

## Seis lúcidos aspectos de la escenificación de *Luces de bohemia* por Teatro del Temple en 2009

Luis Gracia Gaspar<sup>1</sup>

Recibido: 28 de marzo de 2023. / Aceptado: 24 de abril de 2023.

**Resumen.** El presente artículo analiza la escenificación de *Luces de bohemia* por la compañía Teatro del Temple en 2009. Su relevancia dramaturgical contrasta con la escasa atención académica recibida. Se ha querido poner el foco en seis aspectos de especial interés en la propia puesta en escena: documentales, narrativo-escénicos, espaciales, estéticos, interpretativos y textuales. Su análisis resulta particular por realizarse a partir de una grabación, peculiaridad audiovisual a la que se unen las propias de la propuesta a estudiar, que evidencia que con un número menor de intérpretes y mínimos elementos escenográficos el texto puede llevarse a cabo en todo su esplendor.

**Palabras clave:** *Luces de bohemia*; Valle-Inclán; escenificación; análisis; Teatro del Temple

### [en] Six lucid aspects of the staging of *Luces de bohemia* by Teatro del Temple in 2009

**Abstract.** This article analyzes the staging of the play *Luces de bohemia* by the Teatro del Temple company in 2009. Its dramaturgical relevance contrasts with the scant academic attention received. We wanted to focus on six aspects of special interest in the staging itself: documentaries, narrative-scenic, spatial, aesthetic, interpretative and textual. Its analysis is particular because it is carried out from a recording, audiovisual peculiarity which links to those of the proposal to be studied, that shows that with a smaller number of actors and minimal scenographic elements the text can be carried out in all its splendor.

**Keywords:** *Luces de bohemia*; Valle-Inclán; staging; analysis; Teatro del Temple

**Sumario.** 1. Introducción, particularidades de la escenificación y de este análisis. 2. Análisis de los aspectos fundamentales de la representación. 2.1. Aspectos documentales, narrativo-escénicos y espaciales. 2.2. Aspectos estéticos, interpretativos y textuales. 3. Conclusiones. 4. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Gracia Gaspar, L. (2023) “Seis lúcidos aspectos de la escenificación de *Luces de bohemia* por Teatro del Temple en 2009”, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 5, 89-98.

### 1. Introducción, particularidades de la escenificación y de este análisis

En las páginas que siguen se llevará a cabo un análisis de seis aspectos de la escenificación de *Luces de Bohemia* por Teatro del Temple en 2009. La compañía nació en 1994, y cuenta en su equipo estable con Carlos Martín, Alfonso Plou y María López Insausti. Desde su fundación han llevado a cabo cuarenta y siete espectáculos, afianzando un sello artístico contrastado en nuestro país. Su repertorio se compone de piezas propias, entre las que destacan escenificaciones sobre Goya o Warhol, y otras universales, desde las de Shakespeare hasta las de García Lorca. La representación objeto de estudio se enmarca en su línea clave de fidelidad al texto y el espíritu que de él emana, como ya lo hicieron con “Shakespeare, con Lope o con Beckett” [Teatro del Temple 2015: 9].

En el caso de Valle-Inclán, su puesta en escena de *Luces*, bajo la dirección del zaragozano Carlos Martín, cosechó un notable éxito de público que, sin embargo, no suscitó la atención académica debida, mereciendo ser investigada. En el análisis de las representaciones de la obra en *Cien años de luces* ni César Oliva ni José Gabriel López-Antuñano se detienen en ella, aunque este último expresa en su artículo “Cinco escenificaciones de *Luces de bohemia*” que, entre otras, “siento dejar fuera las escenificaciones de Carlos Martín con Teatro del Temple de Zaragoza (2007)” [2021: 258]. De igual modo, por solo citar otro ejemplo de esta inadvertencia, en la edición de las *Farsas y esperpentos* de Valle del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM) en 2021, María Serrano Aguilar tampoco se ocupa de ella [123-161], aunque aparece debidamente señalada en la cronología escénica de dicho volumen [175].

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid, [luisgrac@ucm.es](mailto:luisgrac@ucm.es).

La propuesta fue estrenada en el Teatro Principal de Zaragoza el 25 de septiembre de 2007. Posteriormente, tras una larga gira por provincias durante el 2008 que alcanzó los 17.000 espectadores [*Heraldo de Aragón* 2009], se representó en el Teatro Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid, entre el 8 de enero y el 1 de febrero del 2009. Allí consiguió llenar “las treinta y cuatro funciones que se hacen” a lo largo de la primera semana [Herrada Hermosilla 2013: 57-58]. Fue finalista de los Premios Max para el Mejor Espectáculo Revelación y Premio Valle-Inclán 2011, manteniéndose en escena durante ocho años y cosechando un número final de más de 100.000 espectadores [Teatro del Temple 2015: 3].

Hasta ese momento, la inmortal pieza de don Ramón se había representado en 1970, 1984, 1996 y 2003<sup>2</sup> [Trouillhet 2009]. López-Antuñano especifica que “entre 1975 y 2019 se realizan, al menos, 18 estrenos, once en el extranjero: en dos ocasiones en Polonia, Argentina y Brasil, y una vez en Italia, Alemania, Inglaterra, Uruguay y México” [2022: 257-258]. La pieza constituye indudablemente la obra más célebre de Valle. Estudiar y explicar una de sus escenificaciones es, por tanto, una tarea más ardua de lo que supondría atender a otra de sus creaciones. Dado el conocimiento general sobre *Luces*, este análisis se centrará en dichos aspectos que suscitan un interés particular en la propia escenificación. El texto a estudiar principalmente, y como señalan Martínez Valderas y López Antuñano, será el dramático y no el texto fuente<sup>3</sup>. No obstante, se atenderá a ambos, entre los que las diferencias son mínimas.

Previamente a adentrarnos en la representación es oportuno destacar estas palabras del profesor Antuñano sobre las dificultades y retos de la obra para un director de escena, donde ya destaca el conocimiento general de la misma:

a) en pasado, los problemas con la censura; b) la presencia del texto en el imaginario de muchos espectadores; c) el núcleo de convicción dramática a escoger y, ligado a esta cuestión, desde qué perspectiva contarle sobre la escena; d) cómo afrontar la narratividad dramática para cohesionar el fragmentarismo de las 15 escenas; e) de qué manera encarar el dramaturgismo de este texto; f) cómo resolver las acotaciones escénicas de Valle; g) qué tratamiento darle al esperpento; h) cómo abordar el problema interpretativo; i) y por último, de qué manera resolver los dos finales que plantea Valle en muchas de sus obras, en continuación con una tradición del teatro del Siglo de Oro [López-Antuñano 2022: 259].

De lo destacado por Antuñano resulta primordial para este análisis el “núcleo de convicción dramática”, la expresión de lo que un director pretende transmitir a

través de la puesta en escena de un texto. El estudio del mismo será, pues, algo inherente al trabajo y una de las principales tareas a abordar, ya que la escenificación de Teatro del Temple presenta un particular sentido e ideología respecto al texto original. A ello se añade, como es natural, que la idiosincrasia esperpéntica genera unas representaciones particulares, como apunta César Oliva:

No es fácil penetrar de esa manera en los textos dramáticos de Valle-Inclán, no solo por su complicación, que también, sino porque nos encontramos con la paradoja de que hay serias sospechas de que el autor, al escribir para el teatro, no siempre tuvo presente la posibilidad de su representación [2022: 280].

Sin embargo, y a pesar de las dificultades dramáticas, el coordinador de la puesta en escena que nos ocupa, Alfonso Plou, asegura que la fuente se respeta: “respetamos escrupulosamente el texto original” [*Europa Press* 2009]. La compañía optó por una función más sencilla y sintética; así, los más de cincuenta personajes son divididos en ocho actores, entre ellos, Ricardo Joven —Max Estrella— y Pedro Rebollo —Latino de Hispalis—, los únicos que no alternan de papel<sup>4</sup>. Su propio director afirmó sobre la representación: “No hicimos una adaptación, pero queríamos dar nuestra visión”, añadiendo que hay toques de contemporaneidad en la interpretación y la escenografía, descrita por él como “un personaje más” [*Europa Press* 2009]. Todo ello nos lleva a poder hablar de una representación particular, característica que este estudio acentúa al ser elaborado mediante una grabación de la misma.

Este es el motivo de que pese a estrenarse en 2007 se resalte el año 2009, pues es la fecha de la puesta en escena filmada. Su naturaleza archivística conduce a tratar primeramente los aspectos documentales y audiovisuales, que determinan los dramáticos o narrativo-escénicos. En estos ha querido ponerse el acento en lo sonoro, dada la inclusión de un acompañamiento musical original. Las melodías se desarrollan en la línea de lo neutral, no sobresaliendo excesivamente sobre la propia representación. Tal sobriedad también se aplica a la iluminación, el espacio escénico, el vestuario o la estética en general. De este modo, lo que principalmente debe tenerse claro es el propósito de universalización, neutralidad, desnudez, sobriedad, atemporalidad y austeridad de la compañía, presente en todos los aspectos que comenzamos a tratar a continuación.

## 2. Análisis de los aspectos fundamentales de la representación

### 2.1. Aspectos documentales, narrativo-escénicos y espaciales

Al haber basado nuestro estudio en una grabación, el primer conjunto de aspectos en que debemos reparar

<sup>2</sup> Menciono únicamente las del circuito comercial español”, existiendo distintas representaciones de TEUs y grupos independientes que pueden consultarse en la completa cronología escénica desarrollada en *Teatro. Farsas y esperpentos* [2021: 165-177].

<sup>3</sup> Sigo la edición de 2021 del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM), coordinada por Sergio Santiago Romero, al ser específicamente diseñada para profesionales de las artes escénicas y prestar especial atención a la recepción de las obras. Sin menoscabo de esto, tengo en cuenta el texto y las valiosísimas aportaciones de la edición de 2018 a cargo de la Cátedra Valle-Inclán, publicada por la Fundación José Antonio de Castro y coordinada por Margarita Santos Zas, así como la reciente edición de 2017 de Luis Iglesias Feijoo en *Vicens Vives*.

<sup>4</sup> Salvo una breve aparición ulterior de Joven como el Marqués de Bradomín en la escena decimocuarta y de Rebollo como “la portera” en el velatorio de Max.

tiene que ver con el carácter del propio documento digital. Así, hablaremos de aspectos documentales. Entre ellos, lo primero a resaltar es que la grabación corre a cargo, según se especifica al comienzo de la misma, de la Unidad de Audiovisuales del Centro de Documentación Teatral (CDT) y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). La representación corresponde a la del 23 de enero de 2009 en el madrileño Teatro Fernando de Rojas. Dado que no se estudia una escenificación en vivo, debe tenerse claro, en un enfoque analítico, lo que Javier González Martínez advierte en *El análisis de la escenificación*:

A la hora de usar los medios audiovisuales para el trabajo de investigación [conviene tener en cuenta condicionantes como que] la grabación cambia la escala, por lo que se pierde la proporcionalidad diseñada por el director; la cámara impone su enfoque [...]; se pierde el ruido ambiental del público... [González Martínez 2021: 38].

A este respecto, José Luis García Barrientos discute:

La filmación de una representación teatral resultaría ser un texto complejo de tipo reproductivo (no descriptivo), de referencia principalmente no verbal y secundariamente verbal, de carácter primordialmente no lingüístico e icónico, secundariamente lingüístico y oral, marginalmente simbólico y escrito (rótulos, títulos de crédito) [García Barrientos 2012: 41].

En consecuencia, estar ante un documento archivístico, una grabación, determina ostensiblemente el estudio de una pieza. De hecho, lo primero que llama la atención al visionar el montaje escénico de 2009 son

aspectos audiovisuales: los planos de cámara llevados a cabos, los *zooms*, las transiciones y, en definitiva, el montaje videográfico, que induce a juzgar que estamos ante algo distinto a lo que se presencié. Esto se antoja complicado, pues recordemos que el teatro es un “arte incluido dentro del considerado como vivo y, por tanto, claramente fuera de todo lo que sea reproducción mecanizada a través de técnicas audiovisuales” [González Martínez 2021: 38]. En ocasiones, incluso se pierde parte de la escenificación por el retraso del realizador en el cambio de planos, como sucede en la primera aparición de Zarathustra, mientras que en las secuencias con diálogos enrarece la puesta en escena al destacar a unos personajes frente a otros.

Un momento notable en las deficiencias por el aspecto audiovisual acontece cuando, en la escena novena, el realizador se percata de que se está perdiendo una parte de la narración, y cambia rápidamente a la cámara que enfoca a Don Latino, que departe con Rosa Lasiera y Gema Cruz<sup>5</sup>. Sin embargo, y al hilo de lo que señalaba González Martínez, sí que puede escucharse espléndidamente el ruido ambiental del público. Asimismo, los planos de cámara permiten apreciar ciertos detalles clave en una valoración crítica: desde el primer momento, por ejemplo, dentro de la “poética de actuación” que señalan Fernández Villanueva y del Hoyo Ventura [2021: 215], la magnífica plasmación de la ceguera de Ricardo Joven, que encarna a Max Estrella. El intérprete mantiene la mirada perdida y no cesa de sacudir sus párpados, asemejando magistralmente la condición física primordial del protagonista. De igual modo, resulta útil al comienzo de la escena duodécima, para atender a la ira y desolación que el vate siente por la madre cuyo hijo ha sido asesinado; su actuación puede apreciarse en primer plano, lo que no habría sucedido en un teatro, contemplándose en sus ojos el desamparo, indignación y frustración gracias a la grabación.



Figura 1. Detalle de la plasmación de la ceguera de Max Estrella por Ricardo Joven en la primera escena de la obra. Minuto 0:03:56 de la grabación.

<sup>5</sup> Esta intervención aparece en la escena, aunque no en el texto fuente; no tienen diálogo y abandonan el café a mitad de escena.

Ello trae a colación, y como subraya Martínez Valderas, los aspectos narrativo-escénicos por los que narrar en escena es “una producción más allá de las palabras enunciadas y que incluye todos los canales expresivos, visuales y sonoros, aunque en su sentido original está vinculada al lenguaje” [2021: 149]. Atendiendo a estos elementos, es evidente que el canal expresivo sonoro adquiere mayor relevancia en la dramaturgia de la presente escenificación. A lo largo de la obra se incluye una banda sonora reproducida en el teatro<sup>6</sup>; es original, y corre a cargo del compositor Miguel Ángel Remiro. Pardinas Armisen anota que “combina diferentes tipos de melodías (flamenca, acústica, lánguidos tangos) según el dramatismo o ligereza de las escenas” [2009: 154]. Y por lo recurrente de su aparición, se vuelve un aspecto preeminente, acompañando positivamente los cambios de escenas, muchos de sus términos, y los diferentes matices y ambientes que se suceden. “La partitura sonora crea, junto a otros canales expresivos, signos que otorgan significado al espacio, caracterizan al personaje y crean atmósferas” [2021: 300], se indica en *El análisis de la escenificación*. Y efectivamente, la música establece una atmósfera previa a los propios contextos espaciales, anticipando los emplazamientos.

Examinando ya la presencia de las distintas melodías, estas suponen una inclusión muy oportuna para acompañar la escena cuarta y su coro de modernistas. Sin embargo, por el planteamiento reduccionista de la obra —recordemos se estructura con ocho actores—, el coro está compuesto únicamente por dos voces. Esto, y a pesar del acompañamiento musical, acarrea que el efecto del grupo resulte deficiente, pues la limitación de voces ensombrece las repeticiones de tres en tres. No obstante, el despliegue musical casa indudablemente al anteceder a la escena sexta del calabozo. El canal expresivo sonoro manifiesta la tensión e incertidumbre por lo que va a suceder tras su detención, que recordemos concluye con: “¡Que me asesinan! ¡Que me asesinan!” [2021: 384]. Seguidamente, en la despedida entre en el anarquista y Estrella en esa misma escena, el elemento sonoro aporta un componente emocional importante. De carecer de él, se perdería parte de la plasmación narrativo-escénica, pues refleja el sentimiento que don Ramón quería transmitir; al igual que sucede en la escena duodécima, que acompaña con acierto el descorazonado diálogo de ambos protagonistas. Por último, lo sonoro resulta clave en la escena decimotercera del velatorio, tanto para su introducción como para su comienzo hasta que sitúan a Max en el soporte.

Su importancia en la correlación con la propuesta de la compañía pone de manifiesto la siguiente afirmación de García Barrientos: “la música y los efectos sonoros, en el grado quizás más excéntrico, pueden también significar espacio” [2012: 161]. Cabe destacar que Martínez Valderas apunta que, al atender a las musicalizaciones, es necesario “determinar si la relación sonora con el referente es coherente [...] y si las ideas que se producen en el espectador con esa música de otra obra entorpecen la propia teatral o demuestran un uso descontextualizado” [2021: 296]. Sin embargo, al ser un sonido original creado expresamente para la obra, resulta improbable la

descontextualización señalada; y respecto a si es coherente con el referente, es manifiesto que sí, pues acompaña a las distintas escenas con acierto. En estas, una porción musical está compuesta para aportar comicidad, gracia, como en el despacho del Ministro, cuando Max abre bruscamente uno de los paneles metálicos tras los que se encuentra el político. No obstante, para Trouillhet Manso [2009], “quizás se abusaba de ella en los momentos más trágicos en los que no era necesaria”.

En cuanto a la iluminación, es notorio que esta “interviene en el espectáculo; no es simplemente decorativa, sino que participa en la producción de sentido” [Pavis 1998: 242] del mismo. Valga decir que, de la tentativa clasificatoria básica de Cárdenas Guzmán<sup>7</sup>, “luces naturales” o “luces generadas” [2013: 15], únicamente podríamos incluir en las primeras la pequeña irradiación que surge al encender los cigarrillos. De este modo, toda la iluminación del espectáculo se trata de tipo generado o producido. El objeto con este aspecto escenográfico es, según Martínez Valderas, conseguir “mayor claridad a la visión [...] generar mejores efectos especiales y atmósferas más definidas” [2022: 274]. Ello, dentro del propósito primero del director y el coordinador de la obra, se logra, pues las luces se utilizan en la línea de la sobriedad, alcanzado la intención atemporal y neutral buscada. Mediante ella, según César López Rosell, “el texto de Valle-Inclán llega con toda la fuerza al público” [Teatro del Temple 2015]. La procedencia de la luz es predominantemente frontal. Sus colores fundamentales son el blanco y el azul, este último para la nocturnidad. La excepción se encuentra en los tonos anaranjados proyectados en el velatorio de Max Estrella.

En este elemento visual, la universalización exhibida no contribuye a delimitar considerablemente los espacios o el paso de la noche al día. La luz azul para el discurrir narrativo nocturno sobresale especialmente en la escena décima del paseo con La Lunares y la vieja pintada; aunque, en este caso, por lo narrativo-escénico, sí que puede distinguirse el crepúsculo. Para Trouillhet [2009], las luces “tampoco mejoraban la ambientación”, aunque puede afirmarse que sí en el sentido perseguido por la compañía. En lo particular, la iluminación es provechosa para el momento en que Max recita versos en el despacho del Ministro, donde asimismo se reproduce un fragmento de suave música. Igualmente, resulta muy útil en el comienzo de la escena undécima, con el caos generalizado, antes del grito de Ricardo Joven; y para el tableteo de fusilada, donde se escenifica el tiro con un haz de luz corto y directo. Esto genera una clara sensación de movimiento, lo que para García Barrientos se acerca a lo cinematográfico:

<sup>7</sup> Donde explica: “Existen diversas fuentes emisoras de luz: naturales y generadas o producidas. Las primeras tienen como origen materias o sustancias de la naturaleza como el sol o el fuego, la característica de esta luz dependerá en mayor medida de aspectos geográficos y/o climáticos. En este manual nos centraremos en hablar de la luz producida o generada, la cual se obtiene gracias a equipos tecnológicos (reflectores o lámparas) que controlan la intensidad y distribución de esta, brindando la posibilidad de generar discursos expresivos en el hecho teatral. Las cualidades de este tipo de luz son muy diversas y están subordinadas a los modelos y características del equipo” [2013: 15].

<sup>6</sup> No se trata de un añadido posterior, según se indica en los rótulos que anteceden a la propia grabación y puede comprobarse en las distintas críticas referenciadas.

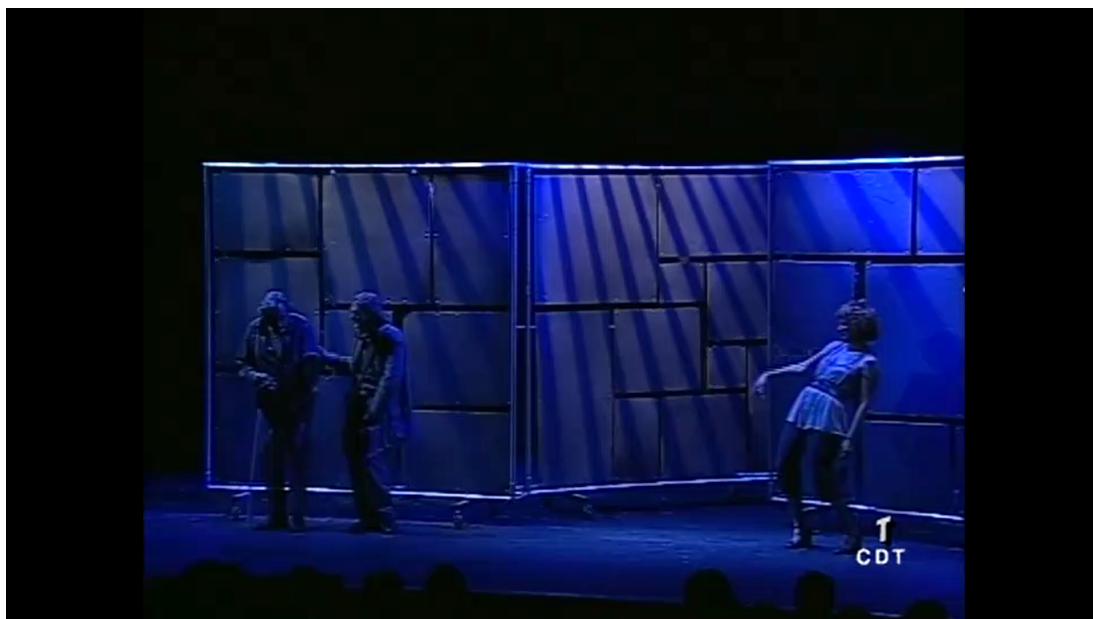


Figura 2. Luz azulada para representar la noche en la escena décima. Minuto 1:14:12 de la grabación.

Tal vez se pueda conseguir al menos una “impresión” de verdadera aceleración, como en el cine, combinando la ejecución de los mismos con efectos especiales de iluminación, por ejemplo, con un rápido parpadeo (apagado / encendido) de los focos [García Barrientos 2012: 129].

En lo que concierne al espacio teatral, cabe distinguir las categorías de García Barrientos [2012: 153-154]: espacio diegético, “conjunto de los lugares

ficticios que intervienen o aparecen”; espacio escénico, “el espacio real de la escenificación”; y espacio dramático, “la relación entre los espacios diegético y escénico”. Teatro del Temple construye una puesta en escena caracterizada por la sencillez, algo plano, “‘desnudo’, en palabras de la propia compañía” [Trouillhet 2009]. Los distintos escenarios diegéticos se recrean con un conjunto de estructuras metálicas móviles, que actúan esencialmente como paneles o probadores con chaquetas colgadas.



Figura 3. Las estructuras móviles que componen el escenario diegético, en la escena del velatorio de Max. Nótese la luz anaranjada. Minuto 1:34:12 de la grabación.

A estos, y si es necesario, se agrega mobiliario como mesas o sillas. Las simples estructuras sirven para delimitar los diferentes espacios: la casa de Max, la taberna de Pica Lagartos, la prisión, el despacho del Ministro de Gobernación, la redacción del periódico, las calles, etc. Para estas últimas, los paneles metálicos se

disponen en una línea recta, asemejando las fachadas de los edificios. Y cuando procede la presencia de puertas, como sucede en la escena undécima, simplemente se establece un espacio entre cada una de las estructuras. Así, el argumento eminentemente itinerante de los personajes se refleja con los cambios de dichos paneles,

en torno a las que los actores caminan o realizan recorridos en círculos. Esto, para el profesor Trouillhet Manso, arroja un resultado de

cierta sensación de inmovilidad en la odisea nocturna de los protagonistas. Las chaquetas colgadas, aunque añadían una pequeña nota de color, no evitaban la frialdad de la mayoría de las escenas [Trouillhet 2009].

La escasez de elementos en el espacio escénico es especialmente llamativa en la escena del velatorio, momento trascendental donde, sin embargo, únicamente se exhiben como fondo los mismos abrigos en el armario que en el resto de escenas. Lo único que varía, y es propio del momento, son las cuatro velas que Valle-Inclán indica en la didascalia, y que acompañan al muerto en su soporte. A ello se añade, en su propuesta “desnuda”, la señalada limitación de ocho actores, algo característico de Teatro del Temple y que había sido llevado a cabo previamente. En su puesta en escena de *Luces de bohemia* son fieles, dentro de su originalidad, al texto y al espíritu que emana de la obra, como se analizará a continuación.

## 2.2. Aspectos estéticos, interpretativos y textuales

La estética, al igual que el resto de aspectos, resalta por su sobriedad, en la línea que Carlos Martín expresa: “Ágil, austera y alejada del costumbrismo, para dar a la interpretación todo el peso de una obra genial” [Lorenci 2009]. Para Ayanz [2009], es “una forma hermosamente sobria de dejarlo casi todo en las ebrias gargantas de sus protagonistas”. En la conformación de esta recurrente desnudez, uno de los aspectos estéticos clave es el vestuario. Sobresale especialmente en la dramatización que nos ocupa, constituyendo uno de los canales expresivos más relevantes justamente por apesadumbrar la representación. Tal circunstancia se

debe, de nuevo, al objeto buscado de neutralidad y universalización. La indumentaria materializa este punto de vista, como declararon el director y coordinador de la obra al introducirlo: “El gris impera en el vestuario, proporcionando una estética más atemporal y traduciendo los años 20 a un momento más cercano” [Europa Press 2009]. Esta sobriedad, para Herrada Hermosilla, supone “una profundización en la escena del texto, que nos lleva a considerar su modernidad independientemente del contexto en el que está escrito” [2013: 57].

Escasos elementos no son marcadamente grisáceos en las dos horas de representación; de ellos, sobresalen la bandera nacional<sup>8</sup> en el despacho del Ministro de Gobernación, que llama notablemente la atención sobre los paneles de color apagado y de las vestimentas oscuras, y la camiseta de tirantes roja de Javier Aranda como el preso anarquista. Esta es casi la única prenda sin colores tenues —aunque las luces provocan que se vea de un rojo apagado—, a la que se une el pantalón azul que viste Aranda como Rubén Darío. Esto no puede ser fortuito: el azul es el color por excelencia del modernismo, con el nicaragüense considerado su máximo representante literario en lengua española y en cuya producción destaca su obra *Azul...* (1888). Asimismo, resaltan varias prendas rojas como “la bufanda de Max o la Chaqueta de Claudinita” que destaca Pardinás Armisen, y en las que ha querido ver “un guiño al director de cine Night Shyamalan en una de sus películas más aclamadas por la crítica, *El sexto sentido*” [Pardinás Armisen 2009: 155]. Este cromatismo tampoco es casual: el rojo evoca la sangre y la ideología comunista del preso. A su vez, la bufanda presente en la escena segunda, cuyo “verde serpiente” en el texto fuente responde a que, según Sergio Santiago Romero, “la serpiente es uno de los dos animales heráldicos del Zaratustra nietzscheano, junto con el águila, aquí degradada a loro nacionalista” [2021: 349], es roja en la escenificación, lo que supone por tanto un importante contraste respecto al original.



Figura 4. El vestuario de tonos grisáceos, notorio en la escena decimocuarta. El Marqués de Bradomín, interpretado por Ricardo Joven, aparece caracterizado como Valle-Inclán. Minuto 1:51:40 de la grabación.

<sup>8</sup> Su inclusión está concebida deliberadamente por la compañía, pues Valle no indica la presencia de tal elemento en el texto fuente.

Contribuya a acercar el texto a nuestra contemporaneidad o no, es indudable que la atemporalidad buscada mediante la indumentaria de los actores acarrea el distanciamiento del público: difumina la presencia y particularidad de cada uno, solapando a unos y otros componentes del elenco, y confundiendo así al espectador. Por ello, Juan García Chico advierte, como cita Trouillhet [2009], que “el espectáculo se quede, sobre todo, ‘corto en lo estético’”. Algo sobre lo que el propio Trouillhet apunta:

El vestuario aumentaba aún más esta sensación [de frialdad], al mantener un tono predominantemente gris, que seguramente pretendía mostrar la atemporalidad de la obra, pero que finalmente resultaba monótono e impedía distinguir bien a los personajes [Trouillhet 2009].

De este modo, resulta evidente que la estética y la caracterización también manifiestan la propuesta particular y original de la compañía. Estrechamente relacionadas con ambos aspectos se encuentran las didascalias, donde el autor aporta en su texto fuente numerosas indicaciones sobre el vestuario de los personajes. Las acotaciones de Valle, no obstante, entrañan una especial dificultad, como es conocido. A ello dedica García Barrientos un epígrafe de su manual, donde señala que “lo difícil será seguramente encontrar acotaciones en las que no quede rastro de esa opacidad de la forma propia de la función poética del lenguaje” [2012: 370]. Esto se refleja en la escenificación de 2009 por la descripción física de Don Gay Peregrino: “hombre alto, flaco, tostado del sol. Viste un traje de antiguo voluntario cubano, calza alpargates abiertos de caminante y se cubre con una gorra inglesa”

[2021: 351]. Tales atributos no se cumplen enteramente en la representación, pues Francisco Fraguas carece de dicha gorra y el uniforme no se relaciona con el que señala Valle. No es cosa menor, pues su excéntrica indumentaria es del todo menos casual, tratándose del

uniforme de los soldados españoles de la Guerra de Cuba (1895-1898), llamado “rayadillo”, que era de color gris claro azulado, con trama de rayas muy finas y un sombrero de paja, conocido como “jipijapa”, que Don Gay ha sustituido por una gorra inglesa, a saber, una boina gris normalmente con rayas blancas, rojas o verdes. Se trata de un vestuario-pastiche que subraya lo extemporáneo y estafalario del personaje. Es una de las pocas referencias que en la obra podemos encontrar al Desastre del 98 [Santiago Romero 2021: 351].

Desde el comienzo se observa el alarde de originalidad que se quiere aportar. Sucede ya al término de la escena primera, donde Estrella se coloca unas gafas de sol antes de salir a la calle, para sellar su condición de ciego. Esto es algo que don Ramón no incluye en el texto fuente, y supone una modernización de la pieza primigenia por parte del director. Sobre este, Trouillhet [2009] concluye que, “en general, la dirección de Carlos Martín se puede calificar de correcta, aún a pesar de no conseguir marcar bien los diferentes tonos y registros que exige el esperpento. La sensación era la de estar presenciando un esperpento ‘light’, apto para todos los públicos”. Al hilo de esta digresión genérica, cabe mencionar la apreciación del propio Martín: “el esperpento no es lo grotesco, ni la farsa, es un sentimiento muy nuestro” [Europa Press 2009]. Y la escenificación de Teatro del Temple resulta, sin duda, muy propia de la compañía.



Figura 5. Ricardo Joven con las gafas de sol en la primera escena. Apréciense, de nuevo, los colores grisáceos que impregnan la estética. Minuto 0:07:58 de la grabación.

No obstante, todo el texto fuente está en el texto dramático, y la *dramatis personae* se mantiene a pesar del número menor de actores. En esto, “la casi total fidelidad a los textos de la obra”, junto a la “interpretación”

de los actores, radica “el verdadero éxito de este trabajo” según Pardini Armisen [2009: 155]. La puesta en escena difiere esencialmente en la plasmación de ciertas indicaciones, como las que respectan a algunos detalles

espaciales y la inclusión de ciertos elementos. Algo evidente en la apertura de la escena octava, donde don Ramón escribe:

Secretaría particular de Su Excelencia. Olor de brevas habanas, malos cuadros, lujo aparente y provinciano. La estancia tiene un recuerdo partido por medio, de oficina y sala de círculo con timba. De repente el grillo del teléfono se orina en el gran regazo burocrático [2021: 404].

Naturalmente, constituye algo difícilmente escenificable, como puede serlo, en la escena décima, el “silencioso y luminoso, rueda un auto” [2021: 422]. García Barrientos, en su epígrafe “Acotaciones imposibles”, ya advierte que “en *Luces de bohemia* abundan las muy difíciles de representar ‘teatralmente’. Por ejemplo, algunas que se refieren a animales” [2012: 371], entre las que destaca la de la escena segunda, “Un ratón saca el hocico intrigante por un agujero” [2021: 349], o la de la decimotercera: “El perrillo salta por encima de la caja y los sigue, dejando en el salto torcida una vela” [2021: 447]. Asimismo, en la escena de la visita al ministro, Valle indica que

Su Excelencia abre la puerta de su despacho y asoma en mangas de camisa, la bragueta desabrochada, el chaleco suelto, y los quevedos pendientes de un cordón, como dos ojos absurdos bailándole sobre la panza [2021: 406].

Esto, en la presente representación adopta un enfoque diferente: es Max quien abre la puerta, con lo que la compañía exhibe el sobresalto al contrario de lo que se indica en el texto fuente. Así, el sorprendido es el ministro, que, sin embargo, no aparece tan perjudicado como en el texto fuente.

Dentro de ese enfoque particular, o quizá en este caso por el número menor que compone el elenco, los guardias que llevan a Max al calabozo con el anarquista son mujeres, en contra de lo que dice el texto, así como “el ujier” [2021: 405] en la escena octava. Por otro lado, “la portera” [2021: 450] en la escena del velatorio es un varón, a quien encarna Pedro Rebollo en el que es su único papel adicional. Del mismo modo, Ricardo Joven aparece como el Marqués de Bradomín, complementando su caracterización como el inolvidable protagonista de *Luces*. Esta se antoja imponente por su sólida y sentida actuación, y como “la caracterización resulta, en fin, libre de la ambigüedad del concepto de carácter, constitutivo para la persona y atributivo para el personaje” [García Barrientos 2012: 197], puede afirmarse que la suma de rasgos que la construyen alcanza un altísimo nivel en aspectos fundamentales como la expresividad corporal y facial, la dicción o el habla escénica [Martínez Valderas 2021: 234].

Sorprende la actuación de Javier Aranda como el preso anarquista, que contrasta con su calidad interpretativa en otros personajes que encarna<sup>9</sup>. En el caso del

recluso, su actuación resulta deficiente, principalmente, en el tempo-ritmo o la adaptación al tiempo de los diálogos; asimismo, en su expresión corporal, si bien es cierto que esta se ve dificultada por encontrarse esposado. La expresión facial, que resulta más relevante por los aspectos documentales que mencionaba al comienzo, deja por desear una mayor gesticulación, lo que puede deberse a la paliza que ha recibido: “Bajo la luz se le ve esposado, con la cara llena de sangre” [2021: 386]. Los planos cercanos de la grabación demuestran que no emplea los rasgos de su cara, acarreado una inexpressión perjudicial para la escenificación. Tal detrimento radica en que conduce a la privación de la “función del diálogo caracterizadora” que lista García Barrientos [2012: 71], que recuerda que “el diálogo es sólo uno de los medios para caracterizar al personaje, el verbal, al que se suman todos los no verbales (aspecto, gesto, acciones, etc.)”. La ausencia de algunos de estos elementos no verbales, por tanto, encaminaría a una deficiencia dramática. La interpretación de Aranda como Rubén Darío sí resulta positiva en su gesticulación y habla. Pero, para Trouillhet [2009], no tanto su complexión física, que convierte en “decepcionante el personaje de Rubén Darío, que excesivamente delgado y lánguido, no resultaba convincente para dar respuesta a Max o al Marqués de Bradomín”.

Francisco Fraguas, por su parte, aporta momentos memorables por su espontaneidad: como Dorio de Gádex, por ejemplo, llama la atención en la escena séptima su gesto para referenciar al acto sexual dentro de la redacción del periódico, así como el beso al director a su salida. Esta comicidad se repite en la escena decimocuarta, en el cementerio, donde el Marqués de Bradomín y Rubén Darío se tropiezan graciosamente con los dos sepultureros. Caracterizado como Valle-Inclán, a ellos dedica Ricardo Joven, igualmente en tono de burla, un gesto que vuelve a realizar poco después, cuando están abandonando el lugar. La actuación del elenco resulta colectivamente brillante en la escena del velatorio, así como en la final. Asimismo, y como señalaba al comienzo sobre la plasmación de la invidencia de Joven, otro momento relevante sucede en la escena de la celda, cuando palpa la cara del preso anarquista. Ello es remarcado por Ayanz [2009]: “Ricardo Joven es un Mala Estrella soberbio, convincente como el ciego, un cráneo privilegiado áspero y humano”.

Trouillhet [2009] destaca esta escena de la representación, y apunta sobre Joven que “resultaba bastante convincente, con momentos brillantes, de una ‘grandiosidad’ shakesperiana, como en la escena con el anarquista o en la muerte de Max”, aunque opina que “decaía en las escenas más cómicas y satíricas”. Asimismo, critica a Rebollo en su puesta en escena de Don Latino, considerando que presentaba un “tono monocorde de borracho y con un acento que hacía incomprensibles algunas de sus frases”, lo que “difícilmente podía acompañar a la tragicomedia esperpéntica de Max”. Una visión fundamentalmente negativa que no comparte Ayanz [2009]: “El Latino de Hispalis de Pedro Rebollo es un divertido pillo sevillano, perro viejo con su miseria, su dolor fingido, su dolor real”.

<sup>9</sup> Cabe mencionar que, en la grabación divulgada por la Unidad de Audiovisuales del CTE — INAEM, se señala equivocadamente que el preso es interpretado por Francisco Fraguas.



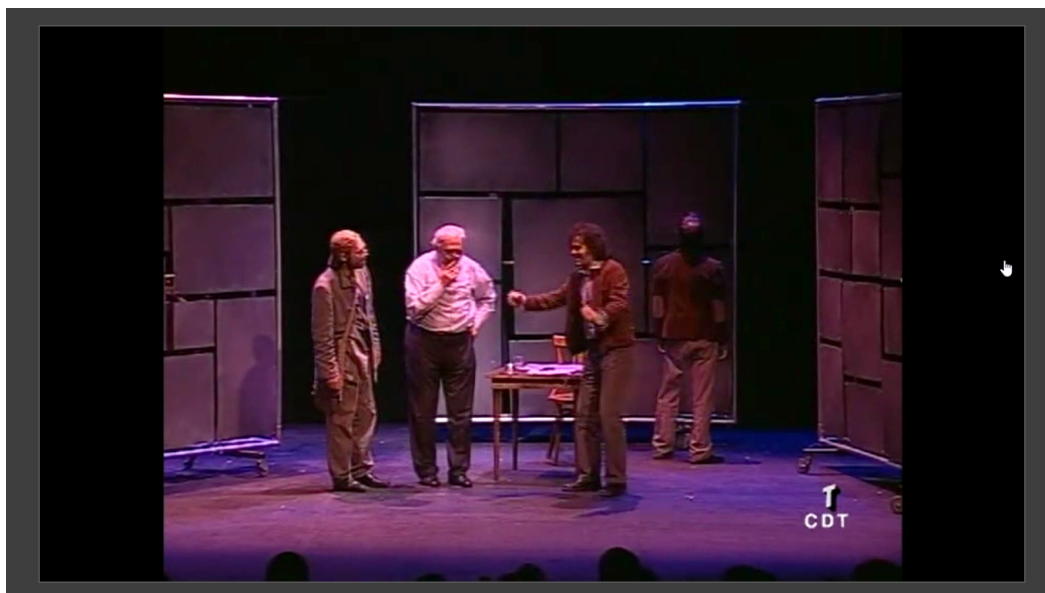


Figura 6. Francisco Fraguas exhibiendo su espontaneidad en la escena séptima. Minuto 0:47:19 de la grabación.

Como señala Herrada Hermosilla, “la crítica resaltó el gran esfuerzo que realizaron los ocho actores [...] lo cual les supuso un notable reconocimiento” [2013: 58]. Ello es lo que expone Touillhet en su reseña [2009]: “En lo que respecta a la actuación, hay que destacar el esfuerzo de los ocho actores que consiguen sacar a flote una obra de más cincuenta personajes, lo cual ya es todo un mérito”. Entre ellos, incide en Gabriel Latorre, “quien se desdobló brillantemente en el redactor don Filiberto y Don Paco el ministro, entre otros”. Si bien es cierto que es posible incidir en cada una de sus actuaciones por su calidad general.

### 3. Conclusiones

Lo que principalmente se ha pretendido en las páginas que anteceden era demostrar —y aportar datos para ulteriores investigaciones— que la escenificación de *Luces de bohemia* de 2009<sup>10</sup> resulta relevante dramática y académicamente. Han querido destacarse seis aspectos fundamentales, que se asientan en el principio de sobriedad y universalización de Teatro del Temple. Su director, Carlos Martín, comparó el recorrido nocturno de Estrella con lo que él y otros contemporáneos suyos vivieron en los ochenta: “No me refiero a la Movida, pero nosotros vivíamos esta bohemia tal cual, es casi un reflejo” [Europa Press 2009]. Una muestra más de que su enfoque original está presente de forma determinante en la puesta en escena estudiada.

Se ha querido poner el foco primeramente en los aspectos documentales y audiovisuales, siendo un punto inexorable que determina el presente estudio por las razones desarrolladas. Entre ellas destaca el montaje videográfico, que en ocasiones facilita el análisis crítico

co por permitir apreciaciones de mayor exactitud. Está íntimamente ligado a lo propiamente narrativo-escénico, dramático, donde destaca el canal expresivo sonoro. Este, al contener una banda sonora original compuesta expresamente para la obra, cobra una relevancia sustancial. Las melodías pasan a ser inseparables de numerosas escenas, que a su vez están marcadas recurrentemente por la iluminación austera y universalizadora, en la línea de la propuesta estética de la compañía. Ambas propiedades se repiten en el espacio escénico, construido con unas estructuras metálicas que se van desplazando para conformar los distintos espacios.

Todo ello solapa unos tiempos y lugares con otros, así como a los propios personajes, que resultan fácilmente confundibles. Su indumentaria desnuda y cromáticamente neutral dificulta su identificación, si bien es cierto que contribuye a acercar cronológicamente la obra al espectador y alcanzar la atemporalidad objeto de la compañía. También cumplen su propósito de fidelidad al texto fuente, que se sigue y escenifica a excepción de algunas “imposibles” acotaciones de don Ramón. En su enfoque original —y reducido elenco—, optan por modificar la encarnación de ciertos personajes. Estos son magníficamente representados, y como concluye Miguel Ayanz,

reconforta ver a una compañía veterana, los aragoneses Teatro del Temple, que asume y hace suyos cada matiz, cada diálogo, cada arranque de genio del poeta, cada gesto de condescendencia del ministro... Y todo esto, increíble, sin “adaptaciones” ni “versiones” [Ayanz 2009].

Porque su puesta en escena evidencia que, de forma sencilla y con mínimos intérpretes y elementos, puede llevarse a cabo una completa y lúcida representación de la celeberrima pieza de Valle-Inclán. Pieza con la que, gracias a Teatro del Temple, podemos ser nuevamente cegados por la brillantez de sus ya sempiternas luces.

<sup>10</sup> 2009 por ser este el año en que se grabó la puesta en escena estudiada, a pesar de que, recuérdese, se estrenó en 2007.

#### 4. Referencias bibliográficas

- Anónimo (2009): “‘El esperpento revela la imposibilidad del español de ser trágico’, afirma el director teatral Carlos Martín”, *Europa Press*. Disponible en: <https://www.europapress.es/madrid/noticia-esperpento-revela-imposibilidad-espanol-ser-tragico-afirma-director-teatral-carlos-martin-20090107142100.html> Fecha de consulta: 17-III-2023.
- Anónimo (2009): “El éxito de ‘Luces de bohemia’ en Madrid marca otro hito del buen teatro aragonés”, *Heraldo de Aragón*. Disponible en: <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/2009/01/29/el-exito-luces-bohemia-madrid-marca-otro-hito-del-buen-teatro-aragones-37372-1361024.html> Fecha de consulta: 13-III-2023.
- Ayanz, Miguel (2009): “Un *Luces de Bohemia* sobrio y ebrio”, *La Razón*. Disponible en: <https://teatrodeltemple.com/un-luces-de-bohemia-sobrio-y-ebrio/> Fecha de consulta: 15-III-2023.
- Cárdenas Guzmán, Vannia (2013): *Manual de iluminación*, Ensenada.
- García Barrientos, José Luis (2012): *Cómo se comenta una obra de teatro*, México, Paso de Gato.
- Herrada Hermosilla, Patricia (2013): “*Luces de bohemia*: el esperpento de Ramón del Valle-Inclán”, *Philologica Urcitana, Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología*, 8: 53—61.
- Martín, Carlos (dir.) (2009): *Luces de bohemia*, Teatro del Temple, Madrid, INAEM, Fílmico.
- Martínez Valderas, Jara & López-Antuñano, José Gabriel (eds.) (2021): *El análisis de la escenificación*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- López-Antuñano, José Gabriel (2022): “Cinco escenificaciones de *Luces de bohemia*”, en Santiago Romero, Sergio (ed.), *Cien años de Luces*, Madrid, Iberoamericana Vervuert: 255-278.
- Lorenci, Miguel (2009): “*Luces de Bohemia* regresa a Madrid de la mano del Teatro del Temple”, *El Norte de Castilla*. Disponible en: <https://www.elnortedecastilla.es/20090108/cultura/luces-bohemia-regresa-madrid-20090108.html> Fecha de consulta: 17-III-2023.
- Oliva, César (2022): “*Luces de bohemia* en el escenario, cien años después”, en Santiago Romero, Sergio (ed.), *Cien años de Luces*, Madrid, Iberoamericana Vervuert: 279-291.
- Pardinas Armisén, Isabel (2009): “El carro de Téspis: *Luces de bohemia* y *Dos menos*”, en *Nueva revista de política, cultura y arte*, 121: 154-157.
- Pavis, Patrice (1996): *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- Serrano Aguilar, María (2021): “La recepción escénica de los esperpentos valleinclanianos”, en Valle-Inclán, Ramón María del, *Teatro. Farsas y esperpentos*, Instituto del Teatro de Madrid (ed.), Sergio Santiago Romero (coord.) (texto, introducción y notas de Daniel Migueláñez, María Serrano y Sergio Santiago), Madrid, Verbum: 123-161.
- Teatro del Temple (2015): “Dossier de *Luces de bohemia*”, *Madridesteatro.com*. Disponible en: <https://madridesteatro.com/wp-content/uploads/2015/01/Dossier-Diciembre-14-color.pdf> Fecha de consulta: 17-III-2023.
- Trouillhet Manso, Juan (2009): “*Luces de Bohemia* en el *Bellas Artes*”, en *El Pasajero*, 24. Disponible en: <https://www.elpasajero.com/tablado/lucesbhenbellasartes.html> Fecha de consulta: 17-III-2023.
- Valle-Inclán, Ramón María del (2021): *Teatro. Farsas y esperpentos*, Instituto del Teatro de Madrid (ed.), Sergio Santiago Romero (coord.) (texto, introducción y notas de Daniel Migueláñez, María Serrano y Sergio Santiago), Madrid, Verbum.
- (2018): *Obras completas V. Teatro y poesía*, Grupo de Investigación Valle-Inclán (ed.), Margarita Santos Zas (coord.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- (2017): *Luces de bohemia*, Luis Iglesias Feijoo (ed.), Barcelona, Vicens Vives.