

CUADRANTE



Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos

CUADRANTE
29

Los Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa

Cuadrante

Revista semestral de Estudos Valleinclinianos e Históricos

Amigos
Valle Inclán
Vilanova de Arousa

ESPECIAL

**VALLE EN
LA ARGENTINA**



Editada pola
Asociación de Amigos de Valle-Inclán

Gladys Granata de Egües

Luces y sombras de la visita de Don Ramón del Valle-Inclán a Mendoza.

Jorge Dubatti

Sonata de otoño (1992-1994) según la directora argentina Eva Halac: teatro de imágenes y títeres para adultos.

Adriana Minardi

Valle-Inclán en la revista *Nosotros*. El sentido de vanguardia en las relaciones España/Argentina.

Mirtha Laura Rigoni

Tirano Banderas y *Luces de bohemia*: dos propuestas teatrales de los años noventa.

Mabel Brizuela, Damián Di Carlo

Don Ramón del Valle-Inclán, ilustre huésped. Apuntes sobre su visita a Córdoba.

Adriana Marisa Carrión, María Rosa Petruccelli, Raquel Wajnerman

Prácticas actorales y puesta en escena para *La rosa de papel* de Ramón María del Valle-Inclán. Una experiencia de Teatro Universitario.

PÁGINA

9

34

48

64

83

93

*Edita*

Asociación de Amigos de Valle-Inclán

Presidente

Joaquín del Valle-Inclán Alsina

Praza dos Olmos, 9 baixo
36620 Vilanova de Arousa
(Pontevedra)www.amigosdevalle.com
amigosvalleinclan1@hotmail.esCuadrante. Revista semestral
de Estudos Valleinclinianos e
Históricos.

Número 29. Decembro 2014

Especial Valle en la Argentina

Director

Francisco X. Charlín Pérez

Subdirectora

Sandra Domínguez Carreiro

Secretario xeral

Víctor Viana

Redactora xefa

Lorena Paz

*Consello de Redacción*Joaquín del Valle-Inclán Alsina
Margarita Santos Zas
Juan Antonio Hormigón
Rodolfo Cardona
Xosé Luís Axeitos
Jesús Blanco García
Juan Fernando de Laiglesia
Fernando López-Acuña López
Xaquín Núñez Sabarís
José María Paz Gago

Ramón Torrado

José María Leal

Ramón Martínez Paz

Xosé Lois Vila Fariña

Antonio Espejo Trenas

Redacción Buenos Aires*Redactora jefe*

María del Carmen Porrúa

*Consejo de Redacción*Marcelo Topuzian
Raúl Illescas
Adriana Minardi
Mirtha L. Rigoni
Gladys Granata de Egües
Mabel Brizuela
Germán Prósperi
Laura Scarano
Marcela Romano
Marta Ferrari
Danilo Santos

M^a Carmen Porrúa

Una publicación rinde homenaje a Valle-Inclán.

Mariano Saba

"Ya llegará nuestro día": *Divinas palabras* o la cruda realidad (apuntes sobre su estreno en Buenos Aires).

Laura Giaccio

Panorama de la estadía de Valle-Inclán en Buenos Aires: sociabilidad y vida cultural.

Vanina Beviglia, Laura Sólamo

Casi treinta años de lecturas de Ramón del Valle-Inclán. Un recorrido por la programación de la Cátedra de Literatura Española III de la Universidad de Buenos Aires..

Gustavo Caraballo

Mis recuerdos del paso de Don Ramón del Valle-Inclán por Buenos Aires.

117 131 163 188 197

Gestión e administración

Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Comunicación

Luis Menéndez Villalva

Diseño e maquetación

Carlos Sánchez Crestar

Imprime

Imprenta Fidalgo
(Cambados, PO)

Dep. Legal

PO-4/2000

ISSN

1698-3971

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados. A responsabilidade das opinións vertidas pertence exclusivamente ós autores, o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recoñecendo eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



XUNTA DE GALICIA

Esta publicación contou cunha axuda da Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria da Xunta de Galicia, a través da Secretaría xeral de Cultura.

CEDRO

La Edición, 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 utilizadas 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.

Este número de *Cuadrante* reúne una serie de trabajos que giran en torno a las relaciones de Valle-Inclán con la Argentina consideradas desde diversos ángulos y en diferentes momentos. ➔

El viaje de Ramón del Valle-Inclán y su mujer por tierras americanas ha sido estudiado por un número importante de críticos y académicos que han investigado el suceso. En el caso argentino, coincidiendo con los festejos del Centenario, Valle-Inclán, además de sus actividades en Buenos Aires, se desplazó a varias ciudades del interior como Rosario, Tucumán, Mendoza y Córdoba. De la visita a estas dos últimas se ocupan en este número Gladys Granata de Egües y Mabel Brizuela, junto con Damián Di Carlo. Gladys Granata, además de volver la mirada sobre periódicos mendocinos de la época, profundiza en las circunstancias políticas, sociales y literarias en las que se produjo el hecho cultural de las conferencias dictadas en los pocos días en los que el escritor permaneció en tierras cuyanas. Brizuela y Di Carlo reconstruyen la recepción del público y la crítica desde los anuncios de la llegada hasta las reseñas de la conferencia "El alma de España". A modo de corolario dan noticia y testimonio del estreno de *Divinas Palabras* en 1971 por la Comedia Cordobesa. Por su parte Laura Giaccio, estudiosa platense de la presencia de escritores europeos en nuestro país en la época del Centenario, vuelve sobre la visita de 1910 centrándose esta vez en las actividades de sociabilidad y vida cultural en la capital argentina en las que participó el "escritor viajero" aportando nuevos datos y enfoques. ➔

Tal como se desprende de lo dicho, pensamos que hay más en la relación Valle-Inclán/Argentina que este primer contacto de 1910. Por ejemplo, están las revistas literarias como *Nosotros*. Los intelectuales agrupados en esta revista (que estuvo cerrada por problemas eco-





Nuevo mapa de la República Argentina, 1914. (Detalle)

nómicos justamente en 1910, por lo tanto no se hizo eco de la visita del escritor pontevedrés) le ofrecieron un importante banquete que ha sido citado en numerosas publicaciones. En su segunda etapa (1912-1943), se ocupó varias veces de la obra de Valle-Inclán y de eso trata el artículo de Adriana Minardi, quien con solvencia adopta el análisis del discurso como herramienta metodológica. Llega a demostrar así la relevancia que la figura de Valle-Inclán tuvo reflejando el motivo de la vanguardia como elemento distintivo de *Nosotros*. * ➤


Incluimos en el número un análisis descriptivo del tomo homenaje con el que la Universidad de la Plata celebró el centenario del nacimiento del escritor. Se revisa una publicación cuya importancia no ha caducado pese a los años transcurridos. Igualmente descriptiva es la contribución de Vanina Beviglia y Laura Sólino, jóvenes colaboradoras de la cátedra de Literatura Española Moderna y Contemporánea, que hicieron un rastreo de la presencia de Valle-Inclán en los programas de la materia desde hace casi treinta años. La revisión se restringió a la Universidad de Buenos Aires como una muestra representativa de las universidades del país. * ➤

También pertenece al ámbito universitario el exhaustivo informe sobre una experiencia de teatro que hicieron integrantes del grupo de investigación del Instituto de Artes del Espectáculo dirigido por Jorge Lurati (Francisco Javier). Son ellas Adriana Carrión, María Rosa Petruccelli y Raquel Wajnerman. La experiencia culminó en la puesta en escena de *La rosa de papel*. * ➤

Con esta mención entro en un importante aspecto de las relaciones Valle-Inclán/Argentina. Se trata de las puestas en escena. Ya el trabajo al que acabo de hacer referencia había tenido en cuenta las diversas representaciones de los esperpentos y en la colaboración cordobesa también se alude a una puesta en escena en los años setenta. * ➤

En primer lugar tenemos una serie de entrevistas a importantes figuras del ámbito teatral que realizó Mirtha L. Rigoni con motivo de las puestas de dos obras destacadas de la producción de Valle-Inclán que fueron llevadas a escena en Buenos Aires durante la década del noventa. La adapta-





ción teatral de *Tirano Banderas* realizada por Lluís Pasqual, que había sido estrenada poco antes en París, se presentó en abril de 1992 en el teatro Nacional Cervantes. En julio de 1999, y con la dirección del uruguayo Villanueva Cosse, subió a escena *Luces de Bohemia* en el Teatro Municipal San Martín. El artículo utiliza materiales de archivo y entrevistas a los directores de ambas producciones y al actor Patricio Contreras, que participó de las dos experiencias —en un caso como integrante del reparto y en el otro como protagonista—. Estas entrevistas fueron realizadas recientemente para este número de *Cuadrante*. ➤

Mariano Saba, desde su doble condición de investigador y dramaturgo, ha tomado como tema el estreno en 1964 de *Divinas Palabras* dirigida por Jorge Lavelli e interpretada por María Casares en el papel de Mari-Gaila. Se basa en algunos testimonios de sus creadores y críticas de la prensa diaria definiendo con estos elementos la recepción del público porteño. ➤

En cuanto a Jorge Dubatti, profesor de la materia Historia del Teatro Universal y crítico teatral, se ocupa de una traslación de *Sonata de otoño* al lenguaje de imágenes y títeres que realizó Eva Halac en 1992 y 1994. La poética de Halac plantea dos planos dramáticos: el de la realidad y el de la memoria. Al primero corresponden muñecos traslúcidos, y al segundo, muñecos transparentes. Dubatti hace mención, además, a la valoración positiva de la crítica especializada. ➤

Este conjunto de trabajos pretende ser una contribución a los estudios sobre la vida y obra de Ramón del Valle-Inclán. Los autores son miembros de la comunidad universitaria argentina: catedráticos, profesores, jóvenes investigadores. Algunos orientados hacia las indagaciones heurísticas, otros hacia la investigación hermenéutica y varios hacia la profundización en los estudios teatrales. A todos los une —de una u otra manera— el interés sostenido por el escritor pontevedrés. ➤

Por último quiero agradecer la contribución de Raúl Illescas al armado de la revista y, muy especialmente, a Mirtha Rigoni por su cuidadosa labor de edición. ➤

Ma. Carmen Porrúa ➤

Cuadrente. Revista de Estudios

Valleinclanianos e Históricos,

nº 29, diciembre 2014.

Mirtha Laura Rigoni, *Tirano*

Banderas y Luces de bohemia:

dos propuestas teatrales de los

años noventa. Pp 64-82.

DRec: 01/06/14

DAccep: 03/09/14

ABSTRACT on page 82

RESUMO na página 82

RESUMEN en página 82

Tirano Banderas y Luces de bohemia: dos propuestas teatrales de los años noventa

Mirtha Laura Rigoni

Universidad de Buenos Aires

Universidad Católica Argentina

Luces de bohemia

de Ramón del Valle-Inclán

Temas por seccion de aparición:

Máximo Estrella
Madame Collet
Claudine
Que Latino de España
Zaragoza
Don Gaspar Peregino
Primo Caballero
Guardias
Parrucallanca
Florista
Pia Lagaritas
Crispin
Barragán
Fregona
Enviada: "La Paz Dan"
El Rey de Portugal
Ciborra
Doroteo García
Madamestas
Capitán
Sereña
Doroteo Bohemia
Voz de teatro
Guardia I
Guardia II
Voz de teatro
Sereña "El Apóstrofo"
Escritoras
Destinadas
Patricio Contreras
Verónica Cosse
Malena Figo
Antonio Uge
Francisco Napoli
Héctor Malamud
Cukulí
Jorge Suárez /
Tito Haas / Martín Coria
Osvaldo Bonet /
Carlos Thiel / Elisa Paiz /
Daniel Ruiz / Emilio Bardi /
Rubén Sabbadini
Gimena Riestra
Alfonso De Grazia
Marcelo Pittola
Jesús Berenguer
Maricel Álvarez
Neemi Morelli
Adrián Blanco
Leonardo Saggese / Joaquín
Bonet / Cristina Arca /
Tito Haas / Mónica Lacoste /
Marina Wolinski /
Victoria Aragón / Martín Coria
Jorge Suárez
Jorge Graciani / Jorge Lozada /
Adrián Blanco / Rubén Sabbadini
Héctor Malamud
Carlos Thiel
Daniel Ruiz
Osvaldo Bonet
Tito Haas
Martín Coria
Mónica Lacoste
Emilio Bardi
Natalio Hozman
Joaquín Bonet / Cristina Arca /
Leonardo Saggese /
Francisco Napoli

Patricia Secreta
Consejero de Redacción
Don Filiberto
Limpiadora
Ujier de Ministerio
Diego del Canal
Ministro
Rubén Darío
Orquesta
Mostra
Rubén Sabbadini / Jorge
Lozada
Pia
Damas
Cafeterías
Prostituta Desdentada
Lumens
Sirena II
Manifestante
Daniel Ruiz / Héctor Malamud /
Marcelo Wolinski / Alfonso De
Grazia / Emilio Bardi
Tito Haas
Osvaldo Bonet
Maricel Álvarez
Carlos Thiel
Francisco Napoli
Natalio Hozman
Daniel Ruiz
Cristina Arca
María Coria
Nya Osesada
Elisa Paiz
Héctor Malamud
Jorge Suárez
Marcelo Wolinski
Nya Osesada
Martín Coria
Pollo
Emilio Bardi
Damas
Daniel Ruiz / Héctor Malamud /
Marcelo Wolinski / Alfonso De
Grazia / Emilio Bardi
Tito Haas
Osvaldo Bonet
Maricel Álvarez
Carlos Thiel
Francisco Napoli
Natalio Hozman
Daniel Ruiz
Cristina Arca /
Elisa Paiz / Gimena Riestra
Jorge Graciani / Adrián Blanco /
Verónica Cosse / Malena Figo
Joaquín Bonet /
Leonardo Saggese
Victoria Aragón
Maricel Álvarez
Emilio Bardi
Adrián Blanco / Francisco
Napoli / Joaquín Bonet / Marcos
Wolinski / Carlos Thiel / Rubén
Sabbadini / Marcelo Pittola /
Jorge Lozada / Jorge Graciani /
Leonardo Saggese /
Gimena Riestra
Mónica Lacoste
Natalio Hozman
Daniel Ruiz
Cristina Arca
María Coria
Nya Osesada
Elisa Paiz
Héctor Malamud
Jorge Suárez
Marcelo Wolinski
Nya Osesada
Martín Coria
Pollo
Emilio Bardi
Damas



Asistencia de vestuario: Carolina Scotti
Asistencia de
escenografía: Silvia Bonet
Asistencia de dirección: Mónica López Muñoz
Teolana Torreal
Apuntador: Eduardo Ponca
Coordinación artística: Carlos Paiz
Video: Carlos Trinick (Bancini)
Música: Luis María Serra
Escenografía: Tite Egurza
Vestuario: Daniela Talana
Iluminación: Tite Egurza / Miguel Morales
Dirección: Villanueva Cessa
Espectáculo sin intervalos

Hacer una adaptación teatral de una novela como *Tirano Banderas* no es una tarea precisamente sencilla, como tampoco lo es llevar a escena una obra dramática como *Luces de bohemia*. Sin embargo, durante la década del noventa del siglo pasado, ambas piezas de Ramón del Valle-Inclán fueron recreadas en interesantes versiones que el público porteño tuvo la oportunidad de apreciar.

Corría el año de 1992 y en el marco de la conmemoración del Quinto Centenario del descubrimiento de América, se presentó el 18 de abril en la Sala Mayor del Teatro Nacional Cervantes *Tirano Banderas*, en la adaptación del director teatral catalán Lluís Pasqual.

Unos años más tarde, en julio de 1999, y con la dirección del uruguayo Villanueva Cosse, subió a escena *Luces de bohemia* en la sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín.

El autor

Novelista, poeta y dramaturgo español, además de cuentista, ensayista y periodista, Ramón María del Valle-Inclán se destacó en todos los géneros que cultivó y fue un modernista de la primera hora que satirizó amargamente la sociedad española de su época.

Nació en Villanueva de Arona, Pontevedra, en 1866 y estudió derecho en Santiago de Compostela, aunque interrumpió sus estudios para viajar a México, donde trabajó como periodista en *El Comercio Zapateño* y *El Universal*. A su regreso a Madrid llevó una vida bohemia adoptando una imagen que parece salida de algunos de sus personajes y sobre la que corrieron muchas anécdotas.

Su primer libro fue *Femeninas* (1895) en el que aparece el relato *La niña chola*, de inspiración mexicana. Le siguieron otras obras en las que se destacan la estilización lúrica del ambiente campesino y popular como *Flor de caridad* (1904), la poesía de *Aromas de leyenda* (1907) y el arte escénico refinado, evocador y musical de las cuatro *Sonatas* (de otoño, de estilo, de primavera y de verano). Apariciones entre 1902 y 1905: las *Sonatas* constituyeron la biografía galante del marqués de Bradomín.

En 1907 se casó con la actriz Josefina Blanco y publicó la primera de sus llamadas comedias bárbaras: *Agallas de blasón*, a la que siguió *Romance de lobos* (1908), obras de gran estilización dramática en un ambiente cuajado de resonancias medievales. En *Cara de plata* (1922), tercer volumen de esta trilogía teatral, vuelve a observar un giro hacia la crítica social, como también ocurre en sus novelas *Los cruzados de la cañona* (1906), *El resplandor de la hoguera* (1909) y *Garifaltes de antaño* (1909), que ofrecen una amplia visión de carácter histórico de la época.

En sus libros dramáticos *Cuento de abril* (1910), *La marquesa Rosalinda* (1913) y *Voces de gesta* (1913), Valle-Inclán retoma al modernismo y, a partir de entonces, la tragedia resulta escueta y desnuda. Fue su segundo viaje a México el que, en su zaguero, le inspiró la escritura de *Tirano Banderas* (1925), considerada su mejor novela, síntesis del mundo americano, de muchos personajes y capítulos.

Luces de bohemia, según la opinión de muchos su obra dramática más lograda, estableció una estética de la



deformación, que estiliza lo bajo y lo feo con una especie de expresionismo gestual y caricaturesco que denominó experimento ("el héroe clásico reflejado en el espejo alucinato") que tiene antecedentes en Goya y Goye. Las comedias de don Quijote (1921) y Las pegas del alcaide (1926) también utilizan esta estética mientras que en Divinas galabras (1920) la virtud del verbo se impone a las personas en un ambiente de pesadilla.

La obra

Luces de bohemia es un texto representativo de la estética del gran teatro del siglo XX, sin duda. Literariamente es como el *Guernica* de Picasso. Y al *Guernica*, tan expresa al dolor en su totalidad, Valle-Inclán añade el sarcasmo, la ironía, la emargura y, al mismo tiempo, un gran amor por ese microcosmos por donde pasearon Max Estrella y Don Latino

El eterno dualidad: Don Quijote y Sancho, etc., pasados por el genio de Valle-Inclán, en Madrid, en España. Valle-Inclán incluye dentro de *Luces de bohemia* una lección sobre el teatro y sobre la cultura española, una deformación como la que "produce los héroes clásicos ante un espacio cóncavo". Pero al mismo tiempo, construye una estética de todo sufrimiento sin otro neo estético que el lenguaje y la belleza revolucionaria de las palabras, marcando nuestra tradición teatral con esencias absolutamente literarias e desaparecidas. Y ese ácido sufrimiento debía ser todavía más corrosivo si pensamos que la obra transcurre en un momento contemporáneo a su tiempo y que detrás de cada personaje había una o más personas reconocibles en su momento.

Patricio Contreras, actor de notable trayectoria en cine, teatro y televisión, participó de ambas experiencias: en un caso como integrante del reparto y en el otro, como protagonista. Tuvimos la oportunidad de conversar recientemente con él y con Villanueva Cosse; por su parte Lluís Pasqual accedió a respondernos algunas preguntas desde Europa por correo electrónico.¹ Los recuerdos de estas tres figuras y sus reflexiones, así como algunos materiales de archivo, nos permiten ahondar en el significado de estas particulares manifestaciones de la inventiva de Valle y en cómo fueron pensadas para el teatro de fines del siglo veinte por quienes tuvieron a su cargo estos proyectos.

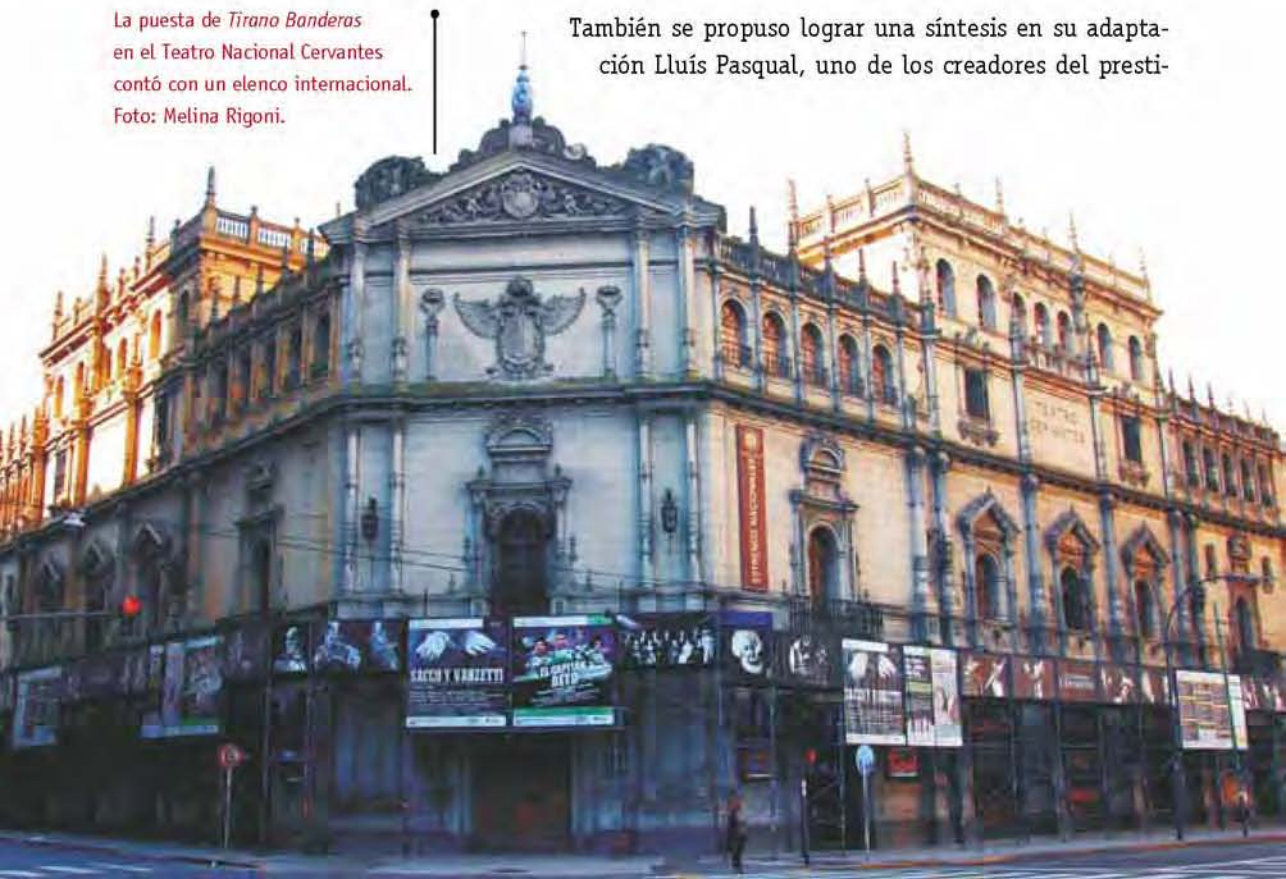
¹ Mirtha L. Rigoni, entrevista realizada a Patricio Contreras el 13 de agosto de 2014 y a Villanueva Cosse, el 25 de agosto de 2014. Las citas de Lluís Pasqual fueron extraídas de las respuestas recibidas por correo electrónico el 14 de agosto de 2014.

La imagen cubista de América Latina

Con *Tirano Banderas*, Valle-Inclán anticipó en 1926 la tradición de novelas de dictadores latinoamericanos, en la que se inscriben relatos de otros escritores como Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. La particular visión del escritor pontevedrés que había conocido México se plasmó en un texto que pretendía ser una síntesis de las tiranías de Latinoamérica.

La puesta de *Tirano Banderas* en el Teatro Nacional Cervantes contó con un elenco internacional.
Foto: Melina Rigoni.

También se propuso lograr una síntesis en su adaptación Lluís Pasqual, uno de los creadores del presti-



gioso Teatre Lliure (Teatro Libre) de Barcelona a mediados de los setenta, del que en la actualidad es director artístico. A principios de los noventa dirigía el Teatro del Odeón de París y fue entonces cuando ideó un “relato cubista en tres movimientos” (subtítulo del espectáculo). “Lo más arduo fue la transformación de la novela a una estructura dramática —explica—. Por eso la estructuré en tres partes o ‘cantos’. El adjetivo ‘cubista’ era una manera de definir una realidad global latinoamericana, en la que las distintas realidades específicas se solapaban y complementaban como en una estructura pictórica cubista. La primera y la tercera parte estaban estructuradas en diálogos. La parte central, dos monólogos complementarios, que presentaban la mirada de los indígenas, los dos indios, muy importantes también en la novela”.

Desde aquella propuesta de hace veintidós años, Pasqual ha hecho más de cincuenta espectáculos entre teatro y ópera, pero según sus propias palabras aquel permanece en su memoria como “un recuerdo apasionante”. *Tirano Banderas* fue una coproducción de la Sociedad Estatal del Quinto Centenario, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) —organismo del Ministerio de Cultura de España—, la Comunidad de Madrid y el Odeón, Teatro de Europa de París. Allí se estrenó el 11 de marzo de 1992 la obra que poco después llegaría a la Argentina.

Para este proyecto fueron convocados actores de distinta procedencia: Lautaro Murúa y Patricio Contreras, chilenos (respectivamente en el papel de Banderas y de Zacarías); Leonor Manso y Vivian Lofiego, argentinas (la Romántica y la hija del tirano); Tito Junco, cubano (Don Cruz); Angelina Peláez, mexicana (Doña Lupita-Chinita-La madre del estudiante); Walter Vidarte, uruguayo (Nachito Veguillas); Lluís Homar y Juan José Otegui, españoles, catalán el primero y asturiano el segundo (Mayor del Valle y Don Celes-Don Roque Cepeda respectivamente). Además, Ignacio Bressó, Gonzalo de Castro y Juan Rico (como tres esqueletos). Esta configuración del elenco hizo posible presentar una diversidad de variedades lingüísticas, como lo había pensado Valle-Inclán para su novela al incorporar una suerte de muestrario de giros y términos de Iberoamérica.

En opinión de Pasqual, un eje fundamental fueron justamente los actores: “Lo que narra Valle-

Lautaro Murúa en el papel del dictador latinoamericano



Inclán y el arquetipo de tirano que inventa es una situación desgraciadamente repetida desde México hasta el Cono Sur. Para ello me pareció que lo más adecuado era un reparto de actores de distintos países que, perteneciendo a una macro-colectividad, al mismo tiempo dieran colores distintos a través de sus acentos, giros lingüísticos y también maneras de interpretar diversas”.

Lautaro Murúa, en el papel del protagonista, no se presentaba como la “máscara indiana”, el “garabato de un lechuzo” o la “calavera” con levita negra de la novela, sino como un cruel dictador que vestía uniforme militar. Y fuera de esta versión quedaron personajes clave del texto de Valle como Domiciano de la Gándara, el coronel cuyo proceder desencadena una serie de circunstancias que llevan al levantamiento contra el tirano, o el barón de Benicarlés, ministro de España a quien Banderas intenta extorsionar. Lógicamente, en la adaptación se tomaron solo algunos episodios de la novela.

“La experiencia fue profesionalmente muy rica —recuerda Patricio Contreras—. Trabajar con Pasqual es siempre un privilegio porque es un hombre muy creativo, con una mirada muy propia del espectáculo. A nivel humano, el encuentro en París en enero del 92 fue muy importante. El material era un verdadero lujo. Ensayamos tres meses y en esa convivencia tan estrecha tuvimos la oportunidad de conocernos profesional y humanamente”.

La obra inició una larga gira de casi un año por distintas ciudades de Europa, sobre todo de España, y Sudamérica. Al respecto señala Lluís Pasqual: “No fui de gira y por lo tanto mi recuerdo es el recuerdo de otros pero lo cierto es que la recepción fue absolutamente desigual, lo que es normal en el teatro. Algunos actores me han contado que en París, Chile, Colombia, Méjico o en España fue un éxito clamoroso con el teatro siempre lleno y entradas agotadas. En cambio, creo que en Perú y en Buenos Aires, la acogida fue mucho más tibia”. Por su parte, Patricio Contreras comenta que las críticas coincidían en la reverencia al autor y en que se trataba de una adaptación difícil. Observa que “algunos la criticaban positivamente, otros no tanto. Todos estaban de acuerdo en el destacar el nivel del elenco, que era actoralmente muy atractivo”.

Ciertamente, la crítica se ocupó de comentar extensamente las actuaciones y elogió en particular algunas, como la de Contreras. Por ejemplo, Olga Cosentino escribió a propósito del estreno en Buenos Aires:

El protagónico generalito Santos Banderas concebido por Ramón del Valle-Inclán como un “ícono de tirano” o “garabato de lechuzo” ha perdido —por decisión del director Lluís Pasqual— algo de aquella máscara arquetípica del original. En cambio, encuentra en la lograda composición de Lautaro Murúa esa sinuosa psicología del autócrata contemporáneo, arbitrario y cruel como el de siempre, pero dueño de esa seducción con que los mecanismos de dominación modernos se

adecuan a los tiempos. Tanto como para mantenerse idénticos, aunque simulen democratizarse. Por su parte, el uruguayo Walter Vidarte hace de su Nachito Veguillas un viscoso, obsecuente bufón que exhibe cómo es, a veces, de nauseabunda la pobreza, que quita no solo alimento y abrigo sino dignidad. Y cómo el poder se sirve de ello. Leonor Manso entrega todas las vibraciones y la elocuencia a su Romántica, una mezcla de prostituta y pitonisa que alude a la ultrajada naturaleza americana. Pero hay dos creaciones enormes cuya hondura nace en el hueso mismo de las criaturas que animan y llega a la emoción y el pensamiento de una platea que interrumpe la escena con un aplauso incontenible: la del indio Zacarías y la de su mujer a cargo de dos actores prodigiosos, el chileno Patricio Contreras y la mexicana Angelina Peláez. El catalán Lluís Homar pone en su Mayor Valle el frío sadismo y la equívoca sexualidad del represor, y el también español José Luis Otegui se desdobra en el esperpéntico don Celes Galindo y el líder revolucionario Roque Cepeda con idéntica solvencia. El cubano Tito Junco como el servidor negro del tirano acierta en la otra cara del servilismo: la fidelidad honesta e incondicional. La argentina Vivian Lofiego trabaja con intensidad las breves apariciones de la hija loca de Banderas, y los tres esqueletos que animan Ignacio Bresso, Gonzalo de Castro y Juan Rico, ponen ominosas connotaciones a esos cuerpos sin cara de miles de desaparecidos (o millones, si se los cuenta desde 1492).²

² Cosentino, Olga, "De Valle Inclán a Pasqual, un 'Tirano' que regresa", *Clarín*, 20 de abril de 1992.

Patricio Contreras evoca el episodio que le tocó interpretar en un monólogo; lo que Valle Inclán había narrado en tercera persona, en esta versión aparecía en la voz del indio Zacarías: "Contaba en pre-



TEATRO NACIONAL CERVANTES

TIRANO BANDERAS

COMEDIA
DE UN ACTO DE ESPANOL

Lluís Homar
Tito Junco
Juan José Otegui
Lautaro Murúa
Walter Vidarte
Angelina Peláez
Vivian Colloco
Leonor Manso
Patricio Contreras
Ignacio Bressó
Gonzalo de Castro
Juan Rico

sente el episodio del encuentro del niño muerto; tenía un carácter casi de urgencia. Decía que colocaba los despojos del hijo en la bolsa, que compraba un caballo e iba en busca de los empeñitos de don Quintín y lo mataba. Zacarías era francamente trágico y el texto resultaba musicalmente muy bello, lleno de consonantes". Y agrega: "Soy un actor que ama las palabras y disfrutaba mucho diciendo ese texto, muy rico musicalmente, con un crescendo. Al final terminaba hablándole al niño". Un año después el actor chileno radicado en la Argentina hizo el mismo personaje en cine, una versión de *Tirano Banderas* filmada en Cuba, con Gian Maria Volonté en el papel protagónico. "En la película arrastraba al español con el caballo; no lo contaba sino que lo hacía", precisa.

En una crítica de la puesta en el Cervantes, Ernesto Schoo se refirió al recurso del monólogo descriptivo, o a "la narración de lo que transcurre fuera del escenario, cuando representarlo se volvería arduo, tal vez".³ Consideraba que en esos monólogos residía la mayor fuerza del espectáculo y destacaba el trabajo de "actores notables que de sus textos hacen, a la vez que ejercicios de portentoso virtuosismo, indagaciones memorables en la tragedia humana, en las imprevisibles consecuencias de acciones aparentemente inocuas (ir a empeñar un anillo acarrea un encadenamiento de crímenes atroces)".

³ Schoo, Ernesto, "El dictador y sus fantasmas", *El Cronista Comercial*, "Artes y Espectáculos", 21 de abril de 1992.

Otro eje fundamental de la obra fue, en opinión de Pasqual, la escenografía. El director menciona que el artista Frederic Amat dio forma al espacio escénico, plasmando "como gran metáfora de América Latina un tiiovivo, un mundo rico de color y de imágenes que giraba continuamente y que se iba también descomponiendo. Por ese tiiovivo se movían los personajes a favor o a contracorriente. Encima de todo, dominándolo todo, estaba Tirano".

Patricio Contreras recuerda que en la calesita había columnas con frutas —la imagen era tropical y respondía a una América Latina afianzada en el imaginario europeo de otra época, más allá de que Valle tomaba también giros de la Argentina o de Chile—. También se podían ver figuras espectrales grotescas, como la muerte o la enorme rana sobre la que su personaje cabalgaba. "Visualmente se respetó el imaginario de la gente, los personajes, la crueldad, algunas situaciones, el tono festivo. Y en lo visual aparecía lo grotesco: por ejemplo en una máscara de pájaro que llevaba la adivina o en un personaje, Nachito, que era como una rana", precisa.



Lluís Pasqual.

Algunos elementos de la novela, como la deformación sistemática de espacios, tiempo y personajes en el contexto de lo que aparece como una síntesis de circunstancias históricas que han tenido consecuencias lamentables —las dictaduras en América Latina— han llevado a considerar que la estética del esperpento propuesta por Valle-Inclán en el teatro excede los límites del género dramático y se plasma en textos como este. Sin embargo, Pasqual observa que “en España el ‘esperpento’ como extraordinaria creación estética de Valle se aplica a una parte de su teatro, pero no a su narrativa”. Y refiriéndose a *Tirano Banderas* considera que “sus contrastes y sus claroscuros son algo más parecido a un cierto expresionismo ‘a la española’ que un ejemplo de esperpento, que es como dice el propio Valle en *Luces de Bohemia* ‘una deformación de los héroes clásicos’”.

Más allá de las consideraciones teóricas, el director español hace hincapié en su satisfacción por haber concretado ese proyecto: “Fue un trabajo apasionado y apasionante. Estar en contacto con el ‘verbo’ de Valle siempre es un placer casi físico, puesto que solo con el lenguaje llega a crear realidades dramáticas”.

LUCES DE BOHEMIA

Dirección
Villanueva Cosse

Sala Martín Gurruti

Ramón del Valle Inclán



Pedro Contreras, Andrés Ugo, Daniel Borit, Alfonso de Gregia, Jorge Juárez,
Alejo Mella, Virginia Cosse, Melina Pigo, Catali, Emilio Bordi, Héctor Melamed,
Katalin Hájos, Daniel Riqui, Francisco Nepola, Nya Quena, Monica Lavalle,
& otros.

Escenografía: Carlos Pigo
Diseño de vestuario: Daniel Pigo
Diseño de maquillaje: Daniel Pigo
Diseño de iluminación: Daniel Pigo
Diseño de sonido: Daniel Pigo
Diseño de música: Daniel Pigo
Diseño de escenografía: Daniel Pigo
Diseño de vestuario: Daniel Pigo
Diseño de maquillaje: Daniel Pigo
Diseño de iluminación: Daniel Pigo
Diseño de sonido: Daniel Pigo
Diseño de música: Daniel Pigo
Diseño de escenografía: Daniel Pigo

Teatro San Martín • Buenos Aires • Argentina



Cartel de la puesta en escena dirigida por Villanueva Cosse (Buenos Aires, 1999). Foto: Melina Rigoni.

Un enorme cetáceo en escena

La de 1999 no fue la primera puesta de *Luces de bohemia* que se realizó en el Teatro San Martín. Esta obra había sido estrenada en la Sala Casacuberta en 1967 por la Comedia Nacional Argentina, bajo la revisión escénica de Francisco Arnó y la dirección de Pedro Escudero. La protagonizaba Fernando Labat, y en el elenco de más de cuarenta actores participaban Miguel Ligeró (Don Latino de Hispalis), Ana María Picchio (Claudinita, la hija de Máximo Estrella), Emilio Disi (el chico de la taberna) e Irma Roy (Enriqueta la Pisa Bien).

Tres décadas más tarde se concretó un proyecto generado por Villanueva Cosse, actor y director teatral que condujo durante más de una década el Teatro El Galpón de Montevideo, fue uno de los impulsores de Teatro Abierto en Buenos Aires y recibió numerosos premios y distinciones a lo largo de su carrera. “En realidad *Luces de bohemia* me fue llevando —comenta Cosse—. En el ámbito rural, se dice que cuando los animales dan vuelta alrededor de algo están ‘ronceando’, merodeando. Yo ‘roncéé’ mucho a Valle-Inclán y en este caso *Luces de bohemia*, y tuvo que ver con lecturas infantiles en Melo [ciudad del interior del Uruguay]”. Cuenta que cuando empezó a hacer teatro, uno de los primeros papeles importantes que tuvo fue el del Compadre Miau de *Divinas palabras*: “Esa obra me dejó en el alma el deslumbramiento ante el texto. Yo decía ‘qué lástima que no se pueden hacer oír las acotaciones de Valle, la formidable manera de expresarse, tan pictórica’. Porque Valle-Inclán es un pintor con las palabras (a veces Miró, otras Picasso; a veces —no pocas— Goya y otras casi un paisajista amable)”.

El elenco actoral que se presentó en la Sala Martín Coronado estaba compuesto por más de treinta integrantes: Patricio Contreras (Máximo Estrella), Antonio Ugo (Don Latino), Verónica Cosse (Madame Collet), Malena Figó (Claudinita), Pica Lagartos (Alfonso de Grazia), Daniel Ruiz (Rubén Darío) y Héctor Malamud (Don Gay Peregrino), entre otros. A cargo de la música, Luis María Serra; el vestuario, de Daniela Taiana y con escenografía de Tito Egurza.

En el programa de mano se podía leer un texto escrito por Lluís Pasqual, del que reproducimos un extracto:

Novelista, poeta y dramaturgo español, además de cuentista, ensayista y periodista, Ramón María del Valle-Inclán se destacó en todos los géneros que cultivó y fue un modernista de la primera hora que satirizó amargamente la sociedad española de su época. [...] *Luces de bohemia* es un texto representativo de lo español: el gran texto del siglo XX, sin duda. Literariamente es como el *Guernica* de Picasso. Y al *Guernica*, que expresa el dolor en su totalidad, Valle-Inclán añade el sarcasmo, la ironía, la amargura y, al mismo tiempo, un gran amor por ese microcosmos

por donde pasearán Max Estrella y Don Latino (la eterna dualidad, Don Quijote y Sancho, etc., pasados por el genio de Valle-Inclán), ese Madrid, esa España. Valle-Inclán incluye dentro de *Luces de bohemia* una teoría sobre el teatro y sobre la cultura española: una deformación como la que “producen los héroes clásicos ante un espejo cóncavo”. Pero, al mismo tiempo, construye una catedral de ácido sulfúrico sin otro nexo estilístico que el lenguaje y la belleza revolucionaria de las palabras, mezclando nuestra tradición teatral con escenas absolutamente literarias o disparatadas. Y ese ácido sulfúrico debía ser todavía más corrosivo si pensamos que la obra transcurre en un momento contemporáneo a su tiempo y que detrás de cada personaje había una o más personas reconocibles en su momento.

La crítica coincidió en destacar la importancia de la puesta ponderando la figura de Valle, y señaló la originalidad de la escenografía para salvar las dificultades de la representación de la obra. Como ejemplo, algunos fragmentos de lo publicado en diferentes diarios locales:

Don Ramón María del Valle Inclán, seguramente la figura más audaz y original de la llamada “generación del 98” en España, ha tenido por lo común muy buena fortuna en la escena nacional. Los memoriosos recuerdan a Alfredo Alcón en “Romance de lobos”, según la notable puesta de Jorge Lavelli, en el Teatro San Martín hace 30 años. Desde entonces, cada regreso de alguno de sus clásicos, como esta “Luces de bohemia” suele ser afortunada pese a lo difícil de su escritura teatral.⁴

Para volcar en escena “Luces de bohemia”, Villanueva Cosse se permite crear un ámbito que borra todo resabio realista y le da otra dimensión más renovada. [...]

En los logros, mucho tiene que ver la escenografía diseñada por Tito Egorza: grandes bloques, instalados sobre discos giratorios, que se abren, se cierran, se pliegan, para componer los distintos ámbitos que exige la pieza: la taberna, la calle, el café, una habitación, el despacho del ministro, una librería, la cárcel, el periódico, etc. Todo el cambio está a la vista del público y atrapa la atención. Lo decorativo está a cargo de la luz, que proyecta sobre los bloques diseños de ventanas, puertas y otros elementos pictóricos. Un interesante recurso que facilita la austeridad en la utilería.⁵

La obra tuvo que esperar poco menos de medio siglo para ser representada en su país de origen, porque su complejidad parecía insalvable desde el punto de vista escénico. [...] Muchos de los actores deben cubrir varios personajes, algunos de ellos de valor coral. El dispositivo escénico ideado por Tito Egorza (dos plataformas móviles que van presentando unas escenas y ocultando otras, apelando siempre a los contrastes de la iluminación) busca reforzar el carácter itinerante de la pieza.⁶

La obra estuvo cincuenta años sin hacerse en España, censurada por la dictadura de Franco. Además su puesta es difícil y requiere un enorme elenco. Un recorrido en quince cuadros esperpénticos por las noches de Madrid: tabernas, librerías, ministerios, redacciones de diarios y callejones. La maquinaria del teatro permite mover grandes paneles para armar los cuadros con rapidez. Rescato una escena muy “literaria” donde Máximo Estrella toma champagne con Rubén Darío, que aparece

⁴ Anónimo, “Valle Inclán seduce al teatro argentino”, *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 28 de julio de 1999.

⁵ Freire, Susana, “En la huella de Valle Inclán”, *La Nación*, “Espectáculos”, Buenos Aires, 26 de julio de 1999.

⁶ Hopkins, Cecilia, “La teoría del serpento, el aporte al siglo cambalache de Valle Inclán”, *Página/12*, “Espectáculos”, Buenos Aires, 11 de agosto de 1999.



tan elegante como inútil. [...] Y hay muchos otros momentos plenos de emoción. Máximo Estrella, aunque casi siempre está ebrio, dice las verdades que nadie quiere oír.⁷

Patricio Contreras protagonizó *Luces de bohemia* en el Teatro San Martín. Foto: Carlos Furman.

Con respecto a las dificultades de la representación, Villanueva Cosse cree que “no siempre si hay treinta actores en escena es más difícil que si son cinco, o si son dos o tres horas de espectáculo, más complicado que media hora”. Y explica: “Es cierto que en una propuesta como esta hay exigencias, planteos que parecería que son esenciales, pero al mismo tiempo hay más pistas de lo que el autor quiso hacer o decir que cuando la cosa aparece aparentemente más despojada, sencilla. No sé si *Esperando a Godot* es más sencillo que esto. Y al buscar cómo responder a las exigencias del texto se empiezan a proponer soluciones en la marcha”. En su opinión, hay aspectos que se solucionan en los ensayos, cuando se va notando “que algo es hojarasca. Hay como una especie de enorme cetáceo que uno tiene que domesticar, ese organismo tan palpitante, tan abundante; él mismo va generando anticuerpos, produciendo rechazos, adhesiones, aspirando, y al soplar hacia afuera va expulsando cosas”.

⁷ Cédola, Estela, “La herencia de Valle-Inclán”, *El Día*, La Plata, 9 de agosto de 1999.

Durante los ensayos, el director también intentó lograr una conexión con los actores transmitiéndoles la idea de que quienes hacen teatro son como el poeta de *Luces de bohemia*: “Lo que me hizo conectar con el elenco fue hablarles de

que Máximo Estrella éramos nosotros, los actores de quienes no queda recuerdo. Él lo siente en vida porque a los otros no les importa. Hacer cine es otra cosa, porque quedan rastros, y ni hablar de la escritura o la pintura. Pero el teatro, nosotros, somos evanescentes”.

Cosse sostiene que en la puesta “había mucho realismo, aunque la escenografía no era realista”. Al moverse los grandes bloques sobre plataformas móviles, “la escenografía producía una sensación de enclaustramiento, parecía que engullía a los actores y los expectoraba, se los llevaba y los devolvía, en medio de lo que tienen las ciudades de cosa impersonal e inhospitalaria”. Una pantalla cinematográfica sobre el escenario reproducía imágenes en video de lo que allí ocurría. Pero aquel no era el único recurso para apartarse del realismo. Luego de la muerte del protagonista, los personajes aparecían físicamente deformados. “Máximo Estrella sentía que el mundo era absurdo, una imagen deformada en el callejón del Gato. Él tampoco veía los monstruos que están en la oscuridad de nuestra vida detrás de nosotros —explica el director—. Entonces hice que cuando él moría, en los dos últimos cuadros, el mundo ya era monstruoso”.

También Patricio Contreras recuerda ese momento de la obra y se refiere a su papel como protagonista: “La muerte de Max Estrella es una larga escena: está borracho, desarrolla su teoría de los espejos deformantes y saca la peor imagen de su tierra. Luego de que ese ciego desarticulado muere frente a la puerta de su casa, aparecen personajes con un vestuario más estrafalario”. Reconoce que hacer este papel supuso para él un aprendizaje: “Aprendí dos cosas: a actuar como un ciego y a morir en escena. En realidad no es tan difícil representar a un ciego; por supuesto tienes que ver porque si no, te caes del escenario. Pero ese recurso de mirar para arriba y de pestañear seguido te da toda una conducta corporal, de alguna forma te viste. Descubrí hace tiempo, viendo en *Amarcord* de Fellini al ciego que toca el acordeón, que esos movimientos raros, inapropiados socialmente, se deben a la falta de memoria visual”.

Contreras señala que el espectáculo teatral en particular, pero en general cualquier ficción, ya sea cinematográfica o literaria, “siempre está hablando de lo mismo, de la muerte. En el teatro siempre hay alguien que se encarga de recordarle al espectador que en algún momento se va a morir. Un chiste, un falso muerto, una noticia... Pero en *Luces de bohemia* me moría en escena, lo cual es un banquetazo para un actor como yo, ya que me gusta el histrionismo: un borracho en un rato de lucidez hace una descripción descarnada de la sociedad, con dolor y resentimiento, y tiene un ataque de hemiplejía. Por supuesto es un juego en el que entra el espectador al aceptar la convención, pero me moría en escena y morir en escena da una gran tristeza”.

En la huella de Valle Inclán

Bueno

El actor cuenta lo que ocurrió cuando su hija fue a ver el espectáculo: "Normalmente Paloma va a verme un par de veces al teatro, al estreno y promediando o quizá a la última función. Ella tenía unos diecisiete años y, como le impresionó mucho, me dijo: 'Te pido disculpas pero no te quiero ver en esa escena muriendo'. Y no volvió". Contreras había hecho *Esperando a Godot*, de Beckett en el 96 y luego *El patio de atrás*, de Gorostiza, "que es como un Godot porteño... Luego vino *Luces de bohemia*. Y de repente dejé de hacer teatro por un tiempo, sentí que estaba bien parar de morir un rato", comenta sonriendo.

A Valle Inclán le debía respeto tanto como a Unamuno, y ese día el dramaturgo le volvió en una obra. Una de ellas, "Luces de bohemia", se agiganta la más representativa. A través de la mirada de Mateo Alcázar, Valle Inclán vuelve toda su fuerza sobre la realidad que vive en las primeras décadas del siglo. Allí, los sobrevivientes de la guerra civil del 36 chocaron con el mundo, el amor y el arte fueron cuestionados por los sobrevivientes del día y por una literatura discutida. Más en las pocas obras, como *El patio de atrás*, y trata de sobrevivir con la obra del pasado. Pero solo se atreve a hacer teatro cuando se siente vivo y no vive y vive participando en la historia. En Don Quijote va a encontrar el propósito de su labor, el sentido de su vida y el sentido de su historia.

Una buena agencia se involucra en el actor para a través de representaciones de la sociedad sus funciones, la política, las religiones, las artes, las ciencias, los deportes, las artes, las ciencias, las religiones, etc. pero vive una vida de teatro.

Una buena agencia se involucra en el actor para a través de representaciones de la sociedad sus funciones, la política, las religiones, las artes, las ciencias, los deportes, las artes, las ciencias, las religiones, etc. pero vive una vida de teatro.

para la formación de la obra", dice con orgullo pero también con una pizca de dolor.

En su vida, dice, se trata de la supervivencia, desde la época del franquismo, del exilio, de la guerra civil, de la guerra de los treinta, de la guerra de los cuarenta, etc. Todo el mundo está en la línea del tiempo y en la línea del tiempo.

A la diversión está a cargo de la vida, que genera sobre los hechos políticos de la historia, guerra y otros momentos históricos. En ese momento, dice, él se encuentra en la línea del tiempo y en la línea del tiempo.

Trabaja sobre el tiempo y la diversión de la vida, que genera sobre los hechos políticos de la historia, guerra y otros momentos históricos. En ese momento, dice, él se encuentra en la línea del tiempo y en la línea del tiempo.

Trabaja sobre el tiempo y la diversión de la vida, que genera sobre los hechos políticos de la historia, guerra y otros momentos históricos. En ese momento, dice, él se encuentra en la línea del tiempo y en la línea del tiempo.



Patricio Contreras interpreta a Mateo Alcázar, un hijo que se muere antes de cumplir 10 años.

De alguna manera el teatro es como los sueños, dice Patricio Contreras: "Una pesadilla —la recuerdes o no— te tiñe el día o durante unas horas te da un sabor triste. El juego del escenario tiñe el ánimo también, por eso los actores salimos a comer, tomamos una buena botella de vino, conversamos y nos reímos". Admite sin embargo que la sensación va cambiando: "De tanto repetirlo uno se acostumbra de tal modo a la belleza de la poesía que se va anestesiando". Lo curioso es que lograr una comunión con el público no parece depender de la conexión del actor: "Todas las funciones son distintas, en parte dependen de cómo está preparada tu alma. Hay días en que crees que estás más sensible o concentrado y la función sale pésima, mientras que otros días, estás distraído pero consigues la comunión con la gente. Es muy misterioso".

Para facilitar la comprensión por parte de los espectadores, Villanueva Cosse trabajó con el lenguaje de la obra: omitió algunos nombres propios que no decían nada al público argentino, tradujo gitanismos y cambió algunos giros. "Pero Valle tiene expresiones resplandecientes por su belleza —afirma—. Eso



Villanueva Cosse.
Foto: Carlos Furman

me deslumbró cuando leí *Sonata de otoño* y *Sonata de estío*. Yo no sacaría una expresión como 'alcázar de la ilusión' aunque tal vez no todos entiendan, porque Valle es como un orfebre del idioma y no lo deja a uno afuera".

Patricio Contreras también destaca el placer de recuperar el lenguaje de Valle en el teatro: "El poeta Máximo Estrella está herido, resentido por el ninguneo de la Academia hacia él; entonces usa sus mejores recursos verbales para herir, atacar y defenderse. Uno disfruta llenándose la boca con ese lenguaje tan frondoso".

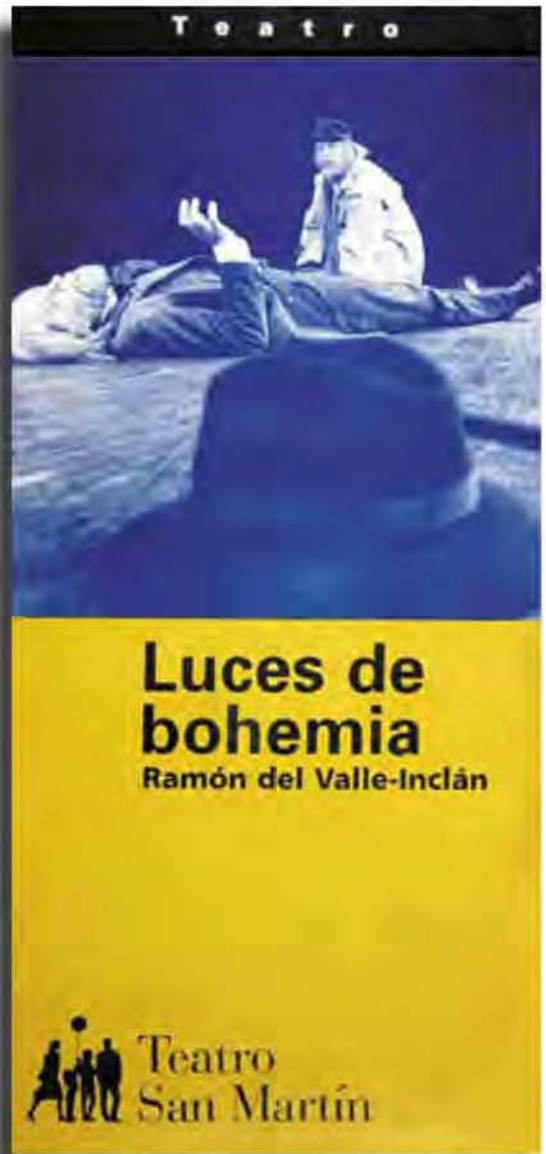
El actor se hace amigo de los autores cuyas obras representa, según señala Contreras, porque los estudia, porque hace lecturas asociativas. "Cuando hice *Medida por medida*, en la traducción de Idea Vilariño que es una bella y clara versión, la comparaba con otras para capturar el sentido estricto de las palabras —refiere—. Ese normalmente es un trabajo que yo

hago de noche, muy tarde. Es la hora ideal porque uno se 'despega'; hay mayor espacio para la fantasía, la imaginación". Recuerda que "al estar leyendo tanto y comparando, sentía la presencia de Shakespeare, iba descubriendo a la persona, al autor, lo que hizo para solucionar alguna escena. No es que yo crea en aparecidos, claro, sino que en la práctica misma de estar todas las noches obsesionado estudiando y siguiendo sus rastros, me daba cuenta de que el hombre estaba vivo junto a mí. Lo mismo me pasó con Valle, con Calderón: uno empieza a tutearse con ellos, los ve como abuelos, se siente como legítimo heredero de ellos por el lenguaje, por la poesía y porque uno recibe la función de médium ya que estarán vivos hoy en la función de la noche gracias a que uno dice ahí las palabras".

El problema moral y el esperpento

Cuando se estrenó *Luces de bohemia* en 1999 en Buenos Aires, el protagonista de la pieza escribió un texto para un diario de Buenos Aires donde aludía al abuso y la corrupción que denunciaba Valle, y afirmaba que esos también eran males contemporáneos. Se preguntaba entonces por el papel de los intelectuales y de los artistas. Reproducimos aquí unos fragmentos:

¿A quién puede molestarle esta obra? Lamentablemente creo que a nadie porque ya nadie se molesta por nada. Una obra así puede conmover a todo el mundo o no conmover a nadie y eso da cuenta del relativismo moral e ideológico en el que vivimos. Lo único que sobrevive es la virtud de los artistas. La de Valle Inclán es describir con valentía, ferocidad e impiedad al pueblo de su tiempo. Es admitido porque parece inofensivo (un "clásico"), pero si hoy alguien hubiese escrito una obra como esta se lo hubiera calificado de zurdo, ideologista, revoltoso, de molesto y anticuado. [...] La audacia de Valle Inclán, hoy más que nunca, es poner en escena preguntas que nadie se hace. Una de ellas es para qué sirven los artistas. La misma pregunta sobre el rol del intelectual en esta sociedad que se hacía en los 60 y en los 70 en cualquier congreso de escritores, y que ya nadie se hace, y no es que la cuestión haya perdido importancia. Los intelectuales y artistas siguen siendo necesarios, pero en estos tiempos sus posturas son líquidas y ambiguas. Muchos terminan siendo escribas o estetizando la retórica de un gobernante o justificando los males. El intelectual, que debiera iluminar o señalar el camino, está muy perdido. Este es uno de los sentidos del arte: el de señalarnos dónde estamos parados [...] El hombre tiene sus agachadas, pero su fortaleza se va a la hora de ponerlo a prueba: cuando presencia conmocionado la muerte del obrero catalán y del hijo de una mujer que pedía justicia acusa de canallas a toda esa gente indiferente al dolor. Pero también se acusa a sí mismo diciendo: 'Nosotros, los poetas, somos unos canallas'. Se asume como responsable. Esto nos hace añorar cierta dignidad, la que se ha perdido. Gracias a los dobles discursos y al dale que va, la gente hoy juega a hacer cabriolas para darse vuelta la camiseta. Lo peor que le puede pasar a una persona en esta sociedad tan injusta es ser pobre y



El viaje infernal por la noche de Madrid termina con la muerte de Máximo Estrella. Imagen del programa de mano.

digno. Lo más fuerte en *Luces de bohemia* es mostrar a un ser digno, cosa que hoy suena como una suerte de estupidez. Al haber ganado la filosofía de los divertidos, se puede hacer cualquier cosa: ser indigno, desleal y traidor”.⁸

Ahora Contreras dice que en ese momento lo impactó el problema moral que veía Valle-Inclán cuando denunciaba a la sociedad de su época. “Eran los años noventa y aquí estábamos muy indignados con el ‘menemato’⁹ y el *show* de la política —explica—. Todo el mundo estaba en la fiesta y no se advertía. Yo lo veía con escepticismo. En *Luces...* el autor muestra la arbitrariedad, la corrupción y el abuso en la sociedad anestesiada, que no estaba lejos de la nuestra. Ahora creo que estamos en otros momentos de recuperación en algunas cosas, más allá de los vicios estructurales permanentes”.

También Villanueva Cosse consideraba de mucha actualidad el texto de Valle-Inclán cuando lo llevó al escenario porteño y piensa que sigue siéndolo en el presente: “Sentía que había que hacer la obra. Además de las ganas artísticas de

⁸ Contreras, Patricio, “¿Para qué sirven los artistas?”, *Página/12*, Buenos Aires, 1 de agosto de 1999.

⁹ Se refiere al gobierno de Carlos Saúl Menem, quien fue presidente de la Argentina entre 1989 y 1999.

hacerla, sentía que ese viejo (Máximo Estrella) nos representaba mucho y que de alguna forma los que lo rodeaban representaban la indiferencia hacia el otro, que es un signo que existe tanto en las grandes ciudades como en el interior y que no tiene ni derecha ni izquierda. La de Valle no era la obra política que uno suele encontrar en un Miller o en *Sopa de pollo con cebada* de Arnold Wesquer, por ejemplo. Pero en ella está presente el horror que tiene que ver con la falta de ética, y ese horror está en lo que pasa en Gaza, en África, en la codicia que lleva a la destrucción del planeta. Y la gente lamentablemente está acostumbrada”.

Lo más fuerte de la producción teatral de Valle, en opinión de Cosse, se encuentra en la crítica a la sociedad: “Del 20 al 36 nace la masa más tremenda de producción teatral que para los teatristas se transforma en una especie de menú peligroso (para quien está acostumbrado a la cocina francesa, es un menú mexicano por la potencia de los picantes). Y Valle-Inclán murió a tiempo, se ahorró llegar al súmmum del absurdo, la guerra civil”. En su opinión, el escritor gallego critica “desde un lugar extraño, desordenado y muy atractivo. Cabe todo ahí; no hay cosas excluidas por alguna ideología. *Luces de bohemia* tiene eso”.

Pero también tiene una definición de la estética del esperpento. Patricio Contreras asocia el término con el distanciamiento brechtiano, el grotesco de Discépolo, lo cómico y lo dramático juntos que dan como resultado lo patético. Y opina: “En vez de agarrarse de teorías, más vale hacer algo que esté vivo y que acontezca ahí; y no se trata de ir a revisar, como el público que va a la ópera con la partitura”.

Por su parte, Villanueva Cosse cuestiona que los críticos pidan a quien haga *Luces de bohemia* que la obra tenga ciertos ingredientes que la conviertan en lo que se supone que es un esperpento: "Hay una estructura extrañísima por la que uno hace teatro y alguien viene a decidir en dos horas para una cantidad generosa de personas si eso está bien o mal".

El director uruguayo recuerda una puesta de otro esperpento de Valle-Inclán realizada por José Estruch, director español exiliado en el Uruguay en los años del franquismo: "Pepe Estruch nos enseñó muchísimo con su entusiasmo, su desesperación por sacar lo que tenía adentro y contagiar al otro ese 'virus infeccioso'. Pero él hizo una puesta de *Los cuernos de don Friolera* que empezaba de una manera normal, hasta que de repente todo era invadido por actores-marionetas.¹⁰ Yo creo que había una sobredosis: uno termina acostumbrándose y se pierde la contradicción que propone el esperpento. Cuando uno tiene que aplicar un estilo que se sale con ganas del realismo, el asunto es cómo lograr la dosis apropiada para que el público se estremezca, para que piense: 'Algo raro está pasando en lo que estoy viviendo'. Es el comienzo de una especie de carcinoma, algo que está avanzando hacia uno".

Cosse asocia el esperpento con una suerte de incomodidad, como la que de alguna manera crean pintores como Magritte cuando él pone "Esto no es una pipa" debajo de la imagen de la pipa, o como Picasso en *Las señoritas de Avignon*, "porque hay unas señoritas y también hay unas máscaras (pero no todo es señoritas ni todo es máscaras)". Y concluye: "Valle-Inclán pide que no nos acostumbremos a algo que está aceptado como natural, que miremos desde otro ángulo, un ángulo totalmente distinto de aquel al que estamos acostumbrados. Esta sinuosidad es lo que me estimula".



Luces de bohemia, con escenografía de Tito Egorza, vestuario de Daniela Taiana y más de treinta actores en escena. Foto: Carlos Furman.

¹⁰ La obra fue llevada a escena por la Compañía Club de Teatro de Montevideo, Uruguay, en 1955.

Mirtba Laura Rigoni

Universidad de Buenos Aires (UBA)

Universidad Católica Argentina (UCA)

mirlaurarigoni@gmail.com

RESUMO

Dúas obras destacadas da produción de Valle-Inclán foron levadas á escea porteña durante a década de 1990. A adaptación teatral de *Tirano Banderas*, realizada por Lluís Pasqual en 1992 e *Luces de bobemia* ca dirección de Villanueva Cosse en 1999. O artigo apoia nas entrevistas —especialmente feitas para este número de *Cuadrante*— aos directores e ao actor Patricio Contreras, quen participou de ambas dúas experiencias.

Palabras chave: *Tirano Banderas* -*Luces de bobemia* -entrevistas -adaptación

RESUMEN

Dos obras destacadas de la producción de Valle-Inclán fueron llevadas a los escenarios porteños durante la década de 1990. La adaptación teatral de *Tirano Banderas*, realizada por Lluís Pasqual en 1992 y *Luces de bobemia* con la dirección de Villanueva Cosse en 1999. El artículo se apoya en las entrevistas —especialmente hechas para este número de *Cuadrante*— a los directores y al actor Patricio Contreras que participó de ambas experiencias.

Palabras clave: *Tirano Banderas* -*Luces de bobemia* -entrevistas -adaptación

ABSTRACT

Two outstanding works by Valle-Inclán were performed in the theatre at Buenos Aires in the nineties. The theatre adaptation of *Tirano Banderas*, directed by Lluís Pasqual in 1992 and *Luces de bobemia*, with the direction of Villanueva Cosse in 1999. This article is based on interviews —which were made especially for this issue of *Cuadrante*— with these theatre directors and with actor Patricio Contreras who participated in both experiences.

Keywords: *Tirano Banderas* -*Luces de bobemia* -interviews -adaptation



Boletín de subscripción

Subscripción á revista *Cuadrante* por un ano
 (2 números) a partires do número _____,
 incluído. Renovación automática anual ata orde
 de anulación da subscripción. Cota anual: 20€
 + gastos de envío (España: 4€, resto do mundo:
 tarifa vixente).

Subscription to the journal *Cuadrante* for one year
 (2 numbers) to start from the number _____,
 inclusive. Renewal automatic annual until order
 of cancellation of the subscription. Cost:
 annual: 20€ + expenses of shipping (Spain: 4€, rest of
 the world: tariff vigente).

Nome _____
Nombre
 DNI _____
 Enderezo _____
Dirección
 Código postal _____ Localidade _____ Provincia _____
 Teléfono _____ Correo elect. _____

Data: _____, _____, _____
Fecha
 Sinatura: _____
Firma

Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" Praza Os Olmos, nº 9 B 36620 Vilanova de Arousa Tlf.: 667 549 556
 info@amigosdevalle.com amigosvalleinclan1@hotmail.es

Domiciliación bancaria

Nome _____
Nombre
 con DNI _____, autorizo ao Banco _____
autorizo al Banco

para que a partires desta data reteñan anualmente a cantidade de 24€ da miña conta
para que a partir de esta fecha retengan anualmente la cantidad de 24€ de mi cuenta
 número _____
número

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

e abonen esta cantidade na conta da Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán"
 en concepto de subscripción á revista "Cuadrante"

Data: _____, _____, _____
Fecha
 Sinatura: _____
Firma

Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" Praza Os Olmos, nº 9 B 36620 Vilanova de Arousa Tlf.: 667 549 556
 info@amigosdevalle.com amigosvalleinclan1@hotmail.es