

# CUADRANTE



ACERCAMIENTO A VALLE-INCLÁN: DE 1963  
HASTA EL PRESENTE

VALLE-INCLÁN Y LA RUSIA SOVIÉTICA

FLORA VALLEINCLANIANA. O MUNDO VEXETAL  
NA OBRA DE VALLE-INCLÁN. GALICIA II

ANTÓN RISCO, CRÍTICO DE VALLE-INCLÁN

EL RESCATE ESCÉNICO DE LUCES DE BOHEMIA  
POR TAMAYO BAJO EL FRANQUISMO

Nº 18

*Amigos*  
*Valle Inclán*

Vilanova de Arousa





# CUADRANTE



Revista cultural da

“Asociación Amigos de Valle-Inclán”

so Amigos  
Valle-Inclán.

Vilanova de Arousa

## CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9

VILANOVA DE AROUSA.

APARTADO DE CORREOS Nº 66

www.amigosdevalle.com

Xullo 2009

### *Director:*

Gonzalo Allegue

### *Subdirector:*

Francisco X. Charlín Pérez

### *Secretario de redacción:*

Víctor Viana

### *Consello de Redacción:*

Xosé Luis Axeitos

Ramón Martínez Paz

Xaquín Núñez Sabarís

Xosé Lois Vila Fariña

Ramón Torrado

Sandra Domínguez Carreiro

### *Xestión e administración:*

Pablo Ventoso Padín

Ángel Varela Señoráns

### *Ilustracións:*

Eugenio de la Iglesia (*Encabezamento de capítulos*)

### *Deseño e maquetación:*

Nieves Loperena

### *Imprime:*

Gráficas Salnés, S.L.

*Dep. Legal:* PO-4/2000

*I.S.B.N.:* 84-87709-99-0

*Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados.*

*A responsabilidade das opinións verquidas pertence exclusivamente ós autores o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.*

## SUMARIO:

Robert Lima:

*Acercamiento a Valle-Inclán: de 1963*

*hasta el presente* ..... páx. 5

Joaquín del Valle-Inclán Alsina

*Valle-Inclán y la Rusia soviética* ..... páx. 15

Manuel Agromayor Mira

*Flora valleinclaniana. O mundo vexetal na obra de Valle-*

*Inclán. Galicia II* ..... páx. 22

Francisco X. Charlín Pérez

*Antón Risco, crítico de Valle-Inclán* ..... páx. 58

Emilie Mouthon

*El rescate escénico de Luces de Bohemia por Tamayo bajo el*

*franquismo* ..... páx. 83



MINISTERIO  
DE CULTURA

Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro Archivos y Bibliotecas para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números editados en el año 2007

## CEDRO

La Editorial a los efectos previstos en el artículo 32.1 párrafo segundo del vigente TRLPI, se opone expresamente a que cualquiera de las páginas de *Cuadrante* o partes de ella sean utilizada para la realización de resúmenes de prensa. Cualquier acto de explotación de la totalidad o parte de las páginas de *Cuadrante* precisará de la oportuna autorización que será concedida por CEDRO mediante licencia dentro de los límites establecidos en ella.



## EL RESCATE ESCÉNICO DE *LUCES DE BOHEMIA* POR TAMAYO BAJO EL FRANQUISMO

Emilie Mouthon

Universidad Complutense

... Aquella detonación [...] ¡Se tiene que oír, y oír, aunque pasen los años! ¡Como un trueno...que nos despierte!”

*La detonación*, Buero Vallejo

*“El tiempo- dicen- cauteriza las heridas. Muchas de las nuestras deben seguir abiertas, ya que los alaridos de Valle-Inclán no pueden menos de escocernos todavía”* escribió Lorenzo López Sancho<sup>1</sup> lamentándose de que *Luces de Bohemia* llevase cincuenta años esperando su estreno entre bambalinas.

*La poética del Callejón del Gato* había tardado medio siglo en superar los entresijos de una larga peripécia censora, en la que intervinieron tanto los dictámenes primorriveristas como franquistas: libretos tachados, informes adustos, guías de lecturas...

¿El humus quevedesco, goyesco que se desprende de la obra ponía en tela de juicio la ideología franquista? ¿Los avatares dantescos de la bohemia callejera justificarían tal empeño censor?

Gracias a la perseverancia de Carlos de Valle-Inclán y de Tamayo, el texto llegó íntegro al escenario valenciano en octubre de 1970, y se mantuvo de gira por las grandes capitales españolas durante seis meses con la compañía Lope de Vega, con ocasión de la III Campaña de teatro. Al año siguiente, el montaje abrió el II Festival Internacional de Teatro de Madrid y permaneció en el Bellas Artes durante más de cuatrocientas funciones, obra con mayor número de representaciones durante 1971 justo detrás de *Una noche en su casa...*, señora de Jean de Letraz en

el Teatro Reina Victoria.<sup>2</sup> ¿Con qué recursos venció Tamayo la “irrepresentabilidad” de la obra y sus dificultades escenográficas?

Francisco Ruiz Ramón, en *Celebración y Catarsis (leer el teatro español)* señala que su experiencia como espectador del esperpento siempre ha sido frustrante: según él, al pasar del texto a la representación, la técnica del montaje tiende a romper la unidad estructural, descomponiendo los elementos esperpénticos en varias formas teatrales, como el sainete, la farsa, el melodrama o la tragedia. De hecho se plantea una pertinente pregunta:

¿Cómo puede el espacio escénico, con toda su compleja máquina signica, significar esperpénticamente, y el actor actuar espérentica-

<sup>1</sup> Lorenzo López Sancho, *ABC*, 3de octubre de 1971.

<sup>2</sup> Francisco Álvaro *El Espectador y la crítica*, 1971.

mente, y el espectador percibir, interpretar y entender espérmicamente?<sup>3</sup>

La puesta en escena de “un Madrid absurdo, brillante y hambriento”, recorrido por un poeta ciego, cuyas reflexiones sobre una sociedad corrupta participan de la factura grotesca y satírica de la obra, verterá muchos ríos de tinta entre la *intelligentsia* teatral: ¿los espejos cóncavos de Valle reflejaban la quiebra esperpéntica de la España de los ‘70? ¿Qué valor catártico cobrará el esperpento de los años veinte en la hora de un franquismo crepuscular?

Mediante el análisis de la recepción crítica de este montaje, tanto en periódicos como en revistas especializadas, este artículo hará hincapié en los avatares enrevesados que condicionaron y siguieron la escenificación del primer esperpento español, sus luces y sombras...

## AÑOS SESENTA: GÉNESIS DE UN DAR A LUZ LARGO Y DOLOROSO

Contextualizando la puesta en escena de *Luces de Bohemia*, es de notar que el estreno se sitúa en una época en que la dicotomía entre “Teatro representable” y “Teatro irrepresentable” constituía el centro de las meditaciones intelectuales. La célebre controversia entre Sastre y Buero en 1960<sup>4</sup> acerca del “imposibilismo” dramático se inscribe plenamente en la polémica que envolvía al teatro valleinclaniano, supuestamente “irrepresentable” desde hace medio siglo, por razones

tanto escenográficas como políticas. Pero el tema candente del “posibilismo” va mucho más allá y analiza el estatuto del creador en la sociedad franquista, planteando a pesar de las divergencias, la voluntad común de crear una sinergia entre el teatro español y la sociedad franquista: ¿Cómo llevar a cabo, en medio de unas estructuras sociales y estatales cerradas, un arte comprometido cuya estética, al hacerse ética, se vuelve política? La arriesgada puesta en escena de *Luces de Bohemia* ¿representa, en definitiva, un acto cívico y ciudadano?

Por un lado, Sastre, que negaba la existencia de un teatro *imposible*, consideraba que a pesar de los avatares económicos y la censura, el campo de actuación de un dramaturgo permanece vigente hasta que es *imposibilitado* por razones oficiales o empresariales.

Por otro lado, Buero Vallejo se empeñaba en hacer *posibles* los estrenos imposibles y viceversa:

Quando yo critico el “imposibilismo” y recomiendo la posibilitación, no predico acomodaciones; propugno la necesidad de un teatro difícil y resuelto a expresarse con la mayor holgura, pero que no sólo debe escribirse, sino estrenarse. Un teatro, pues, “en situación”; lo más arriesgado posible, pero no temerario. Recomendando, en suma, y a sabiendas de que muchas veces no se logrará, hacer posible un teatro “imposible” [...] y hacer imposible un teatro... posible.

En este sentido, la habilidad negociadora de Tamayo con los ministros de la censura, su actitud de negarse a estrenar *Luces de Bohemia* mientras sufriese recortes de censura, se aproxima a la posición de Buero Vallejo y Alfonso Paso, que no permitían que el escritor “suicidase su propia voz”.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Francisco Ruiz Ramón, *Celebración y Catarsis (leer el teatro español)*, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1988, p 162.

<sup>4</sup> Alfonso Sastre “Teatro imposible y pacto social” en *Primer Acto*, núm. 14, mayo-junio de 1960, y la respuesta de Antonio Buero Vallejo “Obligada precisión acerca del *Imposibilismo*” en el posterior número, *Primer Acto*, núm. 15, julio-agosto de 1960.

<sup>5</sup> Buero Vallejo, *La Detonación*:

Espronceda: -Me inmolare en una acción definitiva si es menester.

**NOVIEMBRE DE 1961: *LUCES DE BOHEMIA* EN *PRIMER ACTO* RESEÑA IMAGINARIA DE UN ESTRENO FICTICIO**

Mientras críticos como Carlos Luis Álvarez en *ABC*, pregonaban que “El Teatro de Valle está muerto y bien muerto” considerándolo únicamente como un teatro para leer, se abrió una veta en la crítica teatral de los sesenta a la hora de celebrar el centenario del nacimiento de Valle-Inclán.

En noviembre de 1961, *Primer Acto* publicó un número dedicado al dramaturgo galaico para rendir homenaje a su producción teatral y hacerlo coincidir con el estreno de *Divinas palabras*, dirigido por Tamayo en el Teatro Bellas Artes.

En su editorial, José Monleón plantea *Luces de Bohemia* como “una de las obras maestras del genio, el inconformismo y el mal humor español” pero reconoce la falta de atrevimiento de los directores para llevarla a escena en una época en que el público prefería la intrascendencia de los hermanos Quintero. La versión de *Luces de Bohemia* publicada en *Primer Acto*, entraña la aguda crítica de toda una sociedad aquejada de parálisis general; se mantienen todas las escenas más “atrevidas” políticamente hablando: el “jaleo” de la Acción Ciudadana, las quejas de Max hacia la Academia, la controversia del Ministerio de la Gobernación, la crítica de los funcionarios por parte de Don Latino, las protestas proletarias del anarquista catalán (estamos en la España antiseparatista de Franco, no lo olvidemos...) Paradójicamente, la cerrazón mental de los censores, en la muy puritana España franquista, recortó fragmentos del diálogo “erótico” entre Max y la Lunares (muy pronto el *destape* empezaría a cambiar las portadas de las revistas).

En ausencia de representación, Ricardo Doménech escribió en este mismo número, “Crítica de un estreno imaginario: *Luces de Bohemia* por el Teatro Popular Español”, reseña ingeniosa, sumamente sintomática de lo candente del esperpento en el ámbito cultural de aquel entonces.

Hay que destacar la audacia intelectual de este crítico, que desafiaba “el grado cero de la escritura” y proponía una interpretación oblicua.

La grandilocuencia hiperbólica de tal reseña, pone por las nubes el imaginario estreno de *Luces de Bohemia* “extraordinario, un fabuloso acontecimiento” mediante una inteligente ironía, que ensalza las proezas técnicas y escenográficas:

El coliseo del Teatro Popular Español, que ha sido construido gracias a una fuerte, generosa, encomiable subvención, y con arreglo a las más modernas técnicas arquitectónicas, puede albergar- calculamos a ojo- unas treinta mil personas. El rigor y la minuciosidad con que este coliseo ha sido construido han hecho imposibles por completo las habituales torpezas de las representaciones al aire libre. No había micrófonos, porque las especiales condiciones acústicas del recinto los hacía innecesarios. Un equipo lumino-técnico de primer orden permitió al director de escena jugar con todas las posibilidades plásticas de la obra de Valle. La perfecta instalación de las butacas- que no son lujosas, pero sí confortables- hizo que no hubiera un solo espectador que perdiese detalle alguno de la representación. Añadamos que el precio único de las localidades es verdaderamente asequible a las economías más modestas. Quien no vaya ahora al teatro es porque no querrá ir.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Ricardo Doménech, “Crítica de un estreno imaginario: *Luces de Bohemia* por el Teatro Popular Español” en *Primer Acto*, núm. 28 dedicado a Valle-Inclán, noviembre de 1961.

Larra: ¿No suicide su propia voz!



y destaca la unánime recepción del público:

“aplausos interminables, calurosos” y “todos los espectadores puestos en pie, aplaudían con entusiasmo y gritaban “bravo sin fin”<sup>7</sup>

La reseña alcanza su clímax en la escala de la exageración e incluso lo grotesco, con el paralelismo incongruente entre el patio de butacas y un estadio de fútbol. Se trata de subrayar el aspecto comunitario y cohesivo del acontecimiento:

El coliseo del Teatro Popular Español es a la cultura española lo que el Palacio de los Deportes es al deporte español. [...] Los españoles nos hemos dado cuenta —lo suyo ha costado, pero al fin lo hemos comprendido— que el teatro es, por lo menos, tan importante como el fútbol.

En el último párrafo, el tono se vuelve más solemne, apoyándose en Autoridades y la experiencia subjetiva cobra, de hecho, un cariz falsamente empático y conmovedor:

Pero la realidad es que no hacíamos más que rendir el justo, el merecido, el cabal homenaje a este hombre grande de las letras ibéricas, a este buen don Ramón de las barbas de chivo, gallego y universal, jocundo como el Arcipreste y bueno y sencillo como Berceo; **este buen don Ramón, durante tanto tiempo ignorado, cuando no vilipendiado injustamente.**<sup>8</sup> Sin duda alboreó ayer ese día con que soñó Valle en una de sus horas acaso más tristes y también más esperanzadas. De mí sé decir que salí del coliseo del Teatro Popular Español eufórico y orgulloso. Y empecé a creer que ya no era cierto aquello que antaño,

Larra había expresado como nadie: aquello de que escribir aquí es llorar.<sup>9</sup>

Tanto la pseudo-solemnidad final como el tono general de un humorismo “grotesco”, alertan sobre el carácter engañoso de la reseña que, recordémoslo, como indica el título, no es nada más que “la crítica de un estreno imaginario”, de un estreno que podría ser pero que no es, de un éxito rotundo que podría remover las tablas pero que ni siquiera llega a ellas. Ricardo Doménech denuncia por medio de la ironía, el contraste entre la expectativa del estreno de *Luces de bohemia* y lo que ocurre en la implacable realidad. De hecho, la carpintería de esta reseña “está sujeta a una matemática perfecta”, como diría Max Estrella, y sortea —mediante un lenguaje en clave— la censura, para, en definitiva, diluir de un modo cauteloso una verdad profunda: “este buen don Ramón y su *Luces de Bohemia* siguen ignorados y vilipendiados injustamente, hay que rescatarlos”.

#### ENTRE 1966 Y 1968: ESTRENOS POR COMPAÑÍAS NO PROFESIONALES EN BILBAO, SEVILLA Y SABADELL

Cinco años después de esa crítica imaginaria o cinco años antes del histórico montaje de Tamayo en Madrid, el estreno de Luis Iturri en Bilbao marca la primera entrada de *Luces de Bohemia* en las tablas españolas, el 10 de noviembre de 1966. José Monleón revela que Adolfo Marsillach tenía previsto programarla durante la temporada en El Español y que José Osuna proyectaba entrenarla en El Goya pero ninguno de esos dos proyectos vieron la luz. Se montó la obra en un teatro

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.* no aparece en negrilla en el original, letra negrilla añadida por mi cuenta.

<sup>9</sup> *Ibid.*

comercial, El Campos, por un grupo independiente, no profesional: el Grupo Akelarre. A pesar de los temores que una obra como *Luces* montada por un elenco joven podrían suscitar, la crítica fue buena, “sin que nadie se rasgue las vestiduras” como señala José Monleón.<sup>10</sup> Las dos representaciones que dieron no rebasaron el hecho regional y no tuvieron la repercusión que habrá de tener el montaje de Tamayo en la prensa nacional. Más tarde, el Teatro Español Universitario de Sevilla retomó *Luces de Bohemia* y consecuentemente *Primer Acto*<sup>11</sup> se hace una pregunta:

¿Cuándo se estrenará *Luces de Bohemia* en el ámbito de nuestro teatro profesional?  
¿Cuándo veremos sobre un escenario madrileño el gran esperpento de Valle?

El 25 de febrero de 1968 la obra se estrenó en Sabadell gracias al famoso grupo *amateur* Palestra, dirigido por Ramón Ribalta. Conviene destacar este estreno por la mediación que desempeñó Tamayo para que dicha obra llegase a escena. Manuel Labranderó, en un trabajo de investigación titulado “El desconocido estreno de *Luces de Bohemia*” evidencia los factores que condicionaron este estreno. Así nos enteramos de que, con el fin de eludir la censura que exigía la supresión de la escena del preso catalán, la compañía Palestra pidió permiso para escenificar *Farsa y licencia de la reina castiza*, para luego estrenar *Luces de Bohemia* bajo el título *Farsa y licencia-Esperpento*:

El programa de mano y los anuncios en la prensa se redactaron como *Farsa y licencia-Esperpento* de Ramón María del Valle-Inclán, con

lo cual el público no sabía exactamente qué era lo que iba a ver. Las críticas utilizaron eufemismos como los siguientes: “Esperpento es una acoplación de temas recogidos en su inspiración bohemia...”. Claro que para no despistar más al público se incorporó un nuevo personaje a los casi treinta que componían el reparto: el del narrador, que abría la obra con un sonoro anuncio: “Señoras y señores, *LUCES DE BOHEMLA*, esperpento de Ramón del Valle-Inclán”.<sup>12</sup>

Ahora, detengámonos en las gestiones hechas por el director granadino para llevar a cabo esta representación. Manuel Labranderó cuenta que Tamayo era quien tenía los derechos de *Luces de Bohemia*, pero que no podía estrenarla por los problemas de censura que conocemos. Por suerte, asistió a un ensayo, vio la representación y dio su acuerdo para sustituir *Farsa y licencia-Esperpento* por *Luces de Bohemia*:

Por otro lado se aprovechó el hecho de que José Tamayo estuviera dirigiendo *La Pasión*, de Olesa, para invitarle un domingo a ver un ensayo general. El gran director, sumamente amable, aprovechó su día de descanso para seguir inmerso en el mundo del teatro que, por otra parte, era el que más le gustaba. Se desplazó a Sabadell, vio la representación y, departiendo con los actores, aseguró que por su parte no pondría ningún inconveniente para que se estrenase la obra”.<sup>13</sup>

Conviene decir que la visita de Tamayo a Sabadell fue unánimemente saludada por la prensa regional: “José Tamayo vino, vio y comentó” “José Tamayo en nuestra ciudad”. Otros titulares subrayaron la relevancia y el rigor profesional de este director.

<sup>10</sup> *Triunfo*, núm. 234, 26 de noviembre de 1966.

<sup>11</sup> *Primer Acto*, 1967, núm. 83, edición facsímil digitalizada.

<sup>12</sup> Labranderó Manuel: “El desconocido estreno de *Luces de Bohemia*”, *El pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*, primavera 2004.

<sup>13</sup> *Ibíd.*

Podemos suponer que el experto ojo de Tamayo tomó buena nota de la puesta en escena de Ribalta con vistas al estreno de su *Luces*, un par de años más tarde.

#### AL FIN *LUCES DE BOHEMIA* EN VALENCIA O HISTORIA DE UNA LARGA PERIPECIA CENSORA

El día uno de octubre de 1970 se estrenó *Luces de Bohemia* por la Compañía Lope de Vega, en el Teatro Principal de Valencia; se inicia de ese modo la III Campaña Nacional de Teatro. Este acontecimiento cobró un valor simbólico o sintomático, y desencadenó una multitud de interrogantes: “¿Cómo hasta ahora no? ¿Cómo en Valencia? ¿Por qué en Campaña Nacional de Teatro?”. Tales son las cuestiones que se plantea el crítico Juan Oleza<sup>14</sup> y que deben guiar nuestra indagación.

Antes de nada, hay que destacar el hecho fundamental que, en la descentralización del teatro español, representó aquel estreno. El estreno de una obra genial como *Luces de Bohemia* rompió con muchos años de apatía teatral en provincias (exceptuando Madrid y Barcelona, las capitales españolas padecían de atrofia teatral y las raras apariciones de los grupos no profesionales carecían de tablas por la escasez de medios de que disponían). Tamayo era de los que, como Basilio Soulinake comprobando la muerte cataléptica de Max, quisieron rescatar el teatro de provincias de su progresiva catalepsia y despejar así el horizonte del teatro español. Con este propósito se desarrollaron las Campañas Nacionales de Teatro (habría que

destacar aquí la excelencia y la propia heterogeneidad de la programación valenciana, que preveía: *Luces de Bohemia* de don Ramón del Valle Inclán, *La Ópera de cuatro cuartos* de Bertholt Brecht, *Calígula* de Albert Camus y *Los Intereses creados* de Jacinto Benavente).

Juan Oleza, considera esa programación como “un chiste caído del cielo”:

Y eso es lo que nos han mandado este año, de la mano de Tamayo y en flagrante heterogeneidad: ¡Valle, Brecht y Camus. Casi como un chiste de los de había un alemán, un francés y un español. Como en el chiste, la artillería gruesa ha corrido a cargo del español, de Valle Inclán, y nada menos que con su obra, a juicio de muchos, más perfecta: *Luces de Bohemia*.<sup>15</sup>

No hace falta decirlo: el esperpento valleinclanesco fue una de las atracciones máximas. La prensa subrayó tanto más unánimemente el valor de este esperpento cuanto que se escenificaba sin censura alguna (aunque Tamayo autocensuró dos palabras que podían haber sido mal interpretadas: entre ellas la palabra “babieca” referida a Alfonso XIII, escena decimocuarta):

El Marqués:

—En la edad del pavo todas las niñas son Ofelias. Era muy pava aquella criatura, querido Rubén. ¡Y el Príncipe, como todos los príncipes, un babieca!<sup>16</sup>

Tamayo recuerda que cuando montó la obra en 1970 el responsable de la censura comentó: “Si esta obra se aprueba, la censura se ha acabado en España” a lo que contestó: “Es justo lo que estamos esperando todos”.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> *Ibíd.*

<sup>16</sup> *Luces de Bohemia*, edición, prólogo y notas de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Austral.

<sup>17</sup> Rosana Torres, artículo sobre Tamayo “El Teatro Lírico

<sup>14</sup> Juan Oleza, “Valle, Brecht y Camus” en *Primer Acto*, núm. 128, enero de 1971.

En una entrevista, dirigida por Carmen Montaner<sup>18</sup> nos enteramos de que Tamayo jugó al gato y al ratón con la censura durante seis o siete años antes de poder montar la obra pero consiguió obtener la autorización de tanto “esperar sin descanso, insistiendo en todas las ocasiones posibles”.<sup>19</sup> El primer ejemplar que presentó Tamayo le fue devuelto después de años, con 920 palabras tachadas, como él mismo señala en un artículo que escribió para la sección “Sábado Cultural” de *ABC*,<sup>20</sup> dedicado a Valle.

En otra entrevista otorgada a la revista *Primer Acto* Tamayo hace hincapié en la larga peripecia censora a la que fue sometido el texto a finales del franquismo, denunciando el dictamen puntilloso de los ministros de la época:

Cuando el señor Arias Salgado era ministro de Información y Turismo, la censura retenía más de seiscientas palabras del texto.

Durante el ministerio del señor Fraga Iribarne, afectaba a novecientas y pico y había escenas totalmente suprimidas, como la del preso catalán y Max Estrella en los sótanos de Gobernación. Hay que decir también para ser justos que fue Fraga quien autorizó *Divinas Palabras* para todo el país, ya que estaba restringida a muy pocas ciudades, incluso se programó en los Festivales de España. Con el señor Sánchez Bella en el ministerio, los criterios de censura han cambiado y se ha conseguido la autorización total del texto, que ha podido estrenarse después de tantos años en

versión íntegra. Bueno, excepto dos palabras que yo mismo he quitado porque podrían provocar inmediatas reacciones en el público que distraerían del interés general de la obra. Sin duda ninguna, el hecho de que hoy esté en escena *Luces de Bohemia* se debe a la constancia con la que he insistido, a los recursos que he interpuesto y, en especial, al interés y las gestiones realizadas por el hijo del escritor Carlos del Valle-Inclán.<sup>21</sup>

Al respecto José Monleón se pregunta con razón cuántas cartas habrá escrito Carlos Valle-Inclán,<sup>22</sup> en una época en que el tema de la censura teatral aparecía como caballo de batalla entre la intelectualidad española y en la que las páginas de los periódicos o revistas especializadas reflejaban esta preocupación.<sup>23</sup>

Escándalos, prohibiciones y suspensiones de espectáculos reflejaban el gran rigor censor. La polémica política alrededor de Marsillach y su *Marat-Sade* en octubre de 1968, el desafío del *Tartufo* puesto en escena por Enrique Llovet al año siguiente y su prohibición en provincias, el terremoto social y político provocado por *Castañuela 70* en el verano de 1970, son otras tantas facetas del escenario español de aquel entonces. De hecho, *Luces de Bohemia* cuya factura dramática la convierte en acta de acusación contra un sustrato ideológico y estético en desuso, aparece como una excepción escéni-

---

Nacional ofrece hoy un homenaje al director español” en *El País*, el 6 de diciembre de 1985.

<sup>18</sup> Entrevista dirigida por Carmen Montaner “Con Tamayo, tras el estreno”, publicada en *Triunfo*, núm. 437, 17 de octubre de 1970, p. 27.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Tamayo, “Valle-Inclán desde el escenario” en *ABC, Sábado Cultural*, núm. 208, 26 de enero de 1985

<sup>21</sup> Entrevista dirigida por Moisés Coterillo en noviembre de 1971, publicada en *Primer Acto*, núm. 139, diciembre de 1971, p. 21.

<sup>22</sup> José Monleón, “Al fin Luces de Bohemia”, en *Triunfo*, núm. 426, 1 de agosto de 1970.

<sup>23</sup> Véase *Primer Acto*, n.º 137, octubre de 1971, la entrevista sobre la censura con Mario Antolín, subdirector general de teatro. O los resultados de opiniones de la encuesta “1971: Así piensan 40 profesionales de nuestra escena sobre: Censura, teatro social y teatro político en España”, publicados en *Primer Acto*, n.º 131, abril de 1971.

ca. No se nos olvide que el estreno de *Luces* en Valencia ocurrió dos meses antes del Proceso de Burgos, y que, en ese contexto, se suspendieron durante el mes de diciembre las representaciones en Bilbao, San Sebastián, Victoria y Pamplona, aunque “el público y la crítica pedían a gritos que se representase”.<sup>24</sup> Incluso los periódicos de Pamplona, ciudad conocida por su conservadurismo, se vieron afectados por esta prohibición, lamentando de modo incisivo que el elenco de Tamayo no pudiese actuar.

Por lo demás, la crítica periodística fue muy buena con el montaje de Tamayo en Valencia. José Monleón habla muy elogiosamente de *Luces de Bohemia*: “una de las obras más ricas, más agresivas, más libres, más renovadoras del teatro español contemporáneo”.<sup>25</sup> Con respecto a la calidad de la actuación, los periódicos destacaron los logros interpretativos:

Una excelente, magnífica labor de José María Rodero, en el papel del poeta Max Estrella; Agustín González hizo un magnífico don Latino de Híspalis, una especie de caricatura verídica y simbólica del español de todos los tiempos. María Luisa Ponte, María Jesús Lara, Fernando Larriva, Pedro del Río, Antonio Bourgeois, que tiene a su favor el gran parecido físico con Rubén Darío, y todos los demás intérpretes, lista numerosísima, que haría interminable esta crónica, estuvieron muy bien. (*El Levante*)

En cuanto a la recepción del público valenciano, *Jornada* señala:

El final fue apoteósico. Aplausos insistentes, sinceros; clima de éxito verdadero; salida

de los intérpretes al palco escénico, acompañados de su director. Y el público, puesto en pie, como prueba de admiración, de aprobación a la labor realizada por todos.

Tamayo testimonia a Carmen Montaner:<sup>26</sup>

Ha escuchado con absoluto silencio e interés, aplaudiendo muchas frases y casi todos los finales de cuadro, que son catorce. Pero ha sido al finalizar la obra cuando realmente el público se ha volcado, puesto en pie. Uno y otro día aplaude con verdadero entusiasmo.

No obstante, una sombra planea sobre el estreno de Valencia: si bien las críticas acogieron con entusiasmo la obra, informaciones posteriores hablan de la escasa asistencia del público a partir de la segunda representación... Al respecto, la entrevista entre Tamayo y Carmen Montaner es significativa ya que en el momento en que el director granadino habla de la recepción del público, se ve interrumpido por alguien que interviene “Lo que hay que decir es que no vienen”, a lo cual Tamayo contesta que la ausencia de público se debe al hecho de que muchas personas sigan de vacaciones y no hayan vuelto aún. Carmen Montaner matiza:

Cuando por la noche entro en el teatro, paseo despacio la mirada por el patio de butacas, donde no llegamos a los doscientos espectadores. En los pisos tampoco hay apenas público. La sensación de vacío se impone. Pese a lo cual, al finalizar cada cuadro, y más aún con la caída definitiva del telón, los aplausos de cuantos estamos en el Principal se prolongan...<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Entrevista de Tamayo dirigida por Moisés Coterillo en noviembre de 1971, publicada en *Primer Acto*, núm. 139, diciembre de 1971, p. 21.

<sup>25</sup> *Triunfo*, núm. 437, 17 de octubre de 1970.

<sup>26</sup> Entrevista dirigida por Carmen Montaner “Con Tamayo, tras el estreno”, publicada en *Triunfo*, núm. 437, 17 de octubre de 1970, p. 27.

<sup>27</sup> *Ibid.*

Y no es la única en opinar de ese modo: varios críticos se preguntan “si el público abandona el teatro o si es el teatro (sus responsables) quien abandona al público”.<sup>28</sup> De hecho, el estreno de Valencia plantea la cuestión siguiente: ¿Qué tipo de público acude a ver *Luces de Bohemia*? ¿Serán sólo espectadores pertenecientes a una élite intelectual iniciada?

Hay que decir que a pesar de la aparente aprobación de la crítica, más de una carta de protesta había llegado a Madrid para denunciar la “crudeza” de la obra.<sup>29</sup>

### TRIUNFO HISTÓRICO DE *LUCES DE BOHEMIA* EN EL BELLAS ARTES DE MADRID

Tras una triunfal gira por provincias, el montaje de Tamayo se estrenó en el Bellas Artes, el viernes 1 de octubre de 1971, iniciando así el II Festival Internacional de Teatro de Madrid. Hay que destacar que este Festival coincide con los veinticinco años de vida de la Compañía Lope de Vega, que empezó el 10 de octubre de 1946 con el montaje de *Romeo y Julieta* en el Teatro Eslava de Valencia. El estreno de *Luces* entra en la historia de la compañía que diez años antes, el 17 de noviembre de 1961, había estrenado *Divinas Palabras*, lo que significaba no sólo la entrada de Valle en el escenario español sino también la inauguración del Teatro Bellas Artes en Madrid.

Tamayo inicia así el rescate escénico de Valle. El acontecimiento, tuvo mucho más repercusión, en la prensa nacional que el estreno de Valencia y las críticas fueron en

dos direcciones: por un lado, la manera con la que Tamayo se enfrentó a la complejidad y exigencias de la escenografía; por otro, la significación controvertida de *Luces de Bohemia* en la España franquista.

### ESCENOGRAFÍA

Críticos como Juan Emilio Aragonés interpretaron la demora escénica de *Luces* no desde el punto de vista de los condicionamientos políticos, sino por las dificultades que plantea la escenografía de una obra tan compleja, de una gran variedad de cuadros. Según Juan Emilio Aragonés, ni durante la Monarquía, ni la República, el Frente Popular o la Guerra Civil pudo escenificarse la obra. Sí pudo hacerse, al principio de la década de los años setenta, gracias “a las nuevas técnicas que permiten encapsular en el reducido espacio del tablado las libérrimas invenciones valleinclinascas”.<sup>30</sup> No parece, sin embargo, razonable opinar como Juan Emilio Aragonés que las cuestiones políticas no influyeron para nada en el estreno tardío de *Luces* (hemos visto el duro proceso censor al que fue sometido el texto), aunque es innegable que las dificultades escénicas dieron mucha guerra a Tamayo. Sabemos de las teorizaciones sobre la supuesta irrepresentabilidad de Valle, muy debatida entre los críticos: Antón Risco, Dru Dougherty, Juan Antonio Hormigón... Basta recordar las observaciones de Enrique Llovet, en el programa de mano del Teatro Bellas Artes, acerca de la dificultad escénica:

En general, el montaje de un texto de Valle-Inclán es muy difícil, por dos razones

<sup>28</sup> *Triunfo*, 7 de noviembre de 1970, sección titulada “Teatro y provincia”, firmada por las iniciales LC.

<sup>29</sup> Fuente: *Primer Acto*, núm. 125, octubre de 1970.

<sup>30</sup> Juan Emilio Aragonés, en “La Hora de Valle-Inclán”, *La Estafeta Literaria*, n°479, 1 de noviembre de 1971.

primarias: la riqueza de sus mutaciones, agrupamientos, planos y ritmos de acción; y, además, por la rigurosa capacidad física y técnica que exige de los actores: voces ricas, amplio repertorio gestual, de expresión corporal vigorosa, ductilidad y fortaleza.<sup>31</sup>

De hecho, “¿cómo trasponer quince cuadros multiformes a un espacio escénico convencional y buscar una geometría escénica que sea, a la vez, expresiva, fiel y suficiente?”<sup>32</sup>

¿Cuál fue la solución de Tamayo? La gran pregunta era: un actor de carne y hueso, ¿será capaz de interpretar la muñequización de ciertos personajes? Andrea Iulia Sprinceana recuerda “es interesante ver cómo un director que opina que al actor no hay que considerarlo un “muñeco” se acercó al texto de un autor para quien el manejo de cuerdas resultaba imprescindible en la expresión de su estética”.<sup>33</sup>

Tamayo confió a Moisés Coterillo: “El texto de *Luces de Bohemia* es el más hermoso de todos los que he puesto en escena en mis 25 años de director, pero también es uno de los textos más difíciles”.<sup>34</sup>

Paradójicamente, la magia de la literatura radica en que cuanto más resiste más esti-

mulante se vuelve. Sólo podrá resolver la resistencia textual o escenográfica quien tenga paciencia e ingenio de sobra. Tamayo optó por una escenificación despojada, casi exenta de decorados, con un mínimo de medios pero cuidando los elementos visuales (la luz) y sonoros (la música) que desempeñan un papel decisivo en la axiología de la obra. Según Tamayo “*Luces de Bohemia* no necesita la creación de un espectáculo para sostener la obra, sino todo lo contrario: la mayor sencillez escénica”;<sup>35</sup> basta con el claroscuro y “una musiquilla callejera sugerente” para crear con fidelidad al espíritu y letra de Valle, la atmósfera de la bohemia madrileña. Gracias a esa escasa materialización escenográfica, la alquimia poética que se desprende del texto valleincliniano “se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera”.<sup>36</sup>

Tamayo recurrió a Antón García Abril para la ambientación sonora, quien utilizó siempre la misma música para hilvanar los cuadros sin romper la carpintería y el ritmo teatral valleincliniano al pasar de un cuadro a otro. El periódico *Ya*<sup>37</sup> comenta la escenografía acústica:

Muy expresivas las ilustraciones musicales de Antón García Abril, especialmente en sus alucinadas deformaciones del compás de chotis o en el lúgubre gigantismo del tañido y volteo de campanas electrónicas.

También, las iniciativas de Emilio Burgos como escenógrafo y figurinista tuvieron mucho éxito en la crítica periodística:

<sup>31</sup> Enrique Llovet, Programa de mano, Fundación Juan March, Madrid.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Andreea Iulia Sprinceana en *El Teatro de Valle-Inclán entre lo esperpéntico y la (ir)representabilidad*, cita a Tamayo: “La dirección nunca debe anular la personalidad del actor. Considero que la mejor dirección de actores es aquella en la que se percibe su acierto, no en la que se nota el trabajo del director, es imprescindible que no se note la técnica. Siempre he sostenido que es el actor quien debe sorprenderme a mí y que mi misión es ayudarlo a dar todo lo que lleva dentro, no manejarlo como a un muñeco”. (Tamayo cit. en Checa Puerta 113-4).

<sup>34</sup> Entrevista dirigida por Moisés Coterillo en noviembre de 1971, publicada en *Primer Acto*, núm. 139, diciembre de 1971, p. 21.

<sup>35</sup> Tamayo, “Valle-Inclán desde el escenario” en *ABC, Sábado Cultural*, núm. 208, 26 de enero de 1985

<sup>36</sup> *Obras Completas*, Federico García Lorca.

<sup>37</sup> *Ya*, de Madrid, 4 de octubre de 1971, sacado de *Teatro Español 1971-1972*, prólogo, notas y apéndice por Federico Carlos Sáinz de Robles.

Emilio Burgos concibió figurines y decorados con medida exacta entre el realismo y la fantasmagoría. La luz y la escenografía consiguieron efectos impecables.<sup>38</sup>

La clave de la escenografía residía en el potencial audiovisual del esperpento. En este sentido la luminotecnia jugó con la variación del claroscuro, luces y sombras. La importancia de las luces tanto naturales como artificiales (la de los faroles, acetilenos y lamparillas) en el texto y su alcance esperpéntico obligaba a un cuidado especial en la puesta en escena. Tamayo decidió realizar una escenografía en la que las proyecciones luminosas sobre un telón blanco, contribuían a delimitar los cuerpos y objetos y a materializar unos bultos, unas sombras corpóreas, tal como la de *La Pisa Bien*, Escena Cuarta, que *se materializa bajo un farol con su pregón de golfa madrileña*. La crítica aprecia unánimemente este espectáculo luminotécnico que se resuelve en una variación cromática que va de lo negro a lo transparente, con sombras casi chinescas.

De su montaje lo mejor fue la escenografía; resultó una de las grandes proezas. La suavidad espectral de unas transparencias sutilmente empañadas por un filtro de gasa supieron dar el matiz necesario. El foco proyectado tras-telón, difuminando la crudeza de contornos fue un acierto.<sup>39</sup>

José Tamayo ha resuelto con técnica muy flexible y moderna la sucesión de quince cuadros que cambian constantemente de localización. Atmósfera densas, extendidas con focos cenitales: transparencias modernísimamente iluminadas, sombras casi chinescas, decoraciones que sugieren tiempos de Bartolozzi y de Penagos, dibujos de Sancha, se emploman

como en un vitral para darnos la enorme, la insoportable vidriera de un Madrid todavía decimonónico en la que se engastan la altivez, la iracundia, el epicureísmo, la soledad, la frustración de Max Estrella [...].<sup>40</sup>

Como ha señalado Enrique Llovet, el montaje de Tamayo se acercó a la deformación esperpéntica de la luz, entre el realismo y la fantasmagoría.<sup>41</sup>

La luz clarifica, recorta, destaca, siluetea, insinúa, oscurece o revela el carácter de las situaciones; es decir pasa del realismo al irrealismo esperpéntico.

Este espectáculo de luces y sombras, blancos y negros convirtió en uno de los grandes aciertos en la carrera de Tamayo, que, sin duda, consiguió aproximarse al expresionismo textual de Valle.

## SOBRE LOS ACTORES

Puesto que “el espíritu español es esencialmente dramático” —como decía Valle— y el castellano entraña por sí mismo un tono declamatorio, la encarnación por un actor de los personajes valleinclanescos fue un verdadero desafío interpretativo. Felizmente, sin embargo, las críticas fueron muy elogiosas para los actores.

Tanto José María Rodero —que hizo de Max Estrella en Valencia y en muchos lugares durante la gira—, como Carlos Lemos, en el Teatro Bellas Artes, consiguieron captar la personalidad del “primer poeta espa-

<sup>38</sup> *Pueblo*, de Madrid, 2 de octubre de 1971.

<sup>39</sup> Fernando Monegal, “En nuestro zoo teatral Valle-Inclán anda suelto”, *Primer Acto*, noviembre de 1971, n.º 138.

<sup>40</sup> Lorenzo López Sancho “Con Luces de Bohemia se inicia el II Festival Internacional de teatro en Madrid”, *ABC*, 3 de octubre de 1971.

<sup>41</sup> Enrique Llovet, Programa de mano, Fundación Juan March, Madrid.



ñol”, Max Estrella, de dramática hechura, poliédrica y altamente compleja. De algún modo, las interpretaciones de Rodero y Lemos se completaban, como subraya el mismo Tamayo en *Triunfo*:<sup>42</sup>

Rodero interpretaba un Max Estrella más cerebral, más frío; Lemos lo concibe de un modo más humano, más calido. Lo que no quiere decir que Lemos no esté igualmente espERPéntico.

La labor de Carlos Lemos fue aplaudida tanto por la crítica como por el público. He aquí algunos recortes de prensa significativos:

Carlos Lemos es un actor de gloriosa historia, quizá el mejor que poseemos en punto a caracterización fisonómica. Carlos Lemos vuelca en Máximo Estrella sus fabulosas dotes interpretativas, las funde en su personaje de tal modo que no nos deja sitio aquí siquiera para enumerarlas. Tan abundantemente las prodiga en *Luces de Bohemia*. Pero esa ciega mirada de Max penetrando en las conciencias de los espectadores —peor para estas si es que no penetra—; esa acabada composición de su cabeza de Hermes; esa modulación constante e impecable del sarcasmo a la angustia, de la desolación a la caballerescas altanerías, resulta inolvidable.<sup>43</sup>

Carlos Lemos hace un formidable Max Estrella. Su actitud, su finura, su gesto, su violento claroscuro, componen la personalidad espERPéntica de “el primer poeta español. Dice, susurra, truena, se lamenta, con hondura y emoción. Vive, acusa, desafía, desdeña, se humilla, muere, como lo habría deseado Valle-

Inclán. Es, si no el mejor, uno de los mejores trabajos interpretativos de este actor felizmente recuperado por la Compañía Lope de Vega.<sup>44</sup>

Noche de triunfo para el recuerdo del autor y para el primer actor Carlos Lemos, en la más sazónada madurez de su carrera artística, con una creación en el protagonista que nos atrevemos a calificar de inolvidable.<sup>45</sup>

Carlos Lemos ha realizado una de sus más felices creaciones. Ha dado al personaje de Max Estrella una fuerza humana convincente. Lemos se apunta —con su inolvidable creación del personaje de *La muerte de un viajante*— el mejor tanto de su carrera de actor.<sup>46</sup>

Agustín González, en el papel de Don Latino, le acompañó en el éxito. La crítica subrayó un “Don Latino de aguafuerte. Duro de presencia, desgarrado de entrañas, bronco de voz, hispido de risas”<sup>47</sup> cuyo carácter grotesco, extravagante y distante contrastaba con la interpretación de Lemos, respetando así la dualidad formal de la obra sin llegar a la síntesis barroca o “realizar ningún esfuerzo de unificación estilizadora”.<sup>48</sup> Su expresión grotesca ha sido saludada muy particularmente durante la escena de la muerte de Max, verdadera encrucijada en la que se encabalgan el absurdo, el humor y la tragedia.

De los cuarenta y cinco personajes que intervinieron en el primer espERPento español, todos fueron muy aplaudidos al caer el telón. La crítica reconoció unánimemente el rigor y la pertinencia del reparto: entre las figuras más destacadas señalemos a Manuel

<sup>42</sup> Fundación Juan March, gran carpeta, *Mi teatro - Febrero 1960-Marzo 1962 / Agosto 1966 : documentación de estrenos del actor Pedro del Río, con recortes de prensa, programas de mano y fotografías*.

<sup>43</sup> *Ya*, de Madrid, 4 de octubre de 1971, sacado de *Teatro Español 1971.1972*, prólogo, notas y apéndice por Federico Carlos Sáinz de Robles.

<sup>44</sup> Lorenzo López Sancho, *ABC*, de Madrid, 4 de octubre de 1971.

<sup>45</sup> *Pueblo*, de Madrid, 2 de octubre de 1971.

<sup>46</sup> *El Alcázar*, de Madrid, 2 de octubre de 1971.

<sup>47</sup> Lorenzo López Sancho, *ABC*, de Madrid, 4 de octubre de 1971.

<sup>48</sup> José Monleón, “*Luces de Bohemia* por la Compañía Lope de Vega”, en *Primer Acto*, diciembre de 1971, núm. 139.

Gallardo en el preso catalán, a Mary González en *Madama Collet*, María Jesús Lara en *Claudinita*, Margarita Calahorra en *La Pisa Bien*; Antonio Puga que hacía doblete, Pedro del Río y Julio Monje que lo triplican, Narciso Ojeda que lo cuadruplica; María Jesús Sirvent, Luis Lasala...

Por lo demás, la crítica literaria se ocupó de las cuestiones inherentes al esperpento, tales como la controversia entre esperpento, naturalismo y sainete, analizando el juego escénico que proponía José Tamayo frente a esas disquisiciones teóricas.

El balance: la obra constituyó el mayor éxito del Teatro Bellas Artes en toda su historia, con más de cuatrocientas representaciones. Recibió el Premio Nacional de Teatro como mejor obra dramática estrenada en el curso de la temporada teatral del año 1971. Podemos decir que, tanto desde el punto de vista económico como del artístico, la obra constituyó un notable éxito.

Más allá de la función artística, el estreno tuvo una “ejemplaridad” político-social en las postrimerías del franquismo. Naturalmente, los críticos no pudieron explayarse sobre la trascendencia del espectáculo, en una época en la que menudeaban las huelgas obreras y estudiantiles, y en el que el autoproclamado Teatro Independiente se había erigido como un frente cultural antifranquista.

En ese contexto, las claves esperpénticas alusivas a la España de los años 20, ¿seguían reflejando en los 70 “el sentido trágico de la vida española”? ¿Sería una afirmación disparatada decir que España continuaba siendo “una deformación grotesca de la civilización europea”? ¿La teoría de los espejos cóncavos estaba vigente en la España de los años 70?

Tales cuestionamientos entroncan con la cosmovisión de Valle y la función catártica del esperpento. ¿En qué medida el perspectivismo de Valle establece una dialéctica

comunicativa entre el patio de butacas y el escenario?

## EL DESPERTAR DE UNA CONCIENCIA REFLEXIVA

A primera vista, el encuadre histórico de *Luces de Bohemia* —primeras décadas del XX— impedía cualquier equiparación con los últimos años del franquismo: los enfrentamientos entre patronos y obreros a principios del siglo veinte, la guerra de África contra la que se rebela el anarquista catalán, los avatares de la golfería madrileña, la agonía de la España de la Restauración, parecen “anacrónicos” en el otoño del ‘70. Tanto más anacrónico cuanto que gran número de personajes se identifican claramente con personalidades de aquella época: Alejandro Sawa (Max Estrella), Rubén Darío, Ernest Bark (Basilio Soulinake), Ciro Bayo (Peregrino Gay), entre otras. De tal manera era así que “si Máximo Estrella, apareciera por los cafés de la Gran Vía, en el Café Gijón nos parecería un ser de otro planeta, casi un marciano” escribe Lorenzo López Sancho en *Triunfo*.<sup>49</sup> Begoña Riesgo<sup>50</sup> hace hincapié en el propio anacronismo de Max Estrella en la sociedad de los años veinte, definiéndolo como “un Don Quijote en una España llena de Gineses”. En otras palabras, la transposición de este idealista (que, como vemos, ya parecía anacrónico en su tiempo) a la época franquista, lo convierte en una figura doblemente anacrónica y trágica, trasunto del héroe trágico por antonomasia.

<sup>49</sup> Fundación Juan March, gran carpeta, *Mi teatro - Febrero 1960-Marzo 1962 / Agosto 1966: documentación de estrenos del actor Pedro del Río, con recortes de prensa, programas de mano y fotografías*.

<sup>50</sup> Begoña Riesgo, “La catastrophe dans *Luces de Bohemia* de Valle Inclán”, *Langues néo-latines; Revue des langues vivantes romanes*, n° 343, 2007.

Eduardo G. Rico destaca este agrio anacronismo, e intenta relacionar el humus proletario de Valle con la sociedad moderna, más concretamente con la revolución de Mayo del 68:

La España de don Ramón María del Valle-Inclán, desgarrado, desenfadado, provocativo, desesperado, anarquizante, destructivo, dedicando su sarcasmo a las pequeñas rencillas domésticas de su oficio y a la gran caricatura que constituye la sociedad en que se mueve: los académicos, los poetas frustrados y los del éxito social, la pequeña y la alta política. ¿Qué sería de este corral nublado? La crítica es directa y a nada sutil; la risa sardónica. ¿Anticipación de “mayo”? Don Ramón pudo haber inventado el “graffiti”, que más fortuna ha tenido; “la imaginación al poder”, si no fuera un escéptico radical en punto al poder. Y en punto a otras muchas cosas.<sup>51</sup>

Escepticismo, desconfianza de una España caduca, círculo trágico y patético que afecta a todos los personajes (“Nuestra vida es un círculo dantesco”), bohemios, monarcas, golfos. Valle Inclán niega cualquier dogmatismo, conecta con el escepticismo originario del filósofo Pirrón y se convierte en el imaginario portavoz de los grupos comprometidos a finales del franquismo.

A pesar del desfase temporal y de “la deformación sistemática” de ciertos personajes, unas veces fantoches, otras veces animalizados cuando no cosificados, *Luces de Bohemia* abrió una grieta en los pilares del franquismo: el espectáculo redimensionó el potencial esperpéntico, actualizó la dimensión ética de la obra teatral y fomentó las premisas de una conciencia reflexiva.

La escenificación del esperpento no excluyó entre la crítica la lectura oblicua de

las agudezas de Max Estrella. En el escenario del Teatro Bellas Artes, resonó el ingenio del “primer poeta español”: la deformación se vuelve inteligible cuando “está sujeta a una matemática perfecta”; quien trabaja el proceso de distanciación reflexiva, esperpéntica, permite la desalienación ideológica del espectador. La crítica teatral por su parte supo, a través de sus reseñas, “decir con palabras permitidas los sentimientos prohibidos”...

En este sentido las reseñas de José Monleón invitan al espectador a un nuevo “pacto de lectura”. En agosto de 1970, Monleón se inclinaba por una lectura comprometida de *Luces*, que pasaba de lo individual a lo colectivo: “Es posible que obras como *Luces de Bohemia* sobrepasen los agravios individuales para alzarse como críticas globales de ciertos mecanismos de la sociedad española”.<sup>52</sup> Después del estreno en Valencia, escribió a propósito de *Luces*: “Pero hay piezas en el “puzzle” que disuenan, y a nuestro alrededor aún se escuchan los repiqueteos de una desahuciada castañuela”. En efecto, los “borrosos diálogos” de la Taberna de Pica Lagartos, los repetidos tumultos vocingleros, el estridente grito de la Madre del Niño, el ruido de las descargas en la escena undécima, no tenían nada que ver con el rítmico sonido de la castañuela de “la España de charanga y pandereta”, empecinada en vender en el extranjero el estereotipo turístico de una España folclórica (*El turismo es un gran invento*),<sup>53</sup> sumida en una empobrecida economía. El esperpentismo hacía desafinar a la castañuela y desafiaba, al mismo tiempo

<sup>51</sup> Eduardo G. Rico, *Pueblo*, citado en *Primer Acto*, noviembre de 1971, núm. 138.

<sup>52</sup> José Monleón, *Triunfo*, núm. 426, pág. 39, 1 de agosto de 1970.

<sup>53</sup> Cf película de Pedro Lagaza, *El turismo es un gran invento*, 1967.

el responso final, el réquiem del franquismo crepuscular.

La “desahuciada castañuela” y el “puzzle que disuena” no cayeron en saco roto ya que la imagen fue retomada en varias reseñas.<sup>55</sup>

Porque al fin y al cabo, lo que se trata no es de juzgar en abstracto el valor del esperpento de Valle-Inclán, sino lo que significa en este otoño de 1971. [...] La representación debe ser examinada como un acto de comunicación, cuyo alcance y contenido es imposible calibrar si nos limitamos al estudio de la obra literaria [...] En este aspecto sociológico, el interés de *Luces de Bohemia* dentro de la sociedad española y el teatro de nuestros días es tal que uno confiesa que pocas veces asistió a un ejemplo tan claro de lo que debiera ser una constante en el teatro: la incidencia del espectáculo sobre la realidad, su valor como instrumento de análisis de nuestra vida y no-vida de cada día [...] No sólo un mismo texto, sino también una misma forma de representarlo, podrán “comunicar” cosas distintas según el momento y la naturaleza de sus destinatarios. Señalemos, pues la necesidad de atender a este fenómeno sociológico, al tiempo que al texto y a la puesta en escena, para comprender la “teatralidad” o comunicabilidad desde un escenario de la obra que nos ocupa. Son elementos inseparables: el texto de Valle-Inclán, la puesta en escena de Tamayo y el público español de nuestros días...<sup>56</sup>

sigue diciendo Monleón.

Es como si José Monleón sacara con cautela el “espejo” del “fondo del vaso”:<sup>57</sup> su juicio se vuelve pragmático y el esperpento de los primeros años del Siglo XX entra en

diálogo con su tiempo. *Luces de Bohemia*, como condensación de cuestiones existenciales, sobrepasa su contexto original; la dialéctica de los espejos cóncavos/convexos universaliza el pensamiento valleincliniano.

“Todo es de hoy en *Luces de Bohemia* [...] y nada es de hoy”:

Todo es de hoy en *Luces de Bohemia*, porque formalmente se ha adelantado —y con genialidad— a los movimientos literario-teatrales posteriores. Y nada es de hoy. Esa sociedad corroída y absurda no es la nuestra. No nos equivoquemos. Sería erróneo rebelarse, como Valle, contra esa interpretación de la España de 1920 como si fuera la de 1971. No hago juicios valorativos. No digo que la nuestra es mejor o peor; digo que es diferente, que tiene otros problemas, no menos graves, pero son otros.<sup>57</sup>

Los problemas de la sociedad franquista son otros, “no menos graves, pero son otros”, y de hecho sería un error hacer una identificación puramente aristotélica que rezase: “He ahí la España de entonces”, como si el espectador se dijera para sus adentros *sí, es así, lo he comprobado en mí, es así que soy*.<sup>58</sup> También sería equivocarse decir “He ahí la España de ayer”, manteniendo un distanciamiento total con el espectáculo: *No hay derecho de actuar así. Esto es insólito, es imposible lo que ven mis ojos*.

Cuando termina la función, la conciencia del espectador duplica la visión del conflicto, como si el espacio histórico escénico y su propio espacio histórico se uniesen e intentasen dar respuestas a los interrogantes de la sociedad vigente:<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Crónica firmada por las iniciales L.C., “Teatro y Provincia” en *Triunfo*, 7 de noviembre de 1970.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Don Latino: ¿Y dónde está el espejo?

Max: En el fondo del vaso (escena duodécima).

<sup>57</sup> Eduardo G. Rico, *Pueblo* citado en *Primer Acto*, noviembre de 1971, núm. 138.

<sup>58</sup> Bertolt Brecht, *Escritos sobre Teatro*.

Pienso que la contemplación actual de *Luces de bohemia* puede suscitar en el espectador dos juicios igualmente erróneos, igualmente peligrosos —peligroso respecto del destino nacional, claro está— e igualmente infieles a la intención última de su creador. [...] El primero de esos juicios a que aludía, dice así: «He ahí a la España de entonces». Frente a él y a su sentir, el segundo reza como sigue: «He ahí la España de siempre». «He ahí la España de ayer»: tal es la sentencia general de los satisfechos de hoy, el interesado juicio de los que en 1971 miran sus vidas y cuanto en torno a ellas les conviene, y dicen para su colete [...] «Señor, bien estamos aquí» [...] en aquella misma España de 1920 [...] vivían y creaban [...] muchos de los que todos los días exhibimos para demostrar que los españoles hemos sido algo más en el mundo durante el primer tercio de siglo, algo muy distinto del puro esperpento [...]. Decir «He ahí la España de ayer» ante *Luces de bohemia* sería —acaso por esa comodidad miope y egoísta de los bien situados— decir no más que una parte de la verdad. Decir [...] que en sus escenas está «la España de siempre» es, en el mejor de los casos, otra forma de comodidad y la comodidad de los solidarios e inactivos [...]. Admito y respeto la desesperanza ante el destino de España, [...] pero nunca admitiré ante ese destino la reclusión en la inactividad o en el lucro privado, y nunca creeré que ese fuese, en cuanto autor de esperpento, el sentir de Valle-Inclán.<sup>59</sup>

A la vista de la recepción crítica de *Luces de Bohemia*, de su incidencia en la realidad, parece que el esperpentismo sigue entranando las dos Españas de Machado: la España valleinclanesca habría muerto, la España franquista bostezaba de un modo apático. El “vacuo” de los años veinte dio lugar, efectivamente, a “un mañana huero”. Quizá se cierre así “el ciclo completo de la comunicación que va desde la pregunta del autor a la respuesta del espectador”<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Pedro Laín Entralgo, citado en *El espectador y la crítica* de Francisco Álvaro, 1971.

En una época en que se producía el ardor, la agitación y efervescencia de los grupos independientes como Tábano, Goliardos, Esperpento, con el fin de encontrar una alternativa dramática y ética que sacudiese los cimientos de la sociedad franquista, el montaje de Tamayo entronca con la función social del teatro, expresada por el mismísimo Valle y retomada por Lorca, su discípulo en muchos aspectos, que definía el teatro como “barómetro” de la sociedad:

Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.<sup>61</sup>

En los últimos momentos del franquismo, el teatro se convierte a su vez en una tauromaquia pero sin sangre, que replantea los límites de la civilización y de la barbarie. Pero, al caer el telón, sigue la dialéctica artística del capote...

El rescate escénico de *Luces de Bohemia* aparece como un hito fundamental ciudadano, lo que valdrá a Tamayo el I Premio de Teatro por parte de intelectuales y socios del Cenáculo de Roncesvalles, entre los cuales figuraban los dramaturgos Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo y los críticos Eusebio García Luengo, Antonio de Olano y Alfredo Marquerie. De algún modo José Tamayo abrió entre los escollos de la censura, la brecha de la concienciación reflexiva, la independencia de los escenarios españoles, elevando el Teatro a su máxima potencia.

<sup>60</sup> Francisco Ruiz Ramón, *Celebración y Catarsis (leer el teatro español)*, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, 1988, pág. 193.

<sup>61</sup> Federico García Lorca, *Obras Completas*, pág. 150/151.

# Los recortes de la censura en la versión de Luces de Bohemia publicada en Primer Acto, núm 28 dedicado a Valle-Inclán, noviembre de 1961

(aparecen señalados con una raya lateral)

## ESCENA DÉCIMA

Paseo con jardines. El cielo raso y remoto. La luna lunera. Patrullas de caballería. Silencioso y luminoso, rueda un auto. En la sombra clandestina de los ramales, merodean mozuelas pignoras y viejas pirriadas como caretas. Reparados por las silas del paseo, yacen algunos bultos durmientes. MAX ESTRELLA y DON LATINO caminan bajo las sombras del paseo. El perfume primavera de las lilas embalsama la humedad de la noche.

UNA VIEJA PINTADA: ¡Morenos! ¡Chis!... ¡Morenos! ¿Queréis venir un ratito?

DON LATINO: Cuando te pongas los dientes.

LA VIEJA PINTADA: ¡No me dejes siquiera un pitillo!

DON LATINO: Te daré La Corres, para que te ilustres; publica una carta de Maura.

DON LATINO: Que te den morcilla.

DON LATINO: Se le prohíbe elrito judaico.

LA VIEJA PINTADA: ¡Mira el camelista! Esperaros, que llamo a una anigueta. ¡Lunares! ¡Lunares!

Surge LA LUNARES, una mozuella pignora, medias blancas, delantal, boquilla y alpergatas.

Con risa desvergonzada se detiene en la sombra del jardinito.

Vosotros me sacáis esta noche de la calle.

LA VIEJA PINTADA: Nos ponien piso.

LA LUNARES: Dejadme una perra, y me completaría una poseta para la cama.

LA VIEJA PINTADA: ¡Rofías, siquiera un pitillo!

MAX: Toma un habano.

LA VIEJA PINTADA: ¡Guasibis!

LA LUNARES: Apáñalo, panoli.

LA VIEJA PINTADA: ¡Si que lo apaño! ¡Y se de sortija!

LUNARES: Ya me permitirás alguna chupada.

LA VIEJA PINTADA: Éste me lo guardo.

LA LUNARES: Para el Rey de Portugal.

LA VIEJA PINTADA: ¡Intelzi! ¡Para el de la Higienel

LUNARES: ¿Y vosotros, astrónomos, no hacéis una calaverada?

Las dos prójimas han evolucionado sutiles y clandestinas, bajo las sombras del paseo: LA VIEJA PINTADA está a la vera de DON LATINO DE HISPALIS. LA LUNARES, a la vera de MALA ESTRELLA.

LA LUNARES: ¡Mira qué limpos llevo los bajos!

MAX: Soy ciego.

LA LUNARES: ¡Algo verás!

MAX: ¡Nada!

LA LUNARES: Tocame. Estoy muy dura.

MAX: ¡Un marmol!

LA mozuella, con una risa procaz, toma la mano del poeta, y la hace tantear sobre sus hombreros, y la oprime sobre los senos. La vieja sórdida, bajo la máscara de albayalde, descubre las ercizas sin dientes, y hienta capciosa a DON LATINO.

LA VIEJA PINTADA: Hermoso, venite conmigo, que ya tu compañero se entiende con la Lunares. No te recelés. ¡Ven! Si se acerca algún guindilla, lo apartamos con el puro habanero.

Se lo lleva sonriendo, blanca y fantasmal Cuchicheos. Se pierden entre los árboles del jardín. Parodia grotesca del Jardín de Armida.

MALA ESTRELLA y la otra prójima quedan aislados sobre la orilla del paseo.

LA LUNARES: Pálpame el pecho... No tengas reparo... ¡Tú eres un poeta!

MAX: ¿En qué lo has conocido?

LA LUNARES: En la peluca de Nazareno. ¿Me engañó?

MAX: No te engañas.

LA LUNARES: Si cuadrarse que yo te pusiese al tanto de mi vida, sacabas una historia de las primeras. Responde: ¿Cómo me encuentras?

MAX: ¡Una niña!

LA LUNARES: ¡Tienes el hablar muy dilustradol! Tu acompañante ya se concertó con la Collilona. Ven. Entregame la mano. Vamos a situarnos en un lugar más oscuro. Verás cómo te cachondeo.

MAX: Llévame a un banco para esperar a ese cerdo hispalense.

LA LUNARES: No chanelo.

MAX: Hispalis es Sevilla.

LA LUNARES: Lo será en cañi. Yo soy chamberlería.

MAX: ¿Cuántos años tienes?

LA LUNARES: Pues no sé los que tengo.

MAX: ¿Y es siempre aquí tu parada nocturna?

LA LUNARES: Las más de las veces.

MAX: ¡Te ganas honradamente la vida!

LA LUNARES: Tú no sabes con cuántos trabajos. Yo miro mucho lo que hago. La Cofitlona me habió para llevarme a una casa. ¡Una casa de mucho posini! No quise ir... Acostarme no me acuerdo... Yo guardo el pan de higos para el gachó que me sepa camelar. ¿Por qué no lo pretendes?

MAX: Me falta tiempo.

LA LUNARES: Intentalo para ver lo que sacas. Te advierto que me estás gustando.

MAX: Te advierto que soy un poeta sin dinero.

LA LUNARES: Serías tú, por un casual, el que sacó las copias de Joselito?

MAX: ¡Ese soy!

LA LUNARES: ¿De verdad?

MAX: De verdad.

LA LUNARES: Días.

MAX: No las recuerdo.

LA LUNARES: Porque no las sacaste de tu sombrerera. Sin mentira, ¿cuáles son las tuyas?

MAX: Las del Espantero.

LA LUNARES: ¿Y las recuerdas?

MAX: Y las canto como un flamenco.

LA LUNARES: ¡Que no eres rapaz!

MAX: ¡Tuviera yo una guitarra!

LA LUNARES: ¿La entiendes?

MAX: Para algo soy ciego.

LA LUNARES: ¡Me estás gustando!

MAX: No tengo dinero.

LA LUNARES: Con pagar la cama conchityes. Si quedas contento y quieres convidarme a un café con churros, tampoco me niego.

MAXIMO ESTRELLA, con tacto de ciego, le pasa la mano por el óvalo del rostro, la garganta y los hombros. La pindonga rie con dejó sensual de cosquillas. Quitase del moño un peñacillo gitano, y con el peinando los tufos, redobla la risa y se desmadeja.

LA LUNARES: ¿Quieres saber como soy? ¡Soy muy negra y muy fea!

MAX: No lo pareces! Debes tener quince años.

LA LUNARES: Esos mismos tendré. Ya pasa de tres que me visita el nuncio. No lo pienses más y vamos. Aquí cerca hay una casa muy decente.

MAX: ¿Y cumplirás tu palabra?

LA LUNARES: ¿Cúda? ¿Dejar que te comas el pan de higos? ¡No me parece bastante flamenco! ¡Qué mano tienes! No me palpes más la cara. Pálpame el cuerpo.

MAX: ¿Eres pelinegra?

LA LUNARES: ¡Lo soy!

MAX: Hueles a nardos.

LA LUNARES: Porque los he vendido.

MAX: ¿Cómo tienes los ojos?

LA LUNARES: ¿No lo adivinas?

MAX: ¿Verdes?

LA LUNARES: Como la Pastora Imperio. Toda yo parezco una gitana.

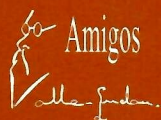
De la oscuridad surge la brasa de un cigarro y la tos asmática de DON LATINO. Remotamente, sobre el asfalto sonoro, se acompasa el trote de una patrulla de Caballería. Los focos de un auto. El farol de un sereno. El quicho de una verja. Una sombra clandestina. El rosiro de albayalde de otra vieja peripatética. Diferentes sombras.









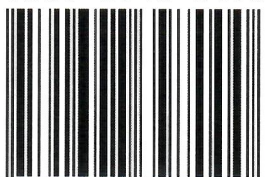


Vilanova de Arousa

## CUADRANTE

*Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos*

ISSN 1698-3971



9 771698 397000

P.V.P

5 €