

Lucía FRAGA RODRÍGUEZ

(Universidade de A Coruña)

VALLE-INCLÁN: EL ESPERPENTO ENTRE LA PINTURA Y EL CINE

En nuestro intento por descubrir el funcionamiento de la escena valleincliniana, hemos llegado a la conclusión de que la “óptica deformante” del esperpento nos descubre reveladoras concomitancias con la técnica del “claroscuro” del cine alemán de los primeros tiempos, así como con la pintura de ciertos pintores tenebristas españoles que irán desde los *Caprichos* del Goya más negro hasta la paleta cubista de un Picasso anunciado en la escena undécima de *Luces de Bohemia* (de ahora en adelante, *LdB*). Este trabajo asienta su base sobre el estudio minucioso de las llamadas acotaciones cinematográficas, en las que parece despuntar una concepción de la escena más próxima al cine que al teatro. Mi trabajo, que parte del excelente estudio del profesor Fernández Roca “Las acotaciones del Esperpento: de lo verbal a lo visual”, pretende desentrañar el origen de aquellos aspectos que convierten el Esperpento en una forma de expresión plural que se alimenta, especialmente, de las artes visuales. Los indicios más evidentes de un “procedimiento cinematográfico” suelen desentonar con la tradicional escena teatral dada su irrepresentabilidad, según el criterio convencional. Valle apunta una nueva solución de la escena sustituyendo el tradicional ojo del espectador, que se encuentra en la butaca del teatro, por un nuevo ojo cinematográfico -una supuesta cámara- que rompe con el ilusionismo del drama burgués, permitiendo al nuevo espectador que atravesase la cuarta pared y que descubra aspectos que hasta entonces no podían ser recogidos por el teatro de la época.

1. EL POTENCIAL AUDIOVISUAL DEL ESPERPENTO.

1.1 Entre la sombra y la luz.

1.1.1. La luz selectiva y la materialización de los bultos.

Siguiendo a Fernández Roca¹ descubrimos en *LdB* un espectáculo de luces y sombras en el que la contraposición iluminado/ no-iluminado va a ser determinante a la hora de descubrir la consistencia escénica del drama:

La tenue luz parece prestar vida a los cuerpos y a los objetos que fuera del área iluminada, carecen de consistencia; como en la pantalla cinematográfica, es la luz la creadora de imágenes; lo que queda fuera de ella es como si no existiera, porque el espectador no lo ve. (Fernández Roca 1995: 203).

Siendo como es la obra de teatro un acto de creación, descubrimos en ella, como en la cosmogonía hesiódica, una inicial *pre-escena* (fondo en negro) en la que primero habita lo informe, el caos, hasta que se hace la luz.

La *noche* y la *calle* aparecen como elementos “disolventes” de la identidad humana y espacial, como un fondo ilimitado en el que las sombras se materializan y abandonan el anonimato gracias a la luz. No obstante, esta concepción de la noche como disolución del yo, frente a la luz, recuperación del yo, se encuentra ya profundamente arraigado en los románticos alemanes. Esto que aparentemente puede parecer un mero ejercicio retórico, no carece de sentido, una vez que reflexionamos acerca del espacio de *LdB*:

Corresponde a una tragicomedia que se desarrolla de un atardecer a otro, con su núcleo en la noche y madrugada, casi sin luz natural (Greenfield), con escenarios nocturnos, espacios cerrados y mal alumbrados. (Fernández Roca, 1995: 203).

La calle en un “Madrid brillante, absurdo y hambriento” aparece, por lo tanto, como el medio ideal de la noche. Sobre esta calle se proyecta una *Luz Selectiva* que actúa como un

reflector de campo y “denuncia” la presencia de una figura que tras abandonar las sombras se ha corporeizado. En la escena décima encontramos ejemplos notables de esas sombras que emergen de la zona oscura del:

1º En la sombra clandestina de los ramajes, merodean mozueltas pingonas y viejas pintadas como caretas. Repartidos por las sillas del paseo, yacen algunos bultos durmientes.

2º Surge La LUNARES, una mozueta pingona, medias blancas, delantal, toquilla y alpargatas.

3º De la oscuridad surge la brasa de un cigarro y la tos asmática de DON LATINO DE HISPALIS. Remotamente, sobre el asfalto sonoro, se acompasa el trote de una patrulla de caballería. Los focos de un auto. El farol de un sereno. El quicio de una verja. Una sombra clandestina. El rostro de albayalde de otra vieja peripatética. Diferentes sombras. (Valle-Inclán, 1987: 143, 144, 152).

En el último ejemplo, el uso del estilo nominal y la total ausencia de verbos, nos está remitiendo al más puro estilo de un guión cinematográfico. A partir del sonido anticipador (muy común en Valle, como veremos) de una verja se nos está adelantando la aparición de la sombra en su paso a la luz.

La calle posee las mismas cualidades que Jean Cohen atribuía a la poesía en su “principio de la negación” (*Teoría del Lenguaje Poético*). Es decir, la calle aparece como trasunto del *Fondo*, en el que las *Figuras* se han de reconocer.

La noche de Madrid contribuye a *velar* todas las identidades para recuperarlas arbitrariamente; para recuperarlas de esa oscuridad abandónica de los bultos y de las sombras desconocidas.

Esta noche del esperpento y de la máscara que juega deliberadamente con la identidad, encuentra su representación más fiel en los *Caprichos* de Goya. Ha sido precisamente Valeriano Bozal -nos dice Mariano Navarro- en su ensayo *Los Caprichos*:

El mundo de la noche, quien mayor énfasis ha puesto en resaltar ese aspecto nocturno de los mismos -y cuyo criterio nos ha permitido relacionar la noche del esperpento con la noche del capricho-:

Es en la noche donde tienen lugar los acontecimientos; donde dominan los protagonistas de las estampas y donde adquieren su fisonomía

(¿verdadera?) las relaciones entre las personas, los hombres y las mujeres, los ricos y los pobres, los frailes, las prostitutas, las alcahuetas, los maestros ignorantes... Sacar ese mundo a la luz, en la noche, es invertir el orden del que el día, bienpensante, en nada deforme, venía siendo ejemplo común. El topos del “mundo al revés” salta ahora con más fuerza que nunca. Como su negativo, el mundo de la noche acompañará ya siempre al día, sin que podamos librarnos de él. (M. Navarro, 1999: 129).

Este rasgo de modernidad tan marcado en Goya se renueva en el esperpento de Valle. En ambos encontramos la proliferación de lo castizo y de lo popular, a través de la mirada enajenada y onírica de lo nocturno.

Curiosamente, cada uno de los *Caprichos* encuentran su traducción verbal en el esperpento de *Luces*: “El engaño y la máscara” están en Don Latino, en el librero explotador, Zaratustra; “Sueños y Brujas”, “Prostitutas y Celestinas” en cada vieja pingona y en cada desgraciada Lunares; “Niños mal criados” del ocaso modernista en cada fantoche con pipa y chalina; “Víctimas y Verdugos” tan evidentes como la madre con el hijo muerto entre los brazos de la escena undécima o el pobre obrero catalán de la escena sexta; “Ocaso y Fin”, “Fortuna y Muerte”, o lo que es lo mismo, Don Latino con el décimo premiado y el difunto Mala Estrella. En definitiva, “Encuentros. Majas y Petimetres”.

Para Kurtz, —decía éste a propósito de la tragedia de la calle en el cine— :

La calle es tanto una superficie totalmente plana como una mancha oscura con bordes dentados, que vibra de una frenética luz y en donde se desdibujan, esfumadas, figuras espectrales. También, se puede -precisa- recortar un sector de una de esas calles que no existen para inundarlo de luz brillante y de sombras agudas que lo hacen surgir de las tinieblas; se puede, igualmente, iluminar tan sólo, pero de manera muy violenta, el perfil de las líneas en síntesis y atrapar su trazo deslumbrador —referido al film Escalera de Servicio—. (Lotte H. Eisner, 1988: 170).

1.1.2. *Los diferentes tipos de luz: iluminación cinematográfica/ iluminación pictórica.*

LdB se caracteriza por una ausencia casi total de la luz natural. Parece curioso que sea, precisamente aquí, en un drama entre la sombra y la luz, donde no aparece prácticamente

nunca la luz del sol. No obstante, su explicación se encuentra en la naturaleza misma del esperpento, como ya adelantamos al principio. Sólo al abrigo del anonimato nocturno se puede captar la esencia del esperpento.

Siguiendo en la línea de investigación propuesta al principio, es posible diferenciar dos tipos de luz diferentes, según ésta ilumine interiores o exteriores.

Si la luz de la calle —farolas— materializaba las sombras, la luz de los interiores matizará las características del espacio o personaje al que se dirige. Ésta última, la luz de los interiores, es una luz más próxima a la del cine que a la de la pintura, porque en ocasiones, las posibilidades escénicas reúnen luz y movimiento para crear un efecto determinado, que, lógicamente, la pintura no consigue.

Dentro del grupo de los elementos de iluminación de interiores nos encontramos con una amplia variedad: “Luz de acetileno” en la escena segunda; “La luz de una candileja” en la escena quinta y sexta; “El círculo luminoso y verdoso de una lámpara con enaguillas” en la escena séptima; “Claridad trémula” en la escena octava procedente de una chimenea... etc.

El efecto de luz más significativo lo encontramos en la escena segunda:

*ZARATUSTR*A entra y sale en la trastienda, con una vela encendida. La palmatoria pringosa tiembla en la mano del fantoche. Camina sin ruido, con andar entrapado. La mano, calzada de mitón negro, pasea la luz por los estantes de libros. “Media cara en reflejo y media en sombra”. Parece que la nariz se le dobla sobre una oreja. El loro ha puesto el pico bajo el ala. (Valle-Inclán 1987: 51).

Teniendo presente la caracterización de Zaratustra en la acotación anterior, no resulta extraño que, inmediatamente, asociemos la imagen con un personaje indiscutible del primer cine mudo: *Nosferatu* de Murnau.

Desde el momento en que se nos describe la “cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente”, adornado con unos pies “entrapados y cepones” se nos está describiendo a un ser monstruoso deformado física y psíquicamente. No cabe, pues, un sentimiento de lástima. Como en las películas de terror del primer cine mudo —pensemos en Lon Chaney—

el monstruo es desagradable por dentro y por fuera. No obstante, nos referíamos ahora a *Nosferatu*, no tanto por el personaje en sí, sino por su construcción.

La famosa escena de la película en la que el príncipe de las tinieblas se aproxima por una escalera a la habitación de su víctima realiza un magistral juego de sombras. Con un acertado aprovechamiento de la esquina de la pared, se produce un logrado efecto de alargamiento; de manera que, los — ya de por sí— extraordinarios dedos de *Nosferatu*, parecen prolongarse a lo largo de la sombra que se proyecta en la pared.

Algo similar se sugiere en esta acotación. Reflexionemos acerca de lo subrayado; el planteamiento es muy parecido y el resultado, prácticamente, el mismo. Si en la película los dedos se doblaban al torcer una esquina, aquí lo que se dobla es una nariz al trasladar la luz de la vela por delante de la cara con movimientos oscilantes.

No sólo encontramos similitudes con el cine de terror en la creación de este plano, sino que toda esa caracterización del paso fantasmal, arrastrado, casi deslizándose secamente sobre una superficie, nos vuelve a recordar el movimiento espectral de ciertos personajes del cine de terror. Reparemos además en el tétrico detalle del pájaro. Hasta aquí en lo tocante a la iluminación cinematográfica.

La iluminación pictórica, por el contrario, no se vale de la luz artificial, sino que el foco principal va a ser la luna. Cada vez que nos encontremos en un jardín - escena décima- o con cualquier otro espacio que se escape de lo puramente urbano, nos vamos a tropezar con la luz tenue de una luna muy propia de la pintura romántica: la noche pierde intensidad en el negro para ir tomando un color más azulado; la luna se refleja como un espejo agitado en caras y objetos imponiendo cierta claridad a la escena: Escena duodécima:

Rinconada en costanilla y una iglesia barroca por fondo. Sobre las campanas negras, la luna clara. DON LATINO y MAX ESTRELLA filosofan en el quicio de una puerta. A lo largo de su coloquio, se torna lívido el cielo. En el alero de la iglesia pían algunos pájaros. Remotos albores de amanecida. Ya se han ido los serenos, pero aún están las puertas cerradas. Despiertan las porteras. (Valle-Inclán, 1987: 157).

Ya no estamos en las callejuelas nocturnas del Madrid más golfo, sino que la luz del día va alejando toda esa nocturnidad “brillante y absurda”.

Tenemos, en conclusión, tres tipos diferentes de luz en *LdB*: la luz cinematográfica, la luz pictórica de la luna, que a su vez va estar asociada a las acotaciones sinestésicas —término de Fernández Roca— por influencia de la pintura romántica, y una tercera y última, que será la luz de las farolas, a la que bautizaremos con el término de “luz nominativa”, porque tiene la capacidad de nominar a las sombras para darles existencia. Su aplicación a los seres los va a “denominar” en la escena. Es decir, les otorga existencia y consistencia; de manera que, un objeto no alcanzado por esta luz, es un objeto inexistente en escena y, por tanto, inexistente, a los ojos del espectador.

2. VISIÓN PROFÉTICA DE UN CUADRO: *EL GUERNICA*.

Si *Luces* se caracteriza por su plasticidad y por su potencial audiovisual, no parece extraño que Valle se adelantase Picasso con su descripción de la madre desesperada en la escena undécima (Valle-Inclán: 1987: 153, 157). Si observamos por un momento el cuadro encontraremos rasgos prácticamente idénticos en la acotación de Valle-Inclán: la exagerada verticalidad del cuello, la boca abierta en un espantoso grito, el niño desmadejado en los brazos, el aspecto despechugado de la madre...

La acotación dice: “un grupo consternado de vecinas, en la acera. Una *mujer despechugada y ronca*, tiene en los brazos a su niño muerto, la sien traspasada por el agujero de una bala”, continúa más adelante: “Llega un tableteo de fusilada. El grupo se mueve en confusa y medrosa alerta. *Descuella el grito ronco de una mujer*, que al ruido de las descargas, *aprieta a su niño muerto en los brazos*”. El paralelismo es más que evidente; solamente el detalle del “cuello que se descuella” es un dato suficientemente revelador.

3. PROCEDIMIENTOS CINEMATOGRAFICOS.

Valle soluciona las carencias teatrales mediante una serie de recursos que tienden a simplificar la complejidad escénica. A lo largo de *LdB* hemos podido comprobar que el autor concibe cinematográficamente toda la obra, como una sucesión de escenas que se van

encadenando, pero ¿cómo consigue Valle ocuparse de dos espacios diferentes en una misma escena? Mediante la reducción de la acción secundaria —la que no se ve en la escena— a un sonido. Es el caso de la ejecución del obrero catalán; el espectador ve a Max en escena, dentro del calabozo, mientras que los gritos de la ejecución están detrás del escenario. Esto mismo ocurre con la escoba de Claudinita en la escena primera; no la vemos, pero intuimos su presencia a través del sonido del roce de la escoba contra el suelo.

En ocasiones, la multiplicidad espacial se complica hasta llegar a un grado que Valle parece no haber previsto —escena de la secretaria particular—, a no ser que sobreentendamos la presencia de un ojo móvil, que haga innecesarias las escenas de paso entre un espacio y otro, puesto que tiene plena libertad de movimiento. Es este el caso del velatorio: una “supuesta cámara” sigue a Don Latino, a Dorio de Gádex y al perro desde la habitación donde está el cuerpo de Max hasta la puerta de la calle. Previamente han atravesado todo el pasillo. Nos encontramos otros casos en *LdB* donde se establece una doble acción a través de las puertas de los establecimientos, de manera que seguimos tanto la acción de lo presente, como la de lo ausente —es decir, de lo que no vemos en el escenario—. En la escena segunda una criada asoma la cabeza por la puerta y más tarde se escapa saltando los charcos.

Ahora bien, si no presuponemos una cámara, ¿cómo podríamos seguir a la criada fuera del establecimiento? Lo mismo ocurre en la escena siguiente; del interior de la taberna de Pica Lagartos, pasamos sin previo aviso a la calle: “Grupos vocingleros corren por el centro de la calle, con banderas enarboladas”. En la escena séptima el conserje nos introduce en la sala cuando asoma la cabeza por la puerta. En la escena siguiente es la cabeza de Max la que nos sorprende en el calabozo...

Otro aspecto que merece ser destacado es el de “aproximación/ alejamiento”. Uno de los momentos que, en mi opinión, podemos ver un mayor indicio cinematográfico es en la escena tercera, cuando toda la atención se centra en el décimo de lotería. Únicamente un sutil ojo cinematográfico habría podido captar la rapidez y viveza del movimiento:

El ciego saca una vieja cartera, y tanteando los papeles con aire vago, extrae el décimo de lotería y lo arroja sobre la mesa: queda abierto entre los vasos de vino, mostrando el número bajo el parpadeo azul del acetileno. La pisa bien se apresura a echarle la zarpa. (Valle-Inclán, 1987: 61).

Indudablemente el décimo ha pasado a un primer plano, si no, el matiz de la “zarpa” no se habría captado.

Otro momento, muy frecuente en *LdB*, en el que tendría que presuponerse la presencia de una cámara se produce cuando los personajes se nos dice que avanzan o se aproximan. Realmente, han evolucionado en dirección a un punto fijo que está en la cámara. Esto ocurre tanto en la escena décima con la aproximación de la Lunares y la vieja pingona, como en la escena del Café Colón en la que Don Latino y Max avanzan hacia el interior del café, (el mismo caso lo encontramos en el cementerio; los sepultureros se “aproximan”). No obstante, no insistiremos más en esta escena sobradamente conocida por su naturaleza cinematográfica, por la recreación minuciosa del ambiente a través de todo tipo de detalles (auditivos, visuales...) y por el curioso efecto “multiplicador y prolongador” de los espejos.

Un ejemplo curioso de “congelación de imagen” parece adivinarse en la escena octava:

MÁXIMO ESTRELLA con los brazos abiertos en cruz, la cabeza erguida, los ojos parados, trágicos en su ciega quietud, avanza como un fantasma. Su Excelencia, tripudo, repintado, mantecoso, responde con un arranque de cómico viejo, en el buen melodrama francés. Se abrazan los dos. (Valle-Inclán, 1987:128).

Desde luego, si no estamos ante una imagen “congelada” parece que asistimos a una secuencia ralentizada, que parece parodiar, incluso, la exageración y la dramatización ampulosa. Dentro de esa aproximación/ alejamiento del ojo, nos llama particularmente la atención la acotación final de la escena séptima; el ojo cinematográfico está supuestamente situado en los ojos de Don Filiberto que pasea su mirada por toda la habitación: “Mientras

escucha con el cuello torcido y la trompetilla en la oreja, *esparce la mirada por la sala, vigilando a los jóvenes modernistas*".

En conclusión, podríamos seguir enumerando múltiples aspectos que acercan a Valle al cine y a la pintura. Hemos obviado las más estudiadas, porque nuestro propósito era dar nuevas muestras de esa naturaleza, particularmente, visual y pictórica del Esperpento.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ SÁNCHEZ, C. (1976). *Sondeo en "Luces de Bohemia", primer esperpento de Valle- Inclán*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- CARDONA, R. y ZAHAREAS, A. (1982). *Visión del Esperpento*. Madrid: Castalia.
- EISNER, L. H. (1988). *La pantalla demoníaca*. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ ROCA, X. A. (1995). «Las acotaciones del Esperpento: de lo verbal a lo visual». En *Literatura y Cine: Perspectivas Semióticas*, Actas del I Simposio de la Asociación Galega de Semiótica. A Coruña: Col.: Cursos, Congresos e Simposios, Universidade da Coruña.
- NAVARRO, M. (1999). *La luz y las sombras en la pintura española*. Madrid: Espasa.
- VALLE-INCLÁN, R. M^a del (1997; [1924]). *Luces de Bohemia*. Alonso Zamora Vicente (ed.) Apéndice y Glosario de Joaquín del Valle-Inclán. Madrid: Espasa, Col. Austral.
- ZAMORA VICENTE, A. (1969). *La realidad Esperpéntica (Aproximación a "Luces de Bohemia")*. Madrid: Gredos.