser la calavera de Yorick. (pág. 158).*

TEXTO ESCENICO

Fragmento suprimido

La modificación de estos fragmentos responde a una economía discursiva, ya que, en el primer caso, no interesa la acción (recordemos: la acción se sitúa en la redacción de "El Popular" y trata de la petición de la libertad para Max Estrella), y la figura literaria de don Latino, por otro lado, nada potenciada en el texto, mientras que en el segundo caso —aparte de las muchas modificaciones estructurales de esta escena—, la referencia literaria tanto a Shakespeare como a los hermanos Quintero está fuera de lugar en la escena que, en nuestra opinión, trata de resaltar el hecho de la muerte de Max, así como la referencia a la figura —tanto literaria como física— del marqués de Bradomín.

B) *Modificaciones pertinentes para la configuración de espacios.*

Son las modificaciones más importantes ya que alteran los espacios dramático y escénico del montaje. Podríamos definir las como modificaciones que, respecto al texto literario, han variado su estructura y relaciones, teniendo, esto último, repercusiones escenográficas y actanciales.

Podemos observar cuatro tipos básicos de cambios.

1.- Modificaciones en las acotaciones con repercusiones en el diálogo y, al mismo tiempo en las entradas y salidas de los personajes.

A pesar de que se pudiera creer que son las más numerosas y aunque el propio Lluís Pasqual afirma no hacer caso de las acotaciones en sus montajes, pensamos que las acotaciones de Valle-Inclán se mantienen a lo largo de toda la escenificación del C.D.N. y nos interesa esencialmente una, en la escena XI:

TEXTO LITERARIO

MAX: También aquí se pisan cristales rotos.

DON LATINO: ¡La zurra ha sido buena!.

MAX: ¡Canallas!...!Todos!... ¡Y los primeros nosotros, los poetas!.

LA MADRE DEL NIÑO: ...

(pag. 125)

TEXTO EXCENICO

LA MADRE DEL NIÑO: ¡Maricas, cobardes! ¡El fuego del infierno os abra-se las negras entrañas! ¡Maricas, cobardes!.

ya que obedece a una variación de lugar de la acción. Mientras en el texto literario cada escena transcurre en un lugar diferente (señalados en las acotaciones), en el montaje se observa, sobre todo en las primeras escenas de la segunda parte, una unificación espacial que provoca en algunos casos una continuidad de lugar. Esta escena es una muestra de ello, por tanto, la supresión textual respondería seguramente a un criterio de coherencia con respecto a la situación local de la escena.

Debemos señalar, siguiendo en la escena XI, el tratamiento de la figura de la madre del niño muerto, cuya iconografía es semejante a la que aparece en la película de S.M. Eisenstein *El acorazado Potemkin* (1925), suceso igualmente ocurrido en un asalto armado y que tiene por escenario la escalera de Odessa. Otra iconografía parecida presenta la obra de Vsevolod Pudovkin, titulada *La madre* (1926); pues las situaciones son similares: situación policial represiva -- niño/joven muerto

la madre recoge su cuerpo.

siendo la situación represiva en cada uno de los casos:

Luces de bohemia: "fuga" del preso catalán.

Potemkin: apoyo del pueblo de Odesa a la rebelión de los marineros del acorazado, en 1905.

La madre: activistas revolucionarios que capitanean la huelga en una fábrica en 1905.

2.- Modificaciones en la estructuración de alguna escena, con repercusiones escenográficas y contextuales importantes.

Nos referimos a la escena XIV, entre los sepultureros y el Marqués de Bradomín. La modificación en este caso no es sólo textual (de la que hemos visto ejemplos más arriba) sino de estructuración de la escena. Se da una sucesión de entradas y salidas por parte de los sepultureros y de la pareja formada por Bradomín-Rubén; de este modo, no hay una continuidad en la presencia escénica de todos los personajes —cosa que repercute en la configuración de las situaciones dramáticas del montaje, aspecto que veremos más adelante— ofreciéndose una división patente de la escena en dos acciones y formando, a su vez, dos espacios dramáticos palpables.

Estas dos acciones son, al principio, sucesivas, uniéndose en un tercer momento. La estructuración de la escena es la siguiente:

1. Sepultureros
texto (pág. 153)
acción en escena: entran el ataúd de Max y lo cubren de tierra
2. Bradomín-Rubén
texto (págs. 155-156 y 158)
primera entrada de los personajes en escena
-
3. Sepultureros
textos (pág. 154)
acción en escena: entran quitando la tierra del suelo
4. Bradomín-Rubén
texto (pág. 157)
segunda entrada de los personajes en escena
-
5. Sepultureros y Bradomín-Rubén
texto (págs. íntegras 159 a 163)
conversación entre todos los personajes

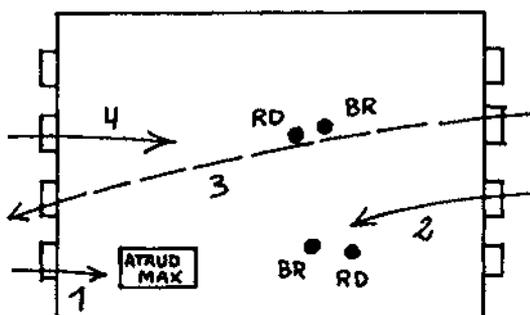
Esta diferente estructuración también se refleja en la ordenación del texto y la escenografía.

a) Ordenación del texto: éste no sigue la linealidad de la obra *Luces de bohemia*, sino que ha sido modificada ²⁰ siguiendo cada acción su propia linealidad.

b) La escenografía: sin duda es lo más destacable de esta estructuración, se refleja tanto en las entradas y salidas de los personajes (ver fig. 1) como en el uso de tan sólo el primer tercio del escenario.

fig. 1

1. entrada ataúd
2. primera entrada Bradomín (BR) y Rubén (RD).
3. pase por escena de los sepultureros.
4. segunda entrada BR-RD.
5. todos los personajes.



- (19) Quizá este fragmento no sea igual al del texto escénico ya que, desgraciadamente, citamos de memoria (los datos de este estudio se han obtenido directamente de la asistencia a las representaciones que de *Luces de bohemia* se efectuaron los días 22, 23 y 24 de Junio de 1984 en el IV Festival de Teatro de Palma, organizado por el Ayuntamiento de la ciudad).
- (20) Como sucede, por ejemplo, en otro montaje de Lluís Pasqual, *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra* de Marlowe/Brecht, en que se da una integración de las dos últimas escenas, números 29 y 30 del texto escénico (30 y 31 del texto literario).

Otro aspecto destacable en esta escena es la contextualización literaria de uno de los personajes, el marqués de Bradomín (interpretado por Helio Pedregal) que sufre una transformación a lo largo de la misma (podemos decir que quizá ésta sea una de las razones de la reestructuración de la escena); esta transformación tiene las siguientes etapas:

- primera entrada en escena del marqués de Bradomín
corresponde al fragmento 2
apariciencia joven, barba recortada
- segunda entrada del marqués de Bradomín
corresponde al fragmento 4
apariciencia de un hombre de más de cuarenta años, barba más crecida
- tercera entrada del marqués de Bradomín
corresponde al fragmento 5
su apariciencia está estrechamente ligada a la imagen que se tiene de Valle-Inclán: barbas largas, capa española (con la peculiaridad de que en esta escena, el actor sólo muestra un brazo).

Pensamos que esta transformación del actor puede ser asimilada a las distintas etapas del personaje literario de Bradomín y la identificación de Valle con el mismo sería pues, una referencia al contexto de la obra literaria de este autor, concretamente a la producción referida al marqués de Bradomín. Esta hipótesis tiene su base en la relación: apariciencia exterior del actor - tema desarrollado en el parlamento de los personajes.

De este modo encontramos:

<p>Apariciencia 1 juventud tema: Ofelia (juntamente con la muerte)</p>	<p>Apariciencia 2 madurez tema: etapa mejicana de Bradomín</p>	<p>Apariciencia 3 vejez tema: incapacidad de movimiento, escasez recursos. Etapa ga- llega de Bradomín, me- morias del marqués.</p>
--	--	---

3.- Modificaciones del lugar de acción con respecto al texto literario, hecho que puede dar un sentido totalmente distinto a la escena.

Nos referimos al cambio de emplazamiento de la escena final. En el texto literario ésta tiene lugar en la taberna de Pica-Lagartos; en el montaje esta escena transcurre en un lugar "amorfo" (subrayado por la utilización del ciclorama blanco como fondo) relacionando por continuidad esta escena con la anterior (recordemos, la del cementerio), teniendo concretamente como nexo de unión dos personajes, el ataúd (Max) y uno de los sepultureros, que sigue manteniendo un "status" como tal hasta que uno de los nuevos personajes le da una botella pasando de ser "un sepulturero" a "un borracho".

Escenas	Personajes
Escena 1	Max Estrella
Escena 2	Mme. Collet
Escena 3	Claudinita
Escena 4	Don Latino
Escena 5	Zaratustra
Escena 6	Don Gay
Escena 7	Un pelon
Escena 8	Chica portera
Escena 9	Pica-lagartos
Escena 10	Borracho
Escena 11	Coime de Taberna
Escena 12	La Pisa-Bien
Escena 13	Rey de Portugal
Escena 14	Modernistas
FINAL	Pitito
	Sereno
	Voz de un vecino
	Guardias
	Serafin el Bonito
	Celador
	Preso
	Portero redacción
	Don Filiberto
	Ministro
	Dieguito
	Ujier
	Vieja pintada
	Lunares
	Joven desconocido
	Madre niño M.
	Empeñista
	Guardia
	Portera
	Albañil
	Vieja trapera
	Retirado
	Portera 2
	Vecina
	Basilio Soulinake
	Cochero
	Sepultureros
	Ruben
	Bradomín
	Pollo Pay-pay
	Periodista
	Varios (turbas, guardia, animales)

Pensamos que este hecho se debe a la gran importancia que se concede al personaje de Max que, de hecho y como vemos más adelante en un análisis comparativo de secuencias del texto literario y del texto escénico, está presente en todo el montaje, bien personalmente (escenas I a VI, VIII a XII, incluyendo su presencia en el velatorio —escena XIII— y las del cementerio —escenas XIV y XV—) o como tema de conversación y acción (escena VII en la redacción de “El Popular”). Esta presencia de Max es mucho más patente y acentuada que en el texto literario, si bien el tratamiento del personaje es exactamente el mismo.

4.- Asimilación y adjudicación de diversos papeles a un mismo actor.

Este hecho debe ser enfocado desde dos puntos de vista: la lógica y evidente economía escénica (a pesar de que se respetan todos los personajes que aparecen en la obra de Valle-Inclán, incluso —salvo casos mínimos— en las acotaciones, y remito al lector a los siguientes esquemas) y como unificación de papeles idénticos.

Dentro de esta unificación de distintos papeles en un solo acto podemos distinguir varios casos:

1) Unificación de un personaje referencial ²¹: sería básicamente el caso de los guardias. En el montaje de *Luces de bohemia*, en su reparto, se especifica “un guardia”, “un guindilla”, “laverero”, sin embargo, están personificados por un solo actor, Cesáreo Estébanez, siendo a efectos de percepción por parte del público identificado como un único guardia, “el” guardia.

Otro tanto pensamos que podría decirse de los personajes de portera, encarnados por una única actriz, Rosario García-Ortega.

2) Unificación de dos personajes en uno solo por parte del receptor. Es el caso de los personajes “el Rey de Portugal” y “el pollo del pay-pay”, ambos interpretados por Félix Rotaeta. Pensamos que estos dos personajes pueden ser identificados como uno solo por el público ya que aparecen en contextos idénticos y relacionados con los mismos personajes (esto se puede ver en un análisis de las situaciones dramáticas de los textos), sobre todo con “Enriqueta la Pisa-Bien”.

3) Transformación del personaje. Es el caso del borracho comentado anteriormente. Este personaje aparece en dos ocasiones en el texto literario, en las escenas III y final que, como hemos apuntado, cambia su lugar de emplazamiento, desarrollándose en lo que hemos llamado cementerio-taberna, este hecho hace que el actor que da vida al sepulturero, Paco Algora, siga “ejerciendo” como tal en la última escena, siendo transformado en borracho en el momento en que otro de los personajes le da la botella. El cambio viene dado, pues, por la transmisión de un objeto escénico.

4) Otros casos se pueden detectar en el siguiente esquema:

(21) Entendemos por personajes referenciales aquéllos que reenvían a una realidad del mundo exterior. Forman parte de un saber institucionalizado. Seguimos a Phillippe HAMON: *Pour un statut sémiologique du personnage*. Pág. 95.

El espacio dramático como espacialización de la estructura de la obra: las situaciones dramáticas del texto literario vs el texto escénico.

Anteriormente hemos señalado cómo P. Pavis indicaba que el espacio dramático era un espacio invisible, construido por el espectador, que le permitía seguir la lógica de acciones y personajes y que, además, podía ser construido "sobre el papel" aplicando una serie de metodologías actanciales.

La intención de este apartado es, precisamente, reconstruir sobre el papel la trayectoria escénica de los personajes (entradas y salidas) en el texto de *Luces de bohemia*, tanto literario como escénico (ya fijado en una manera más o menos informal en páginas anteriores) y demostrar, a partir de los gráficos de las situaciones dramáticas y configuración de personajes, que el texto del montaje del C.D.N. no ha modificado en absoluto (genéricamente hablando y salvo casos excepcionales con aspectos espaciales implicados, incluidas las acotaciones) la obra de Valle-Inclán aunque:

el análisis actancial... no coincide con la estructura del texto entendido éste como proyecto de escenificación, y, por tanto, construido pensando en la dinámica escénica, lo que se verá... en el análisis de situaciones ²².

La base teórica de este análisis de situaciones dramáticas la podemos encontrar en la teoría semiótica, específicamente en las aportaciones de E. Souriau ²³ y S. Marcus ²⁴ con sus definiciones de situación dramática y de personajes, respectivamente, la primera de las cuales ha sido desarrollada por otros autores, destacando especialmente Steen Jansen ²⁵.

Podemos definir el concepto de situación (o unidad dramática de base) como:

el intervalo máximo de tiempo durante el que no se realizarán cambios en el decorado y en la configuración de personajes. Este último rasgo puede describirse formalmente: si P es el conjunto de personajes de una obra, todo subconjunto de P, igual o menor a P, constituye una configuración ²⁶.

Para determinar una situación dramática es preciso, en primer lugar, delimitar unos elementos demarcativos, los elementos de la "régie", es decir, aquellos elementos que se manifiestan mediante fenómenos lingüísticos en el texto y mediante fenómenos escénicos en la representación: las acotaciones o didascalias, si bien no se excluye la

(22) TORDERA, A.: *Texto y representación: historia crítica de la semiótica teatral*. Departamento de Literatura Española. Valencia 1979, pág. 828.

(23) SOURIAU, E.: *Les 200.000 situations dramatiques/ Flammarion*, Paris 1950.

(24) MARCUS, S.: "Estrategia de los personajes dramáticos" en HELBO, ANDRE ET ALT.: *Semiología de la representación*. Gustavo Gili, Barcelona 1978. Págs. 87-106.

(25) JANSEN, Steen: "Qu'est-ce qu'une situation dramatique? Etude sur les notions elementaires d'une description de textes dramatiques" en *Orbis Litterarum*, XXVIII.

(26) AA.VV.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Cátedra, Madrid, 1980. Pág. 180.

posibilidad de que la demarcación se realice a nivel del diálogo aunque no es normal. Sin embargo, podemos ver en *Luces de bohemia* un caso concreto en que el elemento demarcativo se halla en el diálogo:

MAX: Niño, huye veloz.

CHICO DE LA TABERNA: Como la corza herida, don Max (pág. 28).

En este momento el chico de la taberna sale de escena y, más adelante, en la misma escena:

PICA-LAGARTOS: Esa ya no se aparta del tumulto.

CHICO DE LA TABERNA: Recala en la Modernista.

MAX: Latino, préstame tus ojos para buscar a la marquesa del Tango.

DON LATINO: Max, dáme la mano (págs. 38-39).

Seguiremos, pues, para el establecimiento de los esquemas de las situaciones dramáticas de los textos literario-escénico, el criterio de cambio en el grupo de personajes y en el grupo de elementos que constituyen el decorado; para ello, sirviéndonos de las propuestas de A. Tordera²⁷, seguiremos los siguientes pasos:

- A. SINOPSIS ARGUMENTAL como posibilidad de estructuración lógica para pasos siguientes.
- B. DETERMINACION DE LOS PERSONAJES que intervienen en la acción.
- C. ARTICULACION DE LAS MACROESTRUCTURAS NARRATIVAS básicas con la inclusión de una referencia a la espacialidad de las microestructuras que las componen (en este caso las escenas).
- D. SEGMENTACION EN SITUACIONES DRAMATICAS, en función de los elementos demarcativos.
- E. ESTABLECIMIENTO DE LA ESTRATEGIA DE LOS PERSONAJES según el álgebra de Boole y la teoría de Marcus.

tanto para el texto literario como para el texto escénico, llegando, finalmente a unas conclusiones.

Sucintamente podemos apuntar que el propósito de estos apartados es el de constatar la construcción del texto, en este caso texto literario (respecto a la obra *Luces de bohemia* propiamente dicha y con demarcaciones separatorias en las acotaciones) y texto escénico (basado en la reelaboración del texto literario, cuyas modificaciones han sido ya apuntadas y las entradas-salidas de actores en el montaje del C.D.N.) y, en un análisis comparativo, intentar registrar los cambios entre ambos (si bien no es posible hablar todavía de dramaturgia porque, en primer lugar, pensamos que un análisis de este tipo puede recoger algunos de los cambios estructurales del texto pero no otros factores del espectáculo como podría ser, por ejemplo, el "standard" o las convenciones de representación de una época y, en segundo lugar, porque pensamos que en el caso que nos ocupa el trabajo de modificación-adaptación del texto ha sido mínimo).

(27) TORDERA, A.: op. cit. quinta parte.

Queremos destacar el hecho de que la estructuración realizada en macrosecuencias es totalmente subjetiva y, de hecho, proponemos la que nos ha parecido más acorde con el tema central del estudio, el espacio. Así pues, se han seguido tres criterios básicos para la división del texto —en general— de *Luces de bohemia*:

A) criterio argumental

B) criterio de coherencia espacial

C) criterio de cambio en la escenografía

correspondiendo, el primero de ellos, tanto el texto literario como escénico, mientras que cada uno de los criterios restantes, si bien tienen ambos una función semejante, se han aplicado, respectivamente al texto literario y al montaje del C.D.N.

A) Sinopsis argumental.

Max Estrella, poeta ciego, vive en una buhardilla con su mujer, Madama Collet y su hija Claudinita. Max y su mujer se lamentan de su penuria económica y plantean la posibilidad de un suicidio colectivo. Llega entonces don Latino, acompañante oficial, asiduo y “lazarillo” del poeta, que acaba de vender unos libros en casa de Zaratustra para sacar unas pocas pesetas (escena I). Max se queja de la poca cuantía de la venta y marcha con don Latino a la “cueva” del librero (escena II) donde se encuentran con don Gay, peregrino insaciable y traductor de novelas de caballerías. Siguiendo su paseo nocturno, Max y don Latino se acercan a la taberna de Pica-Lagartos (escena III), lugar de reunión de pintorescos personajes de la vida madrileña (sobre todo de Enriqueta la Pisa-Bien) donde nos enteramos de los disturbios callejeros que suceden en la ciudad. La siguiente escena (escena IV) transcurre en la calle de la buñolería modernista. Allí van apareciendo los jóvenes poetas modernistas capitaneados por Dorio de Gadex, éstos empiezan a bromear y a armar un jaleo tal con Max y don Latino que son interrumpidos por la guardia, a resultas de lo cual es detenido Max (además de desacato a la autoridad y curda) y conducido ante la presencia de Serafín el Bonito (escena V) en el Ministerio de la Gobernación. Llevado a prisión, conoce a un preso catalán (escena VI) detenido por subversivo, el cual “profetiza” a Max su propio final: morirá acribillado a balazos “por intento de fuga” (aplicación de la famosa ley de fugas).

Una vez librado Max, gracias a las gestiones que los modernistas y don Filiberto, redactor de “El Popular”, han realizado (escena VII) y tras visitar al ministro de la gobernación, antiguo compañero del poeta (escena VIII), aquél prosigue su camino con don Latino, yendo a parar al café Colón (escena IX) donde se encuentra con Rubén Darío. Seguidamente Max y Latino vuelven a la calle, donde tienen dos encuentros: con unas prostitutas (escena X) y con la muerte —la del preso catalán, la de un niño inocente (escena XI) y la del propio Max ante la puerta de su casa (escena XII).

Volvemos a la buhardilla, al velatorio de Max y al episodio de la discusión acerca de la “falsa” muerte del poeta entre la portera y Basilio Soulinake (escena XIII). Definitivamente muerto, Max es enterrado. Al sepelio acuden, entre otros, dos famosos personajes: Rubén Darío y el marqués de Bradomín (escena XIV).

La obra acaba en la taberna de Pica-Lagartos donde, aparte de otras muchas acciones, nos enteramos de la noticia del suicidio de Madame Collet y Claudinita (escena final).

B) Personajes que intervienen en la acción.

Max (MAX)	Preso (PRESO)
Madame Collet (MME. COLLET)	Portero de la redacción (Port)
Claudinita (CL)	Don Filiberto (DF)
Don Latino (DL)	Ministro de la Gobernación (DP)
Zaratustra (Z)	Dieguito (DC)
Don Gay (DON GAY)	Ujier (Uj)
Pica-Lagartos (PL)	Joven desconocido (Poet)
Chico de la Taberna (ChT)	Rubén Darío (RD)
Enriqueta la Pisa-Bien (Enr)	Prostitutas-Vieja-Lunares (Prost)
El Rey de Portugal (Rey)	Madre del niño muerto (Madre)
El Borracho (Borr)	Portera 1 y 2 (Portera)
Grupo de los Modernistas (Mod)	Vecina (Vec)
Dorio de Gadex (D.GAD)	Basilio Soulinake (BS)
Guardias (Guard)	Marqués de Bradomín (Bradomín)
Capitán Pitito (Pitito)	Pollo del Pay-pay (PPP)
Serafín el Bonito (SB)	Periodista (PAC)
Llavero (Llav)	Otros (incluye: pelón, chica de la portera, sereno, voz de un vecino, empeñista, albañil, vieja, traperero, retirado, gente del barrio, sepulteros).

C) Articulación de las macrosecuencias narrativas.

División argumental. División espacial en el texto literario.

MACROSECUENCIA		Escena 1: Buhardilla de Max.
ARGUMENTAL 1:	División espacial:	Escena 2: Cueva de Zaratustra.
PASEO DE MAX	lugar de acción	Escena 3: Taberna de Pica-Lagartos.
		Escena 4: Buñolería modernista. Calle.
	cerrado.	Escena 5: Zaguán del ministerio de la Gobernación. Serafín el Bonito.
		Escena 6: Prisión.
		Escena 7: Redacción "El Popular"
		Escena 8: Ministerio de la Gobernación II. Dieguito.
		Escena 9: Café Colón.
	lugar de acción	Escena 10: Prostitutas. Jardín.
	abierto	Escena 11: Madre del niño muerto. Calle.

MACROSECUENCIA ARGUMENTAL 2: MUERTE DE MAX	alternancia de lugares	Escena 12: Muerte de Max. Calle. Escena 13: Velatorio. Buhardilla. Escena 14: Cementerio.
---	------------------------	---

MACROSECUENCIA ARGUMENTAL 3: FINAL. CONTINUACION DE LA HISTORIA	cerrado	Escena final: Taberna de Pica-Lagartos.
--	---------	---

División del espacio escénico.

MACROSECUENCIA ARGUMENTAL 1: PASEO DE MAX:	PRIMERA PARTE DEL ESPECTACULO. Espacio escénico: juego técnico de espacios (tramoya)	Escena 1: Buhardilla de Max. Escena 2: Cueva de Zaratustra. Escena 3: Taberna de Pica-Lagartos. Escena 4: Buñolería modernista. Calle. Escena 5: Ministerio de la Gobernación I. Serafín. Escena 6: Prisión. Escena 7: Redacción "El Popular". Escena 8: Ministerio de la Gobernación II. Dieguito. Escena 9: Café Colón.
---	--	---

A

B
SEGUNDA PARTE DEL ESPECTACULO. Fijación escénica del espacio.

MACROSECUENCIA ARGUMENTAL 2: MUERTE DE MAX		Escena 10: Prostitutas. Jardín. Escena 11: Madre del niño muerto. Calle.
---	--	---

MACROSECUENCIA ARGUMENTAL 3: CONTINUACION DE LA HISTORIA		Escena 12: Muerte de Max. Calle. Escena 13: Velatorio. Escena 14: Cementerio. Bradomín.
---	--	---

Escena 15: Cementerio-taberna.

D) Segmentación en situaciones dramáticas.

Microestructuras narrativas: situaciones dramáticas del texto literario.

MACROSECUENCIA I: ESCENAS 1 a 11.

PASEO DE MAX

División espacial: A. cerrado (1-3, 5-9).

B. abierto (4, 10 y 11).

- Escena 1 1. BUHARDILLA DE MAX, éste habla con Mme. Collet de su mala situación económica, del suicidio colectivo como solución. Se oye a CL y el repicar de la campanilla (pág. 7).
2. Entran DL y CL (pág. 9). Diálogo.
3. Salen a la calle MAX y DL (pág. 13), quedando solas Mme. Collet y CL.
- Escena 2 4. CUEVA DE ZARATUSTRA. Z está solo (pág. 14).
5. Entran MAX y DL (pág. 14). Diálogo acerca del poco dinero que Z les ha dado.
6. Se une a ellos DG (pág. 16) quien cuenta su estancia en Londres.
7. Aparición en la calle de un retén de policías con un hombre maniata-do (pág. 18: es el preso catalán. El Pelón.
6. bis. Retorno a la situación MAX, DL, DG y Z (págs. 18-19).
8. La chica de la portera se une a ellos (pág. 22), luego sale.
9. Parten MAX y DL hacia la taberna de PL.
- Escena 3 10. TABERNA DE PICA-LAGARTOS. Los personajes habituales (PL, ChT, Borr). Entran MAX y DL (pág. 24), hablan a Enr.
11. Entra Enr (pág. 25).
12. Sale el ChT (pág. 28).
13. Entra el Rey (pág. 29).
14. Entra ChT ensangrentado. Narración de los hechos callejeros (pág. 36).
15. Entrada de grupos de obreros en la taberna (pág. 37).
16. Salen Enr y Rey (pág. 38) y a su vez MAX y DL (pág. 39).
- Escena 4 17. CALLE DE MADRID. MAX y DL borrachos (pág. 41).
18. Llega Enr (pág. 42) y hablan del billete de lotería.
19. Llegan los Mod y D. GAD (pág. 47): juerga con MAX, DL y Enr. Consecuencias.
20. Llegada de la guardia y del capitán Pitito (pág. 52).
21. Aparición del sereno y los guardias (pág. 54) que se llevan a MAX.
- Escena 5 22. ZAGUAN DEL MINISTERIO DE LA GOBERNACION. Algunos per-sonajes típicos de este tipo de ministerios (pág. 59), SB.
23. Entran MAX y DL. Detrás los guardias y los Mod (pág. 59).
24. Salen todos (pág. 64). Se queda SB solo.
- Escena 6 25. MAX y el PRESO (pág. 65). Conversación acerca de la situación de éste en el calabozo.
26. El llavero se lleva al PRESO, MAX se queda solo (pág. 71).
- Escena 7 27. REDACCION DE "EL POPULAR", el redactor, DF. El conserje anun-cia la llegada de la turba Mod (pág. 72).

28. DF y los Mod, capitaneados por D. GAD y DL (pág. 73) piden a DF la liberación de MAX.
- Escena 8 29. SECRETARIA DEL MINISTRO. DC contesta al teléfono (pág. 89).
30. Entran el Uj y MAX (pág. 90), recién liberado, quien quiere agradecer personalmente el hecho a DP, su amigo de antaño.
31. Sale el Uj, DC y MAX.
32. Aparece DP que tarda un poco en reconocer a MAX, manteniendo ambos una conversación (pág. 92). Está también DC.
33. A una llamada de DP aparece el Uj; sale de escena llevándose consigo a MAX (pág. 99). Quedan solos DP y DC.
- Escena 9 34. CAFE COLON. Entran MAX y DL (pág. 102), buscan a RD que está en otra mesa (pág. 103), conversan acerca de la muerte y del marqués de Bradomín. Durante el recital de unos versos propios, RD es ayudado por un joven estudiante que estaba en la mesa contigua, Poet (pág. 110).
- Escena 10 35. PASEO CON JARDINES. Paseo de las Prost. Llegan MAX y DL que se encuentran con una vieja (pág. 112) que les propone pasar un rato juntos.
36. Aparece la Lunares, prostituta que quiere seducir a MAX (pág. 114).
37. Mientras la vieja se lleva a DL, la Lunares se queda con MAX (pág. 117).
38. Reaparece DL (pág. 124).
- Escena 11 39. UNA CALLE DEL MADRID AUSTRIACO. Grupo de gente alrededor de la Madre de un niño, muerto por los disparos de la guardia. MAX y DL se paran (pág. 125).
40. Aparece un sereno y cuenta la historia de la muerte de un PRESO —el preso catalán— por intento de fuga (pág. 128).

En esta primera macrosecuencia narrativa hemos omitido algunas situaciones que, si bien podrían considerarse como tal, pensamos que no afectan de una manera especial a la posterior configuración de personajes. Tal es el caso, por ejemplo, de la escena 2-situación 5.

En el texto de Valle, una acotación nos señala las constantes entradas y salidas de Zaratustra hacia la buhardilla —cosa que también registra el montaje—; hemos considerado oportuno no registrarlas como elementos provocadores de nuevas situaciones porque, de hecho, la estructura básica de personajes se mantiene.

Del mismo modo, hemos observado la existencia de una situación partida (escena 2, situaciones 6-7-6 bis) con una situación intercalada porque en la obra, tanto literaria como escénica, la configuración de personajes MAX-DL-Z-DG sigue inalterable y la situación 7 transcurre de una forma ajena a ellos, aunque es pertinente en el posterior desarrollo de la acción e introduce una nueva expectativa dramática.

MACROSECUENCIA 2: ESCENAS 12 a 14 MUERTE DE MAX

Alternancia de espacios abiertos y cerrados.

- Escena 12 1. CALLE DONDE VIVE MAX. Este y DL vuelven a casa después de una larga noche peripatética (pág. 130). Conversación acerca de la nueva estética del esperpento, así como la visión de la muerte de MAX. Finalmente muere.
2. DL desaparece de la escena. MAX es ya cadáver.
3. Entra una vecina (págs. 137-8) y habla con la portera.
4. Aparece la portera, ambas se dan cuenta de la presencia del cadáver de MAX (pág. 138).
5. La portera se va a buscar a Mme. COLLET, dejando a la vecina sola con MAX (pág. 139).
- Escena 13 6. VELATORIO de MAX. CL y MME. COLLET junto con los Mod y D.GAD velan el cadáver de MAX (pág. 140). Se oye una campanilla.
7. Aparece DL (pág. 141) totalmente borracho, tiene un choque verbal con CL y es sacado fuera de la casa.
8. Salen DL y D.GAD (pág. 144).
9. Aparece BS quien lanza la teoría de que MAX no está realmente muerto (pág. 146).
10. Entra la portera. Discusión médico-práctico-cómica con BS (pág. 148).
11. El cochero sentencia: MAX está muerto (pág. 151).
- Escena 14 12. PAJIO DEL CEMENTERIO. Dos sepultureros hablan de MAX y las consecuencias materiales de algunas muertes (pág. 153).
13. Entran RD y Bradomín (pág. 154) conversando de algunos temas transcendentales: juventud, muerte, literatura, vida del marqués, etc... Conversación con los sepultureros. Salen todos del cementerio (págs. 161-162).

MACROSECUENCIA 3: ESCENA FINAL

CONTINUACION DE LA HISTORIA.

Espacio cerrado.

- Escena 15 1. TABERNA DE PICA-LAGARTOS. DL en la barra invita al PPP (pág. 164). Están presentes PL, ChT, Enr y el Borr (pág. 168). Distintas situaciones conflictivas provocadas por el hecho de que el número de lotería que compró MAX ha salido premiado.
2. Entra Pacona, vendedora de periódicos (pág. 175), quien trae la noticia del suicidio de MME. COLLET y CL.

Microestructuras narrativas: situaciones dramáticas del texto escénico. Montaje C.D.N.

MACROSECUENCIA 1: ESCENAS 1 a 11.

PASEO DE MAX

División espacial: corresponde a la primera parte del espectáculo (escenas 1 a 9). Juego de espacios, cambio constante de escenografía. Segunda parte (10 y 11).

- Escena 1 1. BUHARDILLA DE MAX, éste habla con Mme. Collet. Se ve a CL en su propio espacio, está barriendo. Se oye el repicar de la campanilla.
2. Entra CL desde su espacio al espacio de MAX-MME. COLLET. Va a abrir la puerta.

3. Entra DL seguido de CL.
 4. Salen a la calle MAX y DL, quedan solas CL y MME. COLLET.
 5. Salen de escena CL y MME. COLLET.
- Escena 2
6. CUEVA DE ZARATUSTRA. Z está solo.
 7. Entran MAX y DL.
 8. Se une a ellos DG.
 9. Desarrollo de historias externas: el pelón (“¡Viva España!”) y la regañina de su madre, la detención del obrero catalán. Sucede en un espacio callejero, es ajeno a la configuración de la cueva de Z.
 10. Vuelta a la situación MAX-DL-DG-Z.
 11. La chica de la portera entra en la cueva, luego sale.
 12. Parten MAX y DL a la taberna de PL, que va siendo preparada escenográficamente desde fuera, ya desde la mitad de un parlamento de la configuración anterior.
- Escena 3
13. TABERNA DE PL. Los personajes habituales (PL, ChT, Borr) MAX y DL hablan de Enr.
 14. Entra Enr.
 15. Sale el ChT.
 16. Entra el Rey de Portugal (si bien, como en el caso anterior de Z, este personaje hace algunas entradas y salidas al espacio exterior de la escenografía= calle).
 17. Entra el ChT.
 18. Salen Enr y el Rey.
 19. Entran los actores y comienzan el cambio de escenografía.
 20. Salen MAX y DL.
 21. Salen de la escena todos los personajes que estaban construyendo las barricadas en el escenario. Toque de corneta.
- Escena 4
22. CALLE DE MADRID. MAX y DL.
 23. Voz de Enr desde fuera de la escena. Después entra.
 24. Llegan los Mod y D.GAD. Juerga con MAX, DL y Enr. Consecuencias.
 25. Llegada del Capitán Pitito.
 26. Desaparece Pitito. Llegada del sereno y guardias (difiere del texto literario. En éste hay una acotación implícita en la que se da a entender que entran los dos guardias juntos, en el montaje la configuración es: salida de Pitito, entrada del sereno, entrada de un guardia, entrada de otro guardia).
- Escena 5
27. ZAGUAN DEL MINISTERIO DE LA GOBERNACION. SB está sólo en escena.
 28. Entran MAX, DL, los guindillas. El grupo Mod.D.GAD y Enr están en la escena, pero en un segundo nivel de espacio.
 29. Salen todos, se queda SB solo.
- Escena 6
30. Entrada de MAX en el calabozo. MAX y el PRESO, conversación acerca de la situación de éste.
 31. El guardia entra en escena y comunica al preso que tiene que salir.

32. Vuelta a la situación MAX-PRESO.
33. Sale el PRESO. MAX se queda solo.
- Escena 7 34. REDACCION DE "EL POPULAR". El conserje anuncia a DF la llegada de la turba Mod. Esta hace su entrada en escena, capitaneada por D.GAD y DL, están situados en un segundo nivel espacial.
35. Están todos en escena menos el conserje.
36. Salen DL y DF (variación con respecto al texto literario). Mod.
37. Entran otra vez DL y DF.
- Escena 8 38. SECRETARIA DEL MINISTRO. DC contesta al teléfono mientras hace callar a los Mod que están situados en un segundo nivel espacial.
39. Altercado entre el Uj, MAX y DC, debido a que MAX, recién liberado, quiere agradecer personalmente este hecho a DP, el ministro. Sale el Uj.
40. DC y MAX.
41. Entra DP quien conversa con MAX.
42. A una llamada de DP aparece el Uj. Sale con MAX de escena. Quedan solos DP y DC.
43. Sale DC. DP "dirige" el cambio de escenografía.
- Escena 9 44. CAFE COLON. Conversación MAX-DL.
45. Los mismos, entra RD que está fuera de escena.
46. Los mismos a los que se añade el estudiante, que también estaba fuera de escena.
- Escena 10 47. Introducción. PASEO DE LAS PROSTITUTAS. Tipicismo.
48. Llegan MAX y DL, se encuentran con la vieja Pintada que les propone pasar el rato juntos.
49. Aparece la Lunares, joven prostituta que quiere seducir a MAX.
50. Mientras la Vieja se lleva a DL, la Lunares se queda con MAX.
51. Reaparece DL, suena una ráfaga de ametralladora que sirve de punto de unión con la escena siguiente. Sale corriendo la Lunares. Siguen MAX y DL.
- Escena 11 52. Todos los personajes (mujer, madre, portera, etc...) MAX y DL.
53. Aparece el sereno y cuenta la historia de la muerte del PRESO.

MACROSECUENCIA 2: ESCENAS 12 a 14.

MUERTE DE MAX.

División espacial: sigue en la segunda parte del espectáculo, caracterizada por una unificación de la escenografía.

- Escena 12 1. CALLE DONDE VIVE MAX. Llegan MAX y DL frente a la casa de aquél después de un viaje nocturno. Conversación acerca de la estética del esperpento, así como de la muerte de Max. Finalmente éste muere.
2. DL desaparece de la escena, quedando sólo el cadáver de MAX.
3. Llega una vecina que habla con la portera. Cadáver de MAX.
4. Aparece la portera y ambas se dan cuenta de la presencia de MAX.
5. Sale la portera a buscar a Mme. Collet dejando a la vecina sola con el cadáver.

6. La vecina, aterrorizada, sale de escena. El cadáver de Max es retirado para la escena siguiente.
- Escena 13 7. VELATORIO. Entran por la derecha (teniendo en cuenta que la derecha del escenario se entiende en la dirección escenario-público y no al contrario) el séquito funerario y DL, al mismo tiempo entran por la izquierda MME. COLLET y CL.
8. Salen DL y D.GAD.
9. Aparece BS.
10. Entra la portera. Discusión con BS.
11. Entra el cochero. Comprobación de la muerte de MAX.
12. Salida de la comitiva hacia el cementerio.
- Escena 14 13. Entran los sepultureros y el ataúd. Salen.
14. Ataúd. Entran por primera vez RD y Bradomín. Salen.
15. Ataúd. Pasan los sepultureros por escena.
16. Ataúd. Entran RD y Bradomín por segunda vez. Salen.
17. Ataúd. Todos: sepultureros, RD y Bradomín.
18. Ataúd. Salen todos los personajes menos uno de los sepultureros. Empiezan a entrar los personajes de la escena final.

MACROSECUENCIA 3: ESCENA FINAL.

CONTINUACION DE LA HISTORIA.

División espacial: última escena de la segunda parte del espectáculo.
Unificación de la escenografía.

- Escena 15 1. CEMENTERIO-TABERNA. Siguen en escena el ataúd y el sepulturo (que, como hemos mencionado anteriormente, se convertirá en borr). Entran DL, el PPP-Rey y el ChT.
2. Entra Enr.
3. Los mismos. Entra Pacona, la vendedora de periódicos.

SALUDO FINAL.

E) Conclusiones.

Antes de apuntar una serie de conclusiones a las que hemos llegado a través del análisis de los textos literario y escénico de *Luces de bohemia*, creemos oportuno señalar el hecho de que es imposible separar netamente las situaciones dramáticas de un texto determinado del montaje en que éstas están inmersas; texto y elementos del espectáculo están estrechamente unidos (quizá en este montaje aún más si cabe) y sería una falacia pensar que las reflexiones sobre cualquier texto escénico pueden desligarse de su entorno espectacular. Decimos esto porque, indefectiblemente, en estas conclusiones aparecerán aspectos que serán tratados más adelante en el apartado correspondiente al espacio escénico.

Podemos adelantar como primera conclusión que el texto escénico de *Luces de bohemia* no difiere en absoluto del texto literario del mismo, sigue una idéntica sucesión argumental (no se ha suprimido ninguna escena, tan sólo modificado estructuralmente una) y se puede establecer una idéntica separación narrativa e incluso,

Escenas	número de situaciones dramáticas	
	Texto literario	Texto escénico
escena 1	3	5
escena 2	7	7
escena 3	7	9
escena 4	5	5
escena 5	3	3
escena 6	2	4
escena 7	2	4
escena 8	5	6
escena 9	1	3
escena 10	4	5
escena 11	2	2
escena 12	5	6
escena 13	6	6
escena 14	2	6
escena 15	2	3

escena 1 t.lit 3/t.esc. 5

Las dos situaciones dramáticas añadidas en esta escena corresponden al hecho de que Claudinita, contrariamente al texto literario, es vista en un espacio propio y, en un momento dado, lo traspasa para introducirse en el espacio de Max y Mme. Collet. Del mismo modo, la última situación añadida en la escena es la que corresponde al cambio de escenografía, se deja la buhardilla de Max para trasladarnos a la cueva de Zaratustra. Son, por tanto, dos situaciones nuevas provocadas por una cuestión espacial.

escena 2 t.lit. 7/t.esc. 7

escena 3 t.lit. 7/t.esc. 9

El caso de la escena 3 es particularmente interesante ya que se puede considerar una ruptura de la pareja dentro-fuera señalada por C. Pérez Gallego ²⁸ y que sí se mantiene en el texto literario. En *Luces de bohemia* se nos narra en una acotación el hecho de la existencia de luchas callejeras y de la formación de barricadas. En el montaje asistimos a la "construcción" de una de estas barricadas —en cierto modo un aspecto brechtiano del montaje—, proceso de construcción que condicionará el espacio (el cambio de escenografía comienza en una frase pronunciada por una voz exte-

 (28) Ver PEREZ GALLEGO, Cándido: "Dentro-fuera y presente-ausente en teatro" en DIEZBORQUE y GARCIA LORENZO: *Semiología del teatro*. Planeta, Barcelona, 1975, págs. 169-191.

rior: "¡Mueran los maricas de la Acción Ciudadana! ¡Abajo los ladrones!" (pág. 34), incluso antes, uno de los personajes, el chico de la taberna, se adelanta y pide con un salto que se baje la primera rejilla de la escenografía, ayudando el mismo a que baje, mientras en el interior se prepara el cambio de escenografía) y también las posteriores situaciones dramáticas como son la salida de Max y D. Latino a la calle así como la salida de los demás personajes de escena al sonar una trompeta militar.

escena 4 t.lit. 5/t.esc. 5

Si bien esta escena tiene el mismo número de situaciones, una de ellas es diferente precisamente por el orden de aparición de los personajes: salida del capitán Pitito-entrada del sereno-entrada de dos guardias juntos, según una acotación del texto literario frente a Pitito-sereno-un guardia-otro guardia, cosa que no afecta para nada a la estructura de la escena.

escena 5 t.lit. 3/t.esc. 3

escena 6 t.lit. 2/t.esc. 4

Las dos situaciones añadidas con respecto al texto literario se deben a un cambio en la entrada del guardia de la prisión, éste entra y sale, dejando al prisionero con Max, sin duda para potenciar más esta relación extraña y, por otra parte, infructuosa entre el preso catalán y el poeta ciego.

escena 7 t.lit. 2/t.esc. 4

La diferencia más importante en esta escena reside, otra vez, en el espacio, dándose el caso repetitivo durante el montaje de un juego de espacios escénicos que resaltan y dan más importancia a algunos personajes, tal es el caso de todas las escenas en que aparecen D. de Gádex y la turba modernista (aspecto éste del que nos ocuparemos más adelante), del mismo modo hay una divergencia entre las entradas y salidas de don Filiberto y don Latino, pensamos que está en función de ofrecer una mayor libertad a las "payasadas" de los poetas modernistas.

escena 8 t.lit. 5/t.esc. 6

El cambio de escenografía que provoca la adición de una situación dramática más es, quizá, interesante por dos motivos: porque se da una visión poética de don Paco, el ministro, en contraposición al "repelente" Dieguito o al propio don Paco del texto literario de Valle y porque es uno de los casos de continuidad entre escenas, del que nos ocuparemos en la escenografía.

escena 9 t.lit. 1/t.esc. 3

La supresión de grandes escenas masificadoras (oficinas, redacciones de periódicos y cafés bohemios) en el montaje hace que haya una dispersión de personajes en esta escena, la mayoría se hallan fuera del escenario, hecho que no sucede en el texto literario.

escena 10 t.lit. 4/t.esc. 5

Comienza la segunda parte del espectáculo. Además de la continuidad por la música con respecto a la primera mitad de la obra, se ofrece una introducción que sirve para situarnos en la calle, en Madrid, y con unos personajes concretos.

escena 11 t.lit. 2/t.esc. 2

escena 12 t.lit. 5/t.esc. 6

La adición de la situación se debe al cambio de escenografía (en este caso el traslado del cadáver de Max y la salida de la vecina).

escena 13 t.lit. 6/t.esc. 6

escena 14 t.lit. 2/t.esc. 6

Es el salto más llamativo en cuanto a situaciones escénicas. Es la escena del cementerio entre los sepultureros y Rubén-Bradomín de la que nos hemos ocupado ampliamente en páginas anteriores, aunque recordando un poco, se debe a la estructuración diferente del texto, entradas y salidas distintas y referencias contextuales de la figura de Bradomín.

escena 15 t.lit. 2/t.esc. 3

Se debe, exclusivamente, a la entrada de Enriqueta la Pisa-Bien en el montaje, mientras este hecho no se da en el texto literario.

Resumiendo este primer apartado de conclusiones, podemos afirmar que se dan muy pocas variaciones entre las situaciones dramáticas del texto escénico y las del texto literario. La variante más espectacular corresponde a la escena 14, referida al marqués de Bradomín, y las únicas diferencias se deben a los cambios de escenografía —que pueden ser por continuidad o incluso añadiendo una nueva acción a la obra, caso del cambio de la escena 3 a 4— y a la adjudicación de diversos espacios a determinados personajes —modernistas, D. de Gadex, Claudinita, etc.— cosa que repercute en su “personalidad” así como en el establecimiento de un paralelismo escenográfico.

B. La configuración de personajes.

Si hemos dicho que las situaciones dramáticas no cambiaban con respecto a la obra literaria, *Luces de bohemia*, podemos afirmar que la configuración de personajes por lo que respecta a su tratamiento sí varía, debido principalmente al tratamiento del espacio.

El personaje de Max Estrella adquiere una importancia aún mayor en el montaje del C.D.N., reforzado por el hecho de su aparición casi constante en todo el espectáculo, incluso una vez muerto, su presencia se hace patente a través del ataúd que está en el escenario. Sin embargo, nos parece mucho más interesante la potenciación de las personalidades de algunos personajes a través de la utilización de un determinado espacio. Podemos destacar dos grupos, principalmente.

1º) El tratamiento similar de espacios y de situaciones en dos personajes: Serafín el Bonito y Dieguito. Ambos tienen el mismo oficio, si bien en campos y con ocupaciones diferentes, son funcionarios. Ambos tienen el mismo espacio escénico en tres fases: primer tercio del escenario (cuando están solos), un espacio intermedio (en el que siempre están situados los modernistas) y un espacio abierto totalmente en cuanto a escenografía se refiere y que corresponde a la escena inmediatamente posterior. En cierto modo podemos hablar de paralelismos en el tratamiento de los personajes, y también podemos hablar de su potenciación, porque en un caso —también podríamos añadir el de don Filiberto, el periodista— se ha suprimido en el montaje la aparición de más gentes de este oficio, de manera que casi podemos hablar de la

creación de un personaje referencial: el funcionario, mostrando en su escala social, baja y policial-represora (Serafín) y alta (Dieguito).

2º) Participación mayor de personajes en escena. Es el caso de los modernistas y Dorio Gadex, (si bien podemos incluir en éste la primera intervención de Claudineta en el montaje).

Este incremento de participación consiste en la adjudicación de un espacio secundario que es mencionado en la acotación, en escenas en que la presencia del grupo modernista es importante en la acción. Sucede en todas las ocasiones en que se precisa y, por tanto, se da un paralelismo en la utilización de los espacios, llevándose a escena hasta una triple configuración de espacios.

Mención aparte merece el caso de la entrada de un personaje, el capitán Pitito, que es el único personaje que tiene un espacio vertical (de hecho, su entrada se hace a contraluz y detrás del muro de fondo) ofreciéndose una visión totalmente guignolesca, no sólo por el uso de la escenografía, sino también por los movimientos que el actor hace para encarnar este personaje, produciéndonos una sensación de irrealidad de ahí, como dice Zamora Vicente, "el poder comparar constantemente a los héroes del esperpento con el gesticular guiñolesco de las marionetas", afirmación válida para algunos de los personajes propuestos por el C.D.N..

EL ESPACIO ESCENICO

Anteriormente hemos definido —siguiendo a P. Pavis— el espacio escénico como el espacio perceptible en escena por el que evolucionan actores y acciones. Indudablemente el estudio del espacio escénico nos lleva a una cuestión importante: la relación espacio de la representación-espacio de los espectadores.

Es sabido que la utilización del espacio de la representación ha sufrido notables variaciones en los últimos cincuenta años, si bien podemos hallar muchas innovaciones importantes a finales del siglo XIX y a principios del XX; de este modo, hemos asistido a dos hechos principales que repercutirán en la relación espectáculo-receptor: 1) La salida del teatro a la calle, empezando por la literatura teatral concreta (caso de *Marie la Misérable* de Michel de Ghelderode, concebida para ser representada delante de una iglesia) hasta llegar a los lugares públicos de uso cotidiano, incluso el lugar de trabajo (Els Comediants, Bread and Puppet, Living Theatre, Comuna de Aubevilliers, Peter Brook o, por ejemplo, la representación de *Rebel Delirium* de Iago Pericot en el metro de Barcelona). 2) La búsqueda de una nueva relación entre el espectador y el actor, mediante una definición nueva del espacio teatral, debido, sobre todo, a la concepción del espacio teatral como un "espacio vacío", totalmente maleable y susceptible de adoptar todas las formas posibles y en cualquier lugar. Así, encontramos, por ejemplo, la limitación de la acción al proscenio (algunas obras de Jean Vilar), ruptura de la relación frontal (*La Dama de las Camelias* de Meyerhold), la "violación" del espacio tradicional (*Alias Serrallonga* de Els Joglars o *La vida del rei Eduard II d'Anglaterra* de Marlowe-Brecht), la invención de una estructura suelta

y adaptable (Teatre Lliure de Barcelona), la ampliación de la acción dramática a toda la sala o el environment (teorías de Antonin Artaud, por ejemplo, *L'Apoteòsic sarau de gala de Tòtil i Tocat de l'Ala* de Els Comediants), hasta llegar, incluso, a la construcción de un nuevo edificio (el Festpielhaus de Bayreuth, el proyecto futurista no realizado de un teatro metálico, el edificio constructivista de Meyerhold, o el Teatro Total de Gropius-Piscator).

Estas modificaciones en la relación espacio escénico-espacio del espectador traen consigo la posibilidad de distintos tipos de percepción si partimos de la consideración del espacio de la representación como "punto focal" y del espacio de los espectadores como "punto de vista" ²⁹.

Centrándonos en el montaje del C.D.N. de *Luces de bohemia*, podemos definirlo como un espectáculo de espacio frontal, ya que no se produce ninguna acción ni irrupción en el espacio de los espectadores, en el sentido de que hay un punto focal único pero un punto de vista múltiple ³⁰, ya que el espacio de los espectadores está elevado ³¹ y esto hace que su visión sea siempre —o en muchos de los casos— dominante, frente al espacio a la italiana, que deja al espectador del patio de butacas en un nivel inferior con respecto al escenario.

De igual modo, podemos decir que el espacio escénico ocupa la totalidad del escenario, siendo sus elementos escenográficos los siguientes:

- espacio escénico ocupando la totalidad del escenario.
- está limitado a ambos lados por una especie de pared que ocupa todo el lateral de la escenografía (ver fig. 2), pudiendo observarse una unificación de los espacios interiores —buhardilla, ministerios, redacción, café Colón, etc.— y exteriores —calle, cementerio—.
- serie de "rejillas" móviles que servirán para delimitar las dos partes del espectáculo (escenográficamente hablando), así como los distintos espacios, correspondientes tanto a los espacios interiores como a personajes concretos (caso, por ejemplo, de los modernistas).
- ciclorama, en nuestra opinión con una finalidad en cierto modo distanciadora, ya que es utilizado como elemento escénico en ocasiones muy concretas y modificado principalmente por la iluminación.
- elementos de utillería mínimos, básicamente muebles, mesas, sillas, ataúd, etc...

-
- (29) ABELLAN, J.: *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre contemporani*. Ed. 62/Institut del Teatre de Barcelona, Barcelona 1983, págs. 35-38.
- (30) "Punt de vista múltiple vol dir que cada espectador té sempre una visió global de l'espai de la representació. Aquesta relació fa que no hi hagi cap perspectiva privilegiada, o, inversament, que totes siguin privilegiades: cadascú té un camp visual diferent, però tothom pot veure el conjunt de detalls de la representació. Una visió per a cada espectador, de la qual cosa l'espectador és —i això és important— conscient" ABELLAN: op. cit. pág. 36.
- (31) — Pensemos que *Luces de bohemia* se representó en el Auditorium de Palma de Mallorca, teatro con características de teatro a la italiana pero con una disposición elevada del patio de butacas.

—suelo compuesto de pequeños cuadrados con reflejos entre metálicos y de espejo; no pensamos, sin embargo, que deba entenderse exactamente como elemento deformante o distorsionador.

Estos elementos escenográficos son usados y combinados de forma distinta en las dos partes del espectáculo, dando lugar a una diferenciación espacial entre ambas, diferenciación caracterizada por una profusión de espacios —creados principalmente por las rejillas móviles— en la primera parte y una fijación del espacio en la segunda.

Primera parte (escenas 1 a 9): la combinatoria escenográfica.

Como hemos apuntado anteriormente, esta primera parte del espectáculo se caracteriza por una utilización constante de elementos creadores de espacio, de tal modo que se da toda una serie de posibilidades combinatorias que abarcan la ampliación, el paralelismo y acumulación de espacios y los cambios de escenografía como acción, si tuviéramos que usar un concepto concreto, ésta sería el de multiplicidad de niveles espaciales.

A) La ampliación de espacios (escenas 1 a 4).

Por ampliación de espacios entendemos un proceso que, en este caso, abarcaría las cuatro primeras escenas del montaje de *Luces de bohemia* y que consistiría en una transformación, una acumulación de los distintos espacios de cada una de las escenas, hasta llegar a la utilización del espacio escénico total. Explicaremos este aspecto acumulativo siguiendo el desarrollo lineal del montaje del C.D.N. en su aspecto exclusivamente espacial.

El espectáculo comienza al levantarse un doble telón, formado por el telón de boca y una de las rejillas móviles situada en la embocadura del escenario, este hecho se repetirá también en la segunda parte del espectáculo, pudiendo ser considerado

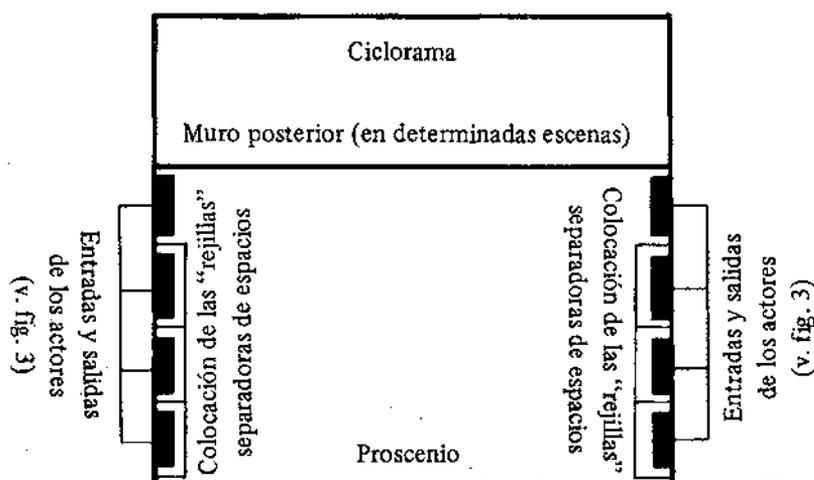


Fig. 2 Esquema del espacio escénico general.
Elementos de la escenografía.

como una especie de efecto distanciador de la obra con respecto al público. Nos encontramos ya en la buhardilla de Max Estrella. Sin embargo, en esta primera escena constatamos la presencia de dos espacios separados por una rejilla: uno que ocupa, aproximadamente, el primer tercio de la escena y otro posterior al primero. Es decir, hay dos niveles de espacio correspondiendo el primero a Max-Mme. Collet y el segundo a Claudinita y, en parte, a don Latino, si bien hemos de decir que la intercambiabilidad de espacios es constante a lo largo de la obra.

La siguiente escena, cueva de Zaratustra, construye su espacio a partir del anterior, levantando la rejilla separadora de la misma y usando sus espacios como espacio interior propio, del mismo modo que la escena primera, se crea un segundo nivel espacial con otra rejilla que nos delimita el espacio exterior, la calle, en donde observamos, entre otras cosas, la detención del preso catalán.

Esta escena nos ofrece un rasgo que caracterizará el espectáculo, los cambios de escenografía en mitad de una acción, en este caso en el parlamento de Don Gay:

Saint James Squart: ¿No caen ustedes? El Asilo de la Reina Elisabeth. Muy decente... (pág. 21).

se baja el telón de fondo, negro, y la siguiente rejilla que configura el espacio de la siguiente escena: la taberna de Pica-Lagartos cuyo espacio absorbe el anterior.

De un modo similar al cambio de escenografía de la escena 3 se produce el paso de la tercera escena a la cuarta, a la voz de:

¡Mueran los maricas de la acción ciudadana! ¡Abajo los ladrones! (pág. 39).

el chico de la taberna se adelanta y "pide" la rejilla de la embocadura, poniéndola el mismo al tiempo que el público puede asistir al cambio de escenografía por parte de los actores. Este cambio de escenografía supone la ruptura de la dualidad dentro-fuera que existe en el texto literario de Valle-Inclán, ya que en el montaje asistimos a la construcción de las barricadas, a la dispersión de los revoltosos al oír el toque de corneta, cosa que en el texto literario está señalado en las acotaciones, tanto implícitas como explícitas, no en una situación/acción dramática concreta. Estamos, pues, ante la primera muestra de intercalación de acciones, de cambio de escenografía como acción.

También nos encontramos ante el espacio de la escena cuarta, que transcurre en el interior de la taberna/exterior y que utiliza por primera vez el espacio escénico total, aunque volvemos a encontrar el esquema desarrollado en escenas anteriores ya que también se da un doble nivel, con la particularidad de que en este caso el espacio ya no es horizontal, sino vertical: es el espacio del capitán Pitito, el espacio del guignol, de la marioneta, cosa que se hace patente tanto por las características de su entrada y salida como por su gestualidad, pero también por su espacio.

Así pues, vemos cómo en este primer grupo de escenas se da la utilización de un doble nivel espacial (que, en cierto modo, correspondería a un espacio próximo y otro exterior) que se va acumulando a lo largo de todas las escenas hasta llegar al uso de un espacio escénico total, pero este doble nivel escénico no es cerrado sino que permite establecer distintas configuraciones en la acción.

B) El paralelismo en la utilización de espacios (escenas 5-6, 7 y 8). La escena 9.

Si las características de las cuatro primeras escenas eran la acumulación y el doble nivel espacial, en las escenas siguientes encontramos dos aspectos que van muy unidos: el paralelismo en la utilización del espacio y el triple nivel del mismo.

En estas escenas asistimos a la ampliación y reducción de espacios, así como a una mayor complicación formal. Las tres tienen un argumento común, el proceso de la detención y posterior liberación de Max, si bien éste no es un motivo para un idéntico tratamiento de la escenografía. Pensamos que quizá se pueda establecer una semejanza en los personajes ya que hemos observado unos elementos constantes en las escenas:

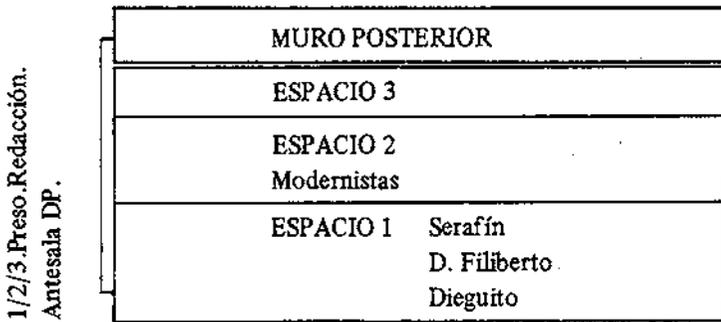
- aparición de un personaje individual al que, en cierta manera, se da importancia —cronológicamente: Serafín el Bonito, Don Filiberto y Dieguito—, incluso dos de ellos pueden ser considerados como personajes referenciales y unidos bajo un epígrafe: el funcionario, si bien uno de ellos, Serafín el Bonito, representa al poder policial y represor, mientras el otro, Dieguito, es el funcionario burocrático, el empleadillo adulator.
- aparición en escena de un personaje colectivo, la turba modernista, potenciado, en nuestra opinión, con respecto al texto literario y resaltado aún más por la dirección del montaje.
- desarrollo de una acción dramática final (en el primer caso ocupa toda una escena, mientras que en los dos restantes tan sólo el final de la misma).

Estos elementos comunes determinan la utilización de tres espacios distintos: un espacio totalmente hermético formalmente (ya que se relaciona con el segundo espacio bien por referencias textuales o por réplicas concretas) que corresponde a los personajes individuales; un segundo espacio que ocupan los modernistas y que es simultáneo al anterior y, finalmente, el espacio escénico total, surgido de la asimilación de los anteriores y que corresponde a la etapa final de la acción. Las tres escenas son, pues, idénticas, como puede observarse en este esquema:

Escena 5-6	Escena 7	Escena 8
<u>Preso</u>	<u>Redacción</u>	<u>Antesala de don Paco</u>
<u>Modernistas</u>	<u>Modernistas</u>	<u>Modernistas</u>
Serafín el Bonito	Don Filiberto	Dieguito

En la última escena asistimos a otro cambio de escenografía con acción, en este caso pasamos de la antesala del Ministerio al café Colón a través del baile de don Paco que supone principalmente tres cambios: la potenciación del pasado del personaje, de su vida anterior bohemia frente al tratamiento de burócrata apático del texto de Valle-Inclán, el comienzo de la fijación escenográfica que enlazará con la segunda parte del espectáculo y, por último, la continuidad de escenas a través de la música que abarcará las escenas 8 y 9 de la primera parte y la 1 de la segunda parte, es decir, la escena 10.

El espacio escénico en la primera parte
del espectáculo (fig. 3)



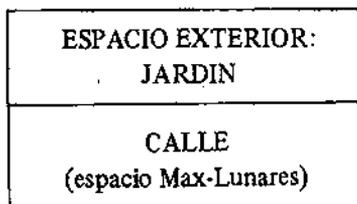
El paralelismo en la utilización de espacios (escenas 5 a 8)

Segunda parte (escenas 10 a 15): la continuidad en la escenografía.

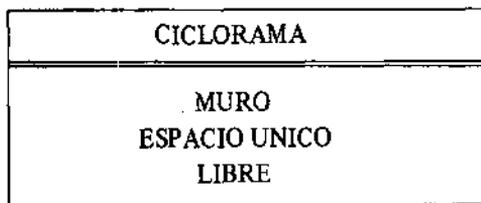
Si cualquier tipo de división digamos "radical" es peligrosa, la de un espectáculo teatral puede serlo aún más. Es evidente que no se puede dar una separación radical dentro de un mismo montaje, de este modo, vemos cómo la segunda parte de *Luces de bohemia* no se halla desligada de la primera, sino que tiene una serie de elementos formales comunes con ésta. En primer lugar tienen un comienzo idéntico con utilización de un doble telón (del que nos hemos ocupado anteriormente), pero también ambas partes se hallan cohesionadas por una continuidad en la música y en el espacio, elementos que aparecen ya en el cambio de escenografía "dirigido" por Don Paco entre las escenas 8 y 9.

Así pues, una de las características definitorias de esta segunda parte del montaje del C.D.N. es la continuidad, término que lleva emparejado el de linealidad en el espacio escénico.

Ya en la primera acción de esta parte (escena 10) encontramos una reminiscencia del nivel múltiple de espacios, si bien rápidamente desaparece para dar paso a un espacio único libre, que será la tónica general de las escenas restantes.



ESPACIOS DE LA ESCENA 10
(Prostitutas)



ESPACIO DE LAS RESTANTES ESCENAS

y que es matizado por la utilización del ciclorama (empleado en casi todas las escenas y, sobre todo, en la número 12 –madre del niño muerto– y 14/15 –cementerio y taberna/cementerio– de las que nos hemos ocupado en apartados anteriores) que, en ciertos momentos, tiene una función distanciadora con respecto a la acción.

Lo más destacable en esta segunda parte es la unificación de lugar que se da en varias escenas, concretamente entre las escenas 10-11 y 14-15, con respecto al texto literario y que tiene repercusiones de matiz principalmente textual (modificaciones del texto escénico o en las situaciones dramáticas y en la configuración de los personajes) que ya han sido esbozadas anteriormente.

Sirva como resumen del espacio escénico de *Luces de bohemia* el siguiente esquema:

Fig. 4

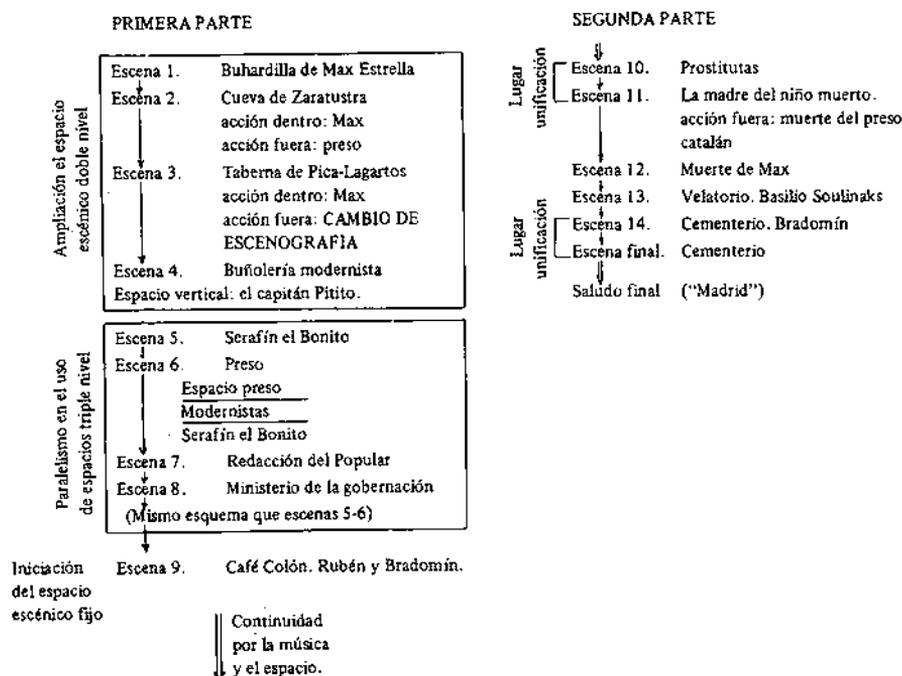
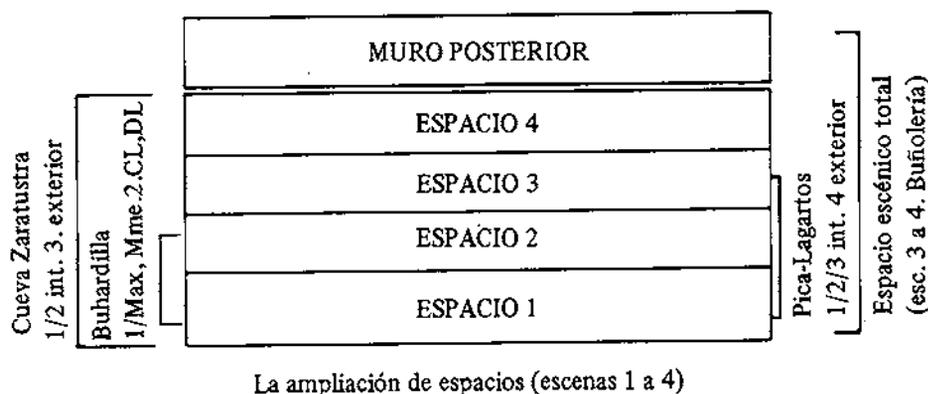


Fig. 5

Luces de Bohemia, C.D.N.
División espacial



SALUDO FINAL

No quisiéramos acabar estas líneas sin mencionar un elemento del espectáculo que normalmente suele pasar desapercibido por el público y que las compañías (léase algunas compañías) descuidan con cierta frecuencia: el saludo final. Es indudable que la forma de saludar al público, la ordenación espacial del saludo proporciona mucha información acerca de la jerarquía de una determinada compañía (compárese la forma de saludar de un grupo más o menos de creación colectiva o más modesto con una compañía con nombre propio).

En este caso concreto queremos destacar el hecho del saludo final como una continuación o, al menos, como relación con la obra. Así pues, la elección del chotis "Madrid" es significativa del mismo modo no es gratuita la música circense final en el montaje de *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra* dirigida también por Lluís Pasqual.