

**Rigoni, Mirtha Laura**

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

Artículo publicado en:

Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclinianos e Históricos, No 29, 2014

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Rigoni, Mirtha L. Tirano Banderas y Luces de bohemia : dos propuestas teatrales de los años noventa [en línea]. En Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclinianos e Históricos 29, 2014. Disponible en:

Registro disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/tirano-banderas-luces-bohemia.pdf>  
[Fecha de consulta: ....]



Cuadrante. Revista de Estudios

Valleinclinianos 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

RESUMEN 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

Elenco por orden de aparición

Máximo Estrella **Patricio Contreras**  
 Madame Collet **Verónica Cosse**  
 Claudrina **Malena Figó**  
 Don Latino de Híspalis **Antonio Ugo**  
 Zaratusa **Francisco Napoli**  
 Don Gay Pinguino **Héctor Malamud**  
 Preso Catalán **Cutuli**  
 Guardias **Jorge Suárez / Tito Haas / Martín Coria**  
 Participaciones **Oswaldo Bonet / Carlos Thiel / Elisa Pais / Daniel Ruiz / Emilio Bará / Rubén Sabbadini**  
 Florista **Gimena Riestra**  
 Pica Ligarias **Alfonso De Grazia**  
 Crispín **Marcelo Pittrola**  
 Barrocho **Jesús Berenguer**  
 Fregona **Maricel Álvarez**  
 Encapsada "La Pica Bica" **Neemí Morelli**  
 El Rey de Portugal **Adrián Blanco**  
 Obrevos **Leonardo Saggese / Joaquín Bonet / Cristina Anca / Tito Haas / Mónica Lacoste / Marisa Wolinski / Victoria Aragón / Martín Coria**  
 Dryas de Gades **Jorge Suárez**  
 Modernistas **Jorge Graciosi / Jorge Lozada / Adrián Blanco / Rubén Sabbadini**  
 Capitanes **Héctor Malamud**  
 Sereno I **Carlos Thiel**  
 Duño Buchelero **Daniel Ruiz**  
 Voz de vecino **Oswaldo Bonet**  
 Guardia I **Tito Haas**  
 Guardia II **Martín Coria**  
 Voz de vecina **Mónica Lacoste**  
 Serafín "El Apóstol" **Emilio Bará**  
 Escritores **Natalio Hojman**  
 Detenidos **Joaquín Bonet / Cristina Aroca / Leonardo Saggese / Francisco Napoli**

Policia Secreta **Daniel Ruiz / Héctor Malamud / Marcos Wolinski / Alfonso De Grazia / Emilio Bará**  
 Conserje de Redacción **Tito Haas**  
 Don Filiberto **Oswaldo Bonet**  
 Limpiadora **Maricel Álvarez**  
 Ujier de Ministerio **Carlos Thiel**  
 Dieguito del Corral **Francisco Napoli**  
 Ministro **Natalio Hojman**  
 Rubén Darío **Daniel Ruiz**  
 Orquesta **Cristina Aroca / Elisa Pais / Gimena Riestra**  
 Mozos **Jorge Graciosi / Adrián Blanco / Rubén Sabbadini / Jorge Lozada**  
 Písmot **Cutuli**  
 Damas **Verónica Cosse / Malena Figó**  
 Catalaneses **Joaquín Bonet / Leonardo Saggese**  
 Prostituta Desdentada **Victoria Aragón**  
 Lunares **Maricel Álvarez**  
 Sereno II **Emilio Bará**  
 Manifestantes **Adrián Blanco / Francisco Napoli / Joaquín Bonet / Marcos Wolinski / Carlos Thiel / Rubén Sabbadini / Marcelo Pittrola / Jorge Lozada / Jorge Graciosi / Leonardo Saggese / Gimena Riestra**  
 Madre Emperista **Mónica Lacoste**  
 Tabernero **Natalio Hojman**  
 Portera I **Daniel Ruiz**  
 Albaril **Cristina Aroca**  
 Vieja **Martín Coria**  
 Mujer **Nya Ouedada**  
 Elisa Pais **Elisa Pais**  
 Retirado **Héctor Malamud**  
 Sereno III **Jorge Suárez**  
 Basilio Scoulinake **Marcos Wolinski**  
 Portera II **Nya Ouedada**  
 Cochero **Martín Coria**  
 Pollo **Martín Coria**  
 Emilio Bará **Emilio Bará**  
 Dama **Elisa Pais**



Asistencia de vestuario **Carolina Scotti**  
 Asistencia de escenografía **Silvia Bonet**  
 Asistencia de dirección **Mónica López Muñoz**  
 Talcina Torres **Talcina Torres**  
 Apuntador **Eduardo Ponca**  
 Coordinación artística **Carlos Pais**  
 Video **Carlos Trilnick (Bincini)**  
 Música **Luis María Serra**  
 Escenografía **Tito Egurza**  
 Vestuario **Daniela Talana**  
 Iluminación **Tito Egurza / Miguel Morales**  
 Dirección **Villanueva Cesse**  
 Espectáculo sin intervalo  
 Sala Martín Coronado **Sala Martín Coronado**  
 Temporada 1999 **Temporada 1999**

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 Arosa, 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 Español* 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 lírica del ambiente campesino y popular como *Flor de santidad* (1904), la poesía de *Aromas de leyenda* (1907) y el arte erótico refinado, evocador y musical de las cuatro *Sonatas* (de otoño, de estilo, de primavera y de verano). Aparecidas entre 1902 y 1905, las *Sonatas* constituyeron la biografía galante del marqués de Bradomín.

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

En sus obras dramáticas *Cuento de abril* (1910), *La marquesa Rosalinda* (1913) y *Voces de gesta* (1911), Valle-Inclán retoma el modernismo y, a partir de entonces, la tragedia resulta escueta y desnuda. Fue su segundo viaje a México el que, es de suponer, le inspiró la escritura de *Tirano Banderas* (1926), considerada su mejor novela, síntesis del mundo americano, de muchos personajes y caudillos.

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



Foto: Gustavo Ponce

deformación, que estiliza lo bajo y lo feo con una especie de expresionismo gestual y caricaturesco que denominó *esperpento* ("el héroe clásico reflejado en el espejo cóncavo") que tiene antecedentes en Quiñeda y Goyá.

Los *cosmos de don Friolera* (1921) y *Las galas del difunto* (1921) también utilizan esta estética mientras que en *Divinas palabras* (1920) la virtud del verbo se impone a las pesadas imágenes en un ambiente de pesadilla.

### La obra

*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 esos microcosmos por donde pasearán Max Estrella y Don Latino

la eterna dualidad. Don Quijote y Sancho, etc., pasados por el genio de Valle-Inclán, esa 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 acido sulfúrico sin otro nexo estilístico que el lenguaje y la belleza revolucionaria de las palabras, mezclando nuestra tradición teatral con esencias absolutamente literarias e 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.

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.<sup>1</sup> 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.

<sup>1</sup> 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”.

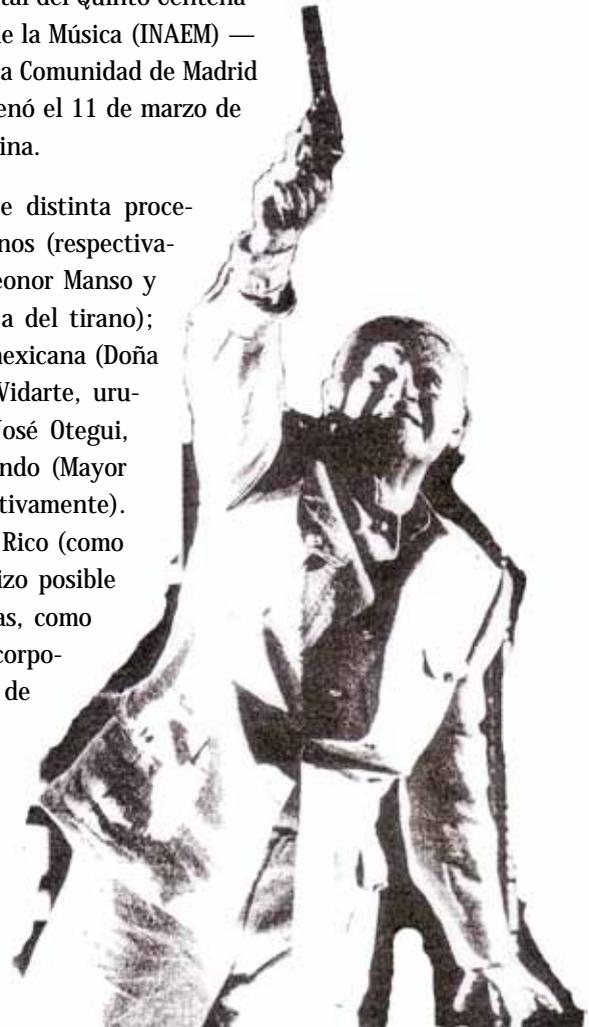
Desde aquella propuesta de hace veintidós años, Pasqual ha hecho más de cincuenta espectáculos entre teatro y ópera, pero según sus propias palabras aquel permanece en su memoria como “un recuerdo apasionante”. Tirano Banderas fue una coproducción de la Sociedad Estatal del Quinto Centenario, el Instituto 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”.

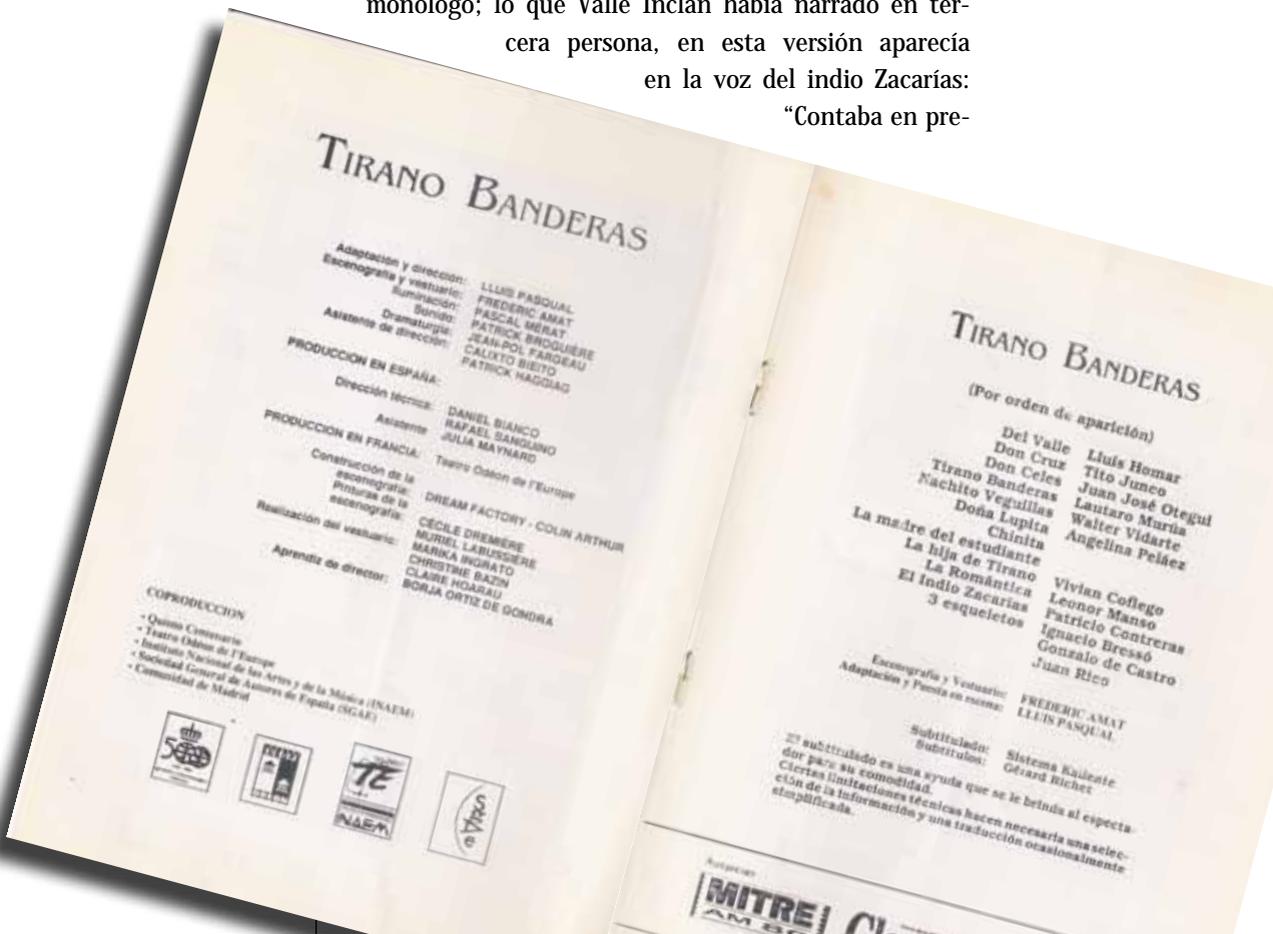
Ciertamente, la crítica se ocupó de comentar extensamente las actuaciones y elogió en particular algunas, como la de Contreras. Por ejemplo, Olga Cosentino escribió a propósito del estreno en Buenos Aires:

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).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> 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

Elenco  
(Por orden de aparición)

Lluís Homar  
Tito Junco  
Juan José Otegui  
Lautaro Murúa  
Walter Vidarte  
Angelina Peláez  
Vivian Cofiego  
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”.<sup>3</sup> 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)”.

<sup>3</sup> 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.



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’”.

Lluís Pasqual.

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”.



## 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 ‘roncé’ 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.<sup>4</sup>

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 Egurza: 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.<sup>5</sup>

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 Egurza (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.<sup>6</sup>

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

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

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

<sup>6</sup> Hopkins, Cecilia, “La teoría del esperpento, 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.<sup>7</sup>

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”.

<sup>7</sup> 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

Por  
**Bueno**

"Luces de bohemia", de Ramón del Valle Inclán, protagonizada por Patricio Contreras, Sebastián Cosse, Mariana Puga, Antonio Puga, Sebastián Llanos, Ignacio Maldo, José Carril, Jorge Izquiero, Tito Hues, Martín Cortés, Osvaldo Rossi, Carlos Tello, Elisa Pita, Daniel Ruiz, Emilio Bardi, Rubén Bahamón, Gabriela Barón, Adolfo de Oteiza, Mariana Pérez, Silvio Barón para, Manuel Álvarez, Susana Preire, Adrián Blanes, Lorena Rodríguez, Joaquín Basso, Catalina Arce, Mónica Llanos, Manuel Wroblewski, Victoria Aragón, Jorge González, Jorge Landa, Nelson Pineda y Vera Espinosa. Música: Luis María Serra. Dirección: Tito Hues. Vestuario: Daniela Zanetti. Iluminación: Tito Hues y Miguel Morales. Placenta: Villanueva Cosse. Dirección: 146 sur. Es el Teatro San Martín.

A Valle Inclán le debía España tanto como a Chaucer, y ese dolor lo dramatizó la vida en su obra. Una de ellas, "Luces de bohemia", es quizá la más representativa. A través de la mirada de Max Estrella, Valle Inclán muestra toda su crítica sobre la sociedad española de los primeros decenios del siglo. Allí, los sobrevivientes de la generación del 98 crearon la novela, el humor y el arte fueron pasados por los adardos del desamor y por una herencia decadenista. Max es un poeta ciego, como Hueso, y trata de sobrevivir con la gloria del pasado. Pero esto no alcanza para dar de comer a su esposa y su hijo y vive prácticamente en la miseria. En Don Lirio va a mostrar al conserje de la taberna, el alcaide de su tramba y el alcaide de su herencia. Con pocos agudos caracterológicos, el actor pinta a distintos representantes de la sociedad: los fornicadores, la policía, los marginados, los poetas modernistas, los ministros de Justicia, los obreros, los republicanos, etc., pero con una redada sorprendente. En esta obra, Max transmite por su agnición, mientras busca una luz que lo redima, la esperanza en la vida y el recuerdo de la belleza que nos rescató que ya no es ni nunca va a volver a ser. El oportunismo y la codicia en la redina que seguía cada vez más las cartas ambicionadas de una pobre hombre, cuyo delito fue su dar vida al alcaide y aceptar voluntariamente los límites de su gusto. "Se han hecho el honor de sus representantes

para la Academia de Letras", dice con orgullo pero también con una punzada de dolor. Es en esta parte, en boca del protagonista, donde se revela el significado del superpunto. Los libros del pasado, con su carga de honor y de gratificación, redentoras al espíritu concuro, se ven defraudados, gloriosos, superpuestos, como la sociedad de la época. Aires renovadores Para vivir en escena "Luces de bohemia", Villanueva Cosse se permitió crear un diseño que fuera lo más resuelto estético y lo más de intención más renovada. Desde el punto de vista estético es una creatividad poco usada, pero hay tanto cuidado en este diseño visual que se pierden de vista el texto, la continuidad de los actores y el tiempo de la narración. En los logros, mucho tiempo que ver la escenografía diseñada por Tito Hueso, grandes bloques, texturas sobre otros bloques, que se abren, se cierran, se giran, para componer los distintos momentos que

salga la pieza la taberna, la calle, el café, una habitación, el despacho del ministro, una librería, la cárcel, el parador, etc. Todo el cambio está a la vista del público y atrapa la atención. La decoración 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 asociación en la memoria. También recurre el director a la proyección de imágenes en video que reproducen momentos del escenario. Un desdoblamiento intencional, se abre todo porque no se abren del todo. Pero no obtiene el mismo resultado al traducir en escena situaciones que están implícitas en el texto, como la muerte del obrero catalán, que se menciona verbalmente y además, Villanueva Cosse la despliega artísticamente sobre el escenario. Esto altera el tiempo de narración y se producen otros momentos que se giran. La música es otro ingrediente que sirve al incorporar a través de notas sostenidas y variadas apuntes

sonoras, para lograr efectos de su gran obra valencia dramática. En cambio, en la actuación se producen desajustes al presentarse diferentes estilos. Patricio Contreras, como Max, arranca con un trabajo grandilocuente, rasgado, que encuentra por momentos con en Antonio Lina (Don Lirio) o Francisco Nogué (Zaratustra) para encontrar la vida el estilo gráfico que exige el superpunto. Pero esta intención inicial se va diluyendo en el transcurso de la obra al sumarse otras interpretaciones que están en la cuerda floja. Aquí se produce un quiebre. Max bien resalta, en cambio, en la escena posterior a la muerte de Max. Aquí los actores aparecen fuertemente debilitados. Es una de las más logradas, porque quedan expuestas las deficiencias más altas. En definitiva, esta es una válida versión de "Luces de bohemia", que puede alcanzar mayor atractivo con un ritmo más ajustado.

Susana Preire

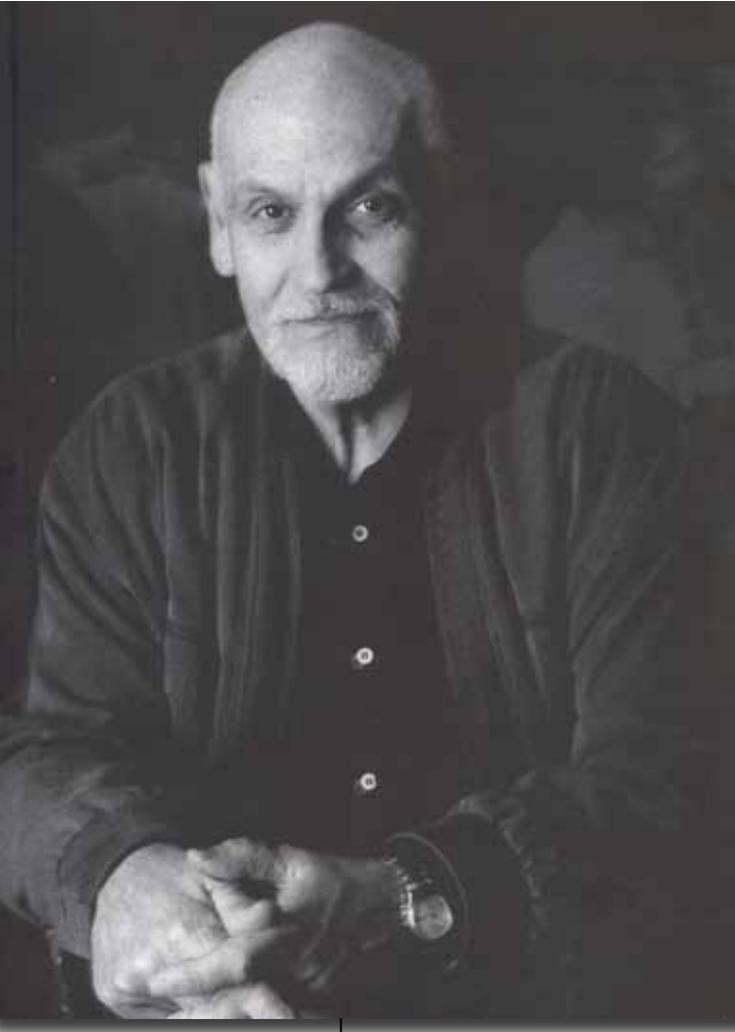


Patricio Contreras interpreta a Max, un ciego que se mueve entre el gráfico y el realismo

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.

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 deja 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”.

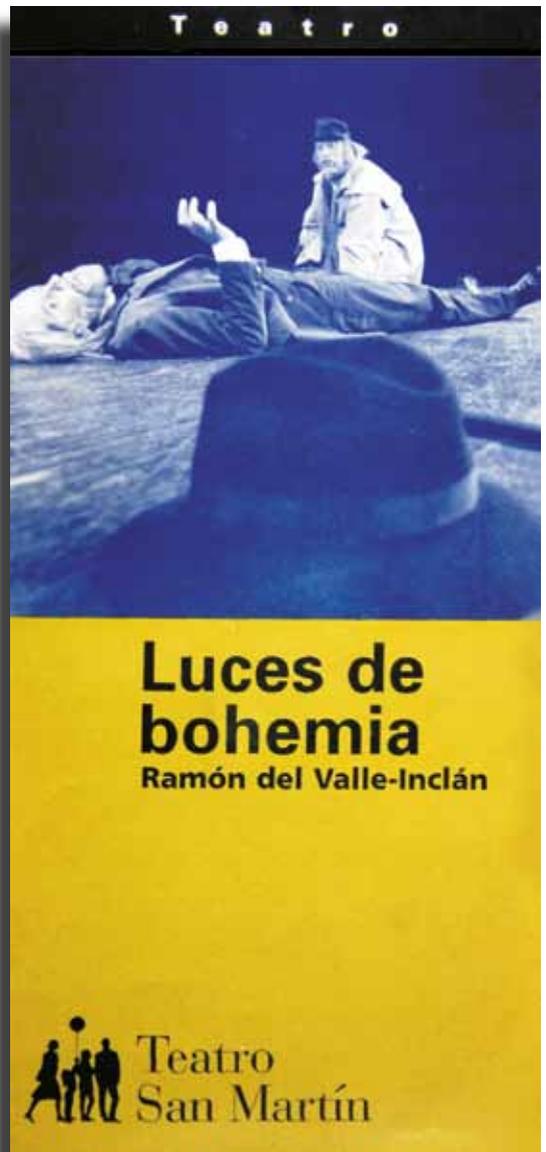
El actor se hace amigo de los autores cuyas obras representa, según señala Contreras, porque los estudia, porque hace lecturas asociativas. “Cuando hice Medida por medida, en la traducción de Idea Vilariño que es una bella y clara versión, la comparaba con otras para capturar el sentido estricto de las 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”.<sup>8</sup>

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’<sup>9</sup> 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

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

<sup>9</sup> 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 Discépulo, 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.<sup>10</sup> 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 carcoma, 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.

<sup>10</sup> 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 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

