

## ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE LA LUZ EN *LUCES DE BOHEMIA* (1924)

Violeta Castrillo Salvador  
Universidad de Valladolid

### I. - Valle-Inclán y su simbología teosófica en *Luces de Bohemia*: del idealismo al irracionalismo expresionista del "esperpento".

Ramón de Valle-Inclán (1866-1936) da a conocer su primera versión de *Luces de Bohemia* en el semanario *España* en 1920 y, en 1924, se publica el libro con tres escenas añadidas, la II, la VI y la XI. El año de la versión definitiva de esta obra nos remite a un marco histórico desde una doble perspectiva: la geográfica-política y la individual-ideológica. Desde la primera, el estallido de la I Guerra Mundial, la Huelga de 1917, las represiones sangrientas de 1923 en el campo laboral o la guerra de España con Marruecos marcan al escritor gallego más profundamente de lo supuesto la visión que posee ante la vida y la muerte, por el cúmulo de consecuencias funestas. Desde la segunda perspectiva, la individual-ideológica, *Luces de Bohemia* se circunscribe a una etapa en que el entusiasmo y el idealismo han dejado paso a otra en la que las fuerzas irracionales actúan con vehemencia y que, pese a continuar con el bagaje simbolista-modernista anterior, en el campo estético, las pautas de su vida-obra han sufrido una profunda transformación: la decepción dejará paso a un agnosticismo y a una crítica ácida de aquellos valores en los que creyó; la teosofía será denostada desde el sarcasmo pantomímico de *Luces de Bohemia* y "ensombrecidas" y "fantasmagoreados" ideas y pensadores de esta tendencia que, junto a él, creyeron en la posibilidad de ascender hacia la Verdad y la Luz.

Por la importancia que estos dos aspectos poseen, el histórico y el ideológico, para descubrir las claves de la obra que pretendo analizar, es necesario remitirnos a etapas anteriores para encontrar las conexiones de Valle-Inclán con la Teosofía y los movimientos "esotéricos"; pero dejo aparte el conocimiento que del ocultismo tradicional, de las creencias tradicionales gallegas, el temor a los muertos, el demonio, la brujería, etc. poseía Valle-Inclán y que está presente, fundamentalmente, en sus etapas pre-esperpénticas.

El germen de la Teosofía en España es la respuesta a la búsqueda de soluciones en dos aspectos: la necesidad de una nueva espiritualidad que dé respuestas a las incógnitas del Ser y del Destino y, por otro lado, seguir uniendo a esto el bagaje positivista que recibieron aquellas generaciones progresistas y liberales. La Teosofía no es una nueva religión, puesto que ya tenía presencia desde hacía muchos siglos en Oriente, en el Hinduismo y el Budismo, en la Cábala judía y en el Zohar o en el Pitagorismo griego, entre otras religiones y ciencias, de las que tomó grandes influencias. La Teosofía, como filosofía contemporánea, nace en Nueva York el 17 de septiembre de 1875, siendo sus fundadores H. P. Blavatsky y el coronel Olcott, con el nombre de Sociedad Teosófica, cuya sede se fijará en Adyar (Madrás, India). Definida por boca de uno de sus estudiosos, Juan Félix Larrea, la Teosofía es, más que una religión, una "filosofía científica" que "aprovecha los conocimientos de civilizaciones antiguas, Egipto, Caldea, Babilonia, India o China", no implica dogma y rechaza el proselitismo. Su fin declarado es "la enseñanza de la Unidad fundamental" que, en palabras de Mme. Blavatsky, en su *Doctrina Secreta* (I 120/ I 145/ I 179), reza así:

La unidad radical de la esencia fundamental de cada parte constituyente de los componentes de la Naturaleza -desde la estrella al átomo mineral, desde el más elevado de los Dhyān Chohans al más diminuto de los infusorios, en la completa acepción de la palabra, y aplicado tanto al mundo espiritual como al intelectual o al físico- esta unidad, es la única ley fundamental en la Ciencia Oculta.<sup>2</sup>

Uno de sus más fervientes seguidores, Roso de Luna, apostilla que "«La Doctrina Secreta» o la Teosofía (Saber Divino, saber que sublima y regenera al hombre, elevándole hacia lo superluminar o ultrafísico del Universo) ni es una «religión» ni es «nueva» en la filosofía (...) La Teosofía es una ciencia experimental"<sup>3</sup>. Sus ideas básicas, o "proposiciones fundamentales" son enumeradas tanto por Hoskins<sup>4</sup> como por Roso de Luna<sup>5</sup>: I. - hay una Realidad Única, Absoluta, anterior a todo lo manifestado de Un Principio Omnipresente, Eterno, Inmutable y Sin Límites. Causa Infinita y Eterna, Raíz sin Raíz de todo cuanto fue, es o será. Es la Seidad, sin atributos limitadores. II. - Existe una identidad de todas las Almas con el Alma Suprema Universal. Cada Alma, Chispa Divina o Mónada es el Eterno Peregrino que baja u sube por el incansable camino de los ciclos evolutivos caracterizando así la Vibración Universal o Gran Aliento, movido por la ley Kármica o de Necesidad que de la Seidad arranca y a la Seidad vuelve. III. - No hay materia muerta. El más pequeño de los átomos está vivo puesto que cada átomo es fundamentalmente en sí Ser Absoluto. El hombre es un microcosmos en donde existen todas las jerarquías de los Cielos. IV. - No existen otros privilegios para el hombre que los conquistados por el esfuerzo del propio Ego a través de reencarnaciones y metempsicosis.

Otros fines declarados aparecieron en la cubierta posterior de la revista *El Loto Blanco*, en su número 1, bajo el epígrafe de "Objetos de la Sociedad Teosófica". Son: 1º. - Formar un núcleo de fraternidad universal de la Humanidad, sin distintivos de raza, creencia, sexo, casta o color; 2º. - fomentar el estudio comparativo de las religiones, literaturas y ciencias de los arios y de otros pueblos orientales, y 3º. - investigar las leyes inexplicables de la Naturaleza y los poderes psíquicos latentes en el hombre. A través de estos principios el hombre irá descubriéndose a sí mismo, y acercándose a la Unidad. Mediante el concepto descrito de Dios se deduce el objeto y el fin del ser humano: "la conquista de la virtud, de la felicidad y de la sabiduría"<sup>6</sup>; es decir, el acercamiento al Ser, la "seidad". Pero si, en esta misma búsqueda, en el Renacimiento se chocó

1. - LARREA LÓPEZ, F., *Modernismo y teosofía*. Viriato Díaz Pérez, Madrid, Libertarias/Prodhufo, 1993.

2. - HOSKINS, I. H. (Ed.): *Fundamentos de la filosofía esotérica*, según los escritos de H. P. Blavatsky, Barcelona, Hogar del Libro, 1983.

3. - ROSO DE LUNA, M.: *Simbología arcaica*, Madrid, Pueyo, 1921, pp. 35-36.

4. - HOSKINS: *op. cit.*, pp. 17-18.

5. - ROSO DE LUNA, M.: *op. cit.*, pp. 37-39.

6. - ROSO DE LUNA, M.: *op. cit.*, p. 9.

con la limitación del ser humano por tener una vida finita y limitada, insuficiente para conseguir el fin, la Teosofía abre la puerta de la meta al insistir en que "no hay materia muerta", nada puede destruirse. Así, el hombre tan sólo se "descarnará" para volverse a "reencarnar", según sus obras y evolución intelectual. Es la Ley del Karma, según la cual, el desarrollo de las cuatro etapas de la evolución del entendimiento (1ª: concupiscencia sobre la razón y voluntad, 2ª: lucha de entre el psiquismo superior e inferior, 3ª: dominio de la actividad intelectual hasta conseguir vislumbrar realidades subsistentes más allá y 4ª: consecución de la Autoconciencia, donde se abarca dentro de sí todo el Universo, ve todas las cosas en sí mismas y como parte suya y se ve a sí mismo como un rayo del Logos, consiguiendo la inmortalidad) no es posible en una sola vida. Por ello, al igual que el Universo se compone de siete planos, el hombre consta de siete cuerpos, en perfecta correspondencia con los planos: 1º, cuerpo físico grosero, Rupa; 2º, cuerpo etéreo, Linda Sharira; 3º, cuerpo astral, Kama-Rupa; 4º, cuerpo mental, Manas; 5º, cuerpo causal, Manas superior; 6º, cuerpo búdico, Budhi y 7º, cuerpo anímico o nirvánico, Alma. Al morir, los cuerpos se van deshaciendo: primero el físico, horas después el etéreo y, más tarde, el astral pasará al Kamaloka, especie de purgatorio. Tras él, el cuerpo astral residirá un tiempo en el Devahkan, lugar en donde asimilará los valores de sus experiencias pasadas y donde verá las deficiencias que obligan al Ego, o Autoconciencia, a penetrar en un nuevo cuerpo, afín al grado de perfección adquirido en el Karma anterior<sup>7</sup>.

Así, por lo tanto, la Teosofía es una filosofía que implica un modelo de vida y partiendo del axioma de que "la filosofía puede y debe discutir por igual los motivos de la creencia religiosa y los de la creencia científica"; su método de estudio queda definido como de "ecclético-analógico"<sup>8</sup> con el fin, ya sabido, de lograr "la conquista de la Verdad y la Virtud". A través del estudio comparativo de las religiones y de la "verdadera Historia" buscarán las claves simbólicas comunes en todas ellas, escondidas en la fábula, el mito y los símbolos. Su rigor científico les obligará a acudir a las fuentes primigenias (el conocimiento y estudio del sánscrito fue primordial) y a poseer un vasto bagaje cultural diacrónica y sincrónicamente, que abarcaba el mayor número de las ramas del saber, tanto en las ciencias exotéricas como en las esotéricas; dicho de otro modo, los medios fundamentales de los que se valían para conseguir aquellos principios señalados eran el estudio y la reflexión sin sectarismos, convirtiéndose en los nuevos humanistas. En conclusión, la Teosofía se puede considerar (coincidiendo con Juan Félix Larrea) como una "mística racionalista".

La primera española que contacta con Mme. Blavatsky fue María Mariategui o Duquesa de Pomar, fundadora y directora de las revistas *L'Aurore* y *Le mensager de la Paix* y escritora de múltiples libros de clave teosófica, como *Teosofía cristiana*. Pero fueron José Xifré y Hamel y Francisco Montoliu, "Nemo", los que constituyeron el "Grupo especial de la sociedad teosófica" en 1889, tras pedir a Mme. Blavatsky la carta constitutiva. Más tarde se desligan de la Rama francesa y se le pide al Sr. Xifré que dirija el movimiento, pero éste delega en el Sr. Montoliu. Xifré edita en Madrid, en 1893, la revista *Sophia*, que va a influir en el Ateneo y en todo el ambiente intelectual español. *Sophia* es el órgano desde el cual se activa toda la labor de los teósofos españoles que, con la dirección de Xifré, traducirán lo más importante de la teosofía mundial<sup>9</sup>. Esta revista, verdadero pulsómetro de la Teosofía en España, atravesó dos períodos: de 1893 a 1905 y de 1905 a 1914. En la primera etapa no sólo influye en el Ateneo y en los intelectuales, sino que también la leen y la comentan en tertulias y cafés -y más de uno colabora en ella- Valle-Inclán, Valera, Unamuno, Ramiro de Maeztu, los hermanos Machado, Villaespesa, Pfo Baroja, Blasco Ibáñez, Rubén Darfo, Gregorio Martínez Sierra, Sawa, Menéndez Bejerano o Juan

7. - *Enciclopedia Universal Espasa*, tomo LX, pp. 1088-1100.

8. - ROSO DE LUNA: *op. cit.*, p. 20.

9. - *Ídem*, p. 11.

10. - LARREA LÓPEZ, J. F.: *op. cit.*, pp. 33-57.

Ramón Jiménez; dentro del Ateneo hay gran número de teósofos que popularizan sus ideas: Tomás Doreste, Rafael Urbano, Edmundo González Blanco, Pedro González Blanco, Manolo Molano, Viriato Díaz Pérez, etc. La segunda etapa de *Sophia*, 1905-1914, se circunscribe bajo la dirección de Rafael Urbano. Es una etapa más liberal, con una interpretación más abierta de la Teosofía. Es en esta etapa en donde se inscribe el nombre de Mario Roso de Luna<sup>11</sup>.

Mario Roso de Luna (Logrosán, Cáceres, 1872 - Madrid, 1931) fue uno de los más fervientes teósofos y gufa para muchos seguidores, creador de su propia escuela. Estudió Derecho en la Universidad de Madrid, donde se licenció en 1890 y se doctoró en 1894. Posteriormente cursó estudios de Ciencias fisicoquímicas, licenciándose en 1901. Se dedicó a la abogacía (por poco tiempo), a la astronomía y a la arqueología. Como astrónomo descubre el cometa que lleva su nombre en 1893 y en 1918 y 1920 repetirá hallazgo con dos estrellas temporarias. En 1897 ingresó en la Real Academia de la Historia y viajó a París, Londres y Bruselas. Fue durante sus visitas a París cuando contactó con los espiritistas Alan Kardec y Camille Flammarion. En 1904 se traslada a vivir en Madrid y comienzan sus colaboraciones en *Sophia* al año siguiente. Fue profesor de matemáticas en Ostende. En 1921 fundó la revista *Hesperia* (1921-1925). Su fama como teósofo le llevó a recorrer toda España pronunciando conferencias en los Ateneos científicos, populares y obreros<sup>12</sup>. Roso dimite de la Rama de Madrid y funda el Ateneo teosófico el 21 de Mayo de 1925, tras las fuertes tensiones sufridas en ella. Muere en 1931 por una obstrucción intestinal. Es considerado como "la mayor figura de la Teosofía española", con una ingente producción que sólo se le justificó por haber gozado de la escritura automática. Ágil, incansable, entretenido. Alternó estudios, viajes y publicaciones con tertulias muy concurridas en el Ateneo o en el café Gijón. "de una fuerza que, como la Blavatsky, dinamiza todo lo que toca (...) Con Einstein, todos estos metafísicos dan más importancia a la imaginación que al conocimiento. Como Cassirer viven dentro de ese animal simbólico que es el mundo"<sup>13</sup>.

El trato y amistad que Valle-Inclán mantiene con Mario Roso de Luna y con Rafael Urbano, están demostrados<sup>14</sup>. Pero, incidiendo aún más en las conexiones del autor gallego con la Teosofía, nos encontramos en 1888 en Pontevedra, donde Manuel Navarro Murillo dio una conferencia titulada "Los fenómenos del espiritismo" y, en la Universidad, durante el curso 88-89, el catedrático Timoteo Sánchez Freire habló de los peligros de la hipnosis en manos inexpertas. Uno de sus estudiantes, Manuel Otero Acevedo, ya era un experto en esta arte y, además, un buen amigo de Valle-Inclán. Valle y Acevedo colaboraron en la "visión a distancia" o la exteriorización del cuerpo astral. Otero y sus libros fueron fuente directa en la conferencia que dio Valle-Inclán para el Recreo de Artesanos, en 1892, y del artículo "Psiquismo", editado en el mismo año en *El Universal de Méjico*, donde demuestra ya un amplio conocimiento de las ideas teosóficas. En 1907, en Navarra, Valle-Inclán sigue participando en otros experimentos de la visión especial con el hijo de Joaquín Argamasilla de la Cerda, a quien Valle dedicó *La lámpara maravillosa* de 1916. En esta obra, las pautas de la obra *Isis sin velo* de Blavatsky se manifiestan y "la visión a distancia lograda por la proyección fuera del cuerpo se convierte en el concepto estético distanciador del tiempo y del espacio que se llama la visión estelar"<sup>15</sup>. Otro gran amigo de Valle fue Said Arnesto, seis años más joven que él, pero muy precoz. Este hombre tenía en su biblioteca las principales obras de la Teosofía y algunas de las versiones españolas, como las de Francisco

11. - *Idem*, 95, 105.

12. - CELMA VALERO, P.: "Mario Roso de Luna y el pensamiento teosófico en España", *Anales de Literatura Española*, 1988, p. 4.

13. - LARREA LÓPEZ, J. F.: *op. cit.*, p. 104.

14. - GARLITZ, V.: "El concepto de Karma en dos magos españoles: don Ramón del Valle-Inclán y don Mario Roso de Luna" en *Estelas, laberintos, nuevas sendas. Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca. La Guerra Civil*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 137-149.

15. - GARLITZ, V.: "Valle-Inclán y el ocultismo: la conexión gallega" en *El Modernismo. Renovación de los lenguajes literarios*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1990, p. 67.

Montolú, ¿Qué es la teosofía? y La Doctrina Secreta -acabada su traducción por la Sociedad de Madrid -. Son muchos más los nombres que glosan la nómina de relaciones e interrelaciones de Valle y la Teosofía: Aldao, Treviño, Javier Pintos Fonseca, Jacobo San Martín (teósofos y gallegos quienes formaron el grupo "Marco Aurelio" en un intento de armonizar la verdad con la belleza de la tradición y del arte), Pintos (quien publicó Beethoven teósofo), etc., lo que parece un claro indicio de que Valle-Inclán no sólo se asomó a esta filosofía con curiosidad sino que buceó y se embebió de aquella corriente teosófica que comportaba tanto un ideario como una praxis no sólo dentro de los parámetros de la vida, sino también desde los estéticos en la creación literaria.

Así fue y su huella es inconfundible en aquellas dos luces que se antojan dicotómicas cuando no antagonicas: la idealista de *La lámpara maravillosa* (1916) y la irracionalista de *Luces de Bohemia* (1924)- ¿Qué las distancia y qué las une? Si entre 1902 y 1912 es cuando se produce en España el mayor despliegue de las teorías teosóficas-idealistas y vemos que Valle-Inclán, inmerso en sus doctrinas, es en este período cuando elabora gran parte de sus teorías estéticas desde este prisma. Su evolución ideológica posterior, sin embargo, sólo se traduce en una adaptación estética, pero no en una renuncia a la ya elaborada que pervive como válida, aunque con un nuevo perspectivismo, por lo que creemos que, aunque afrontadas de diferente modo, persisten las claves básicas en su producción posterior; ejemplo de ello son los dos títulos que nos remiten a dos tipos de luz.

En la primera luz, la de *La lámpara maravillosa*, en palabras de Garlitz, nos encontramos con que:

Un Poeta Peregrino hace una peregrinación místico-estética hacia el centro del círculo de la luz astral. Primero viaja hacia dentro por la memoria de sus vidas anteriores. Después de haber alcanzado el conocimiento de su ser colectivo, está preparado para lograr la visión del Gran Todo. Para eso, viaja hacia afuera por la visión extática de la proyección astral que le saca del tiempo, del espacio y del egoísmo. La visión que alcanza le revela que todo está unido: el hombre con el universo, el hombre con otros hombres y el arte con la vida. Ve que el verdadero centro es el amor que puede transformar la materia crasa del alma pecadora o del arte intrascendental en oro puro. Ve que el que no se centra en el amor se condenará por la ley kármica<sup>16</sup>, como en el caso de Julián el Apóstata, a un eterno círculo de dolor. El Poeta Peregrino puede cambiar su propio destino si acepta la responsabilidad del destino colectivo. El Poeta Peregrino tiene que responsabilizarse por el karma colectivo y lo hace al comunicar su visión astral por medio de una lengua especial. La lengua que refleja la conciencia verdadera de una nación facilita el ascenso de las almas<sup>17</sup>, pero la lengua en la que se basa es una síntesis inauténtica -que en el cuento de 1888 produjo sólo un babel ridículo- aquí tiene consecuencias mucho más graves: aprisiona y mata la conciencia española.<sup>18</sup>

Blasco, por su lado, clasifica a *La Lámpara* de autobiografía poética, un tratado, una "guía o disciplina estética" mediante las que un experimentado "Poeta Peregrino" adoctrina a su "hermano" orientándole desde los inicios del peregrinaje hasta que lo convierte en un nuevo guía, convirtiendo las normas estéticas en "caminos de perfección", en una búsqueda de la contemplación de la belleza; el pantésmo y el quietismo son los ejes básicos en los que se apoya la evolución de su 'experiencia' y que da lugar a la explicación del título:

16. - La Ley del Karma es un eje básico en toda teoría teosófica (acción; ley de engranaje que une hasta lo infinito la multiplicidad de los efectos y las causas. Ley de justicia por la que existe una sanción y castigo más allá del individuo; premio o castigo en las siguientes reencarnaciones hacia el camino de perfección. En ella se asienta la idea del "eterno retorno" y la del Peregrino) y estará presente como clave interpretativa en la estructura circular que presiden algunas obras de Valle, como demostraremos a través de *Luces de Bohemia*.

17. - La teoría de la lengua única se centra en aquella Edad Dorada, en donde existía una lengua-símbolo en comunión con la Verdad, con el Ser y, tras su deterioro en edades posteriores, surge un símil idéntico al castigo de Babel, representado por "El velo de Isis".

18. - GARLITZ: "Valle-Inclán y el ocultismo", *op. cit.*, pp. 78-79.

## ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE LA LUZ EN *LUCES DE BOHEMIA* (1924)

La de Valle es 'lámpara maravillosa' porque ilumina una realidad que está más allá de la que los sentidos son capaces de percibir y de la que la razón es capaz de comprender.<sup>19</sup>

¿Qué sucedió en Valle entre *La lámpara* y *Luces de Bohemia*? Posiblemente tanto los factores personales como los efectos que le causaron los nacionales e internacionales, reseñados al inicio, le hicieron cambiar drásticamente sobre sus creencias, sobre su interpretación..., pero no sobre sus símbolos ni su estética. Y, así, en *Luces de Bohemia* la estructura circular se mantendrá, pero aquella lámpara mágica, en un lugar concreto -la Galicia idealizada- se convertirá en vagas irisaciones de un mundo perdido y lejano -la bohemia parisense- última proyección dentro de aquel otro mundo de sombras y oscuridad -el Madrid finisecular-; la ascensión circular se invertirá para adentrarnos en el ambiente cavernario y sin salida a través de círculos concéntricos que convergen en un mundo oscuro y cerrado sobre sí mismo. El Poeta Peregrino, que conoció aquella luz del conocimiento colectivo, aquel preparado para lograr la visión del "Gran Todo" de *La lámpara*, se queda ciego y la Unidad se fragmenta en un mundo resquebrajado, oscuro, sin guía cierto,; es la transformación de el "Poeta Peregrino Luminoso" en el ciego "Max Estrella", en "Máximo Estrella", en "Mala Estrella"; la transformación del guía que es capaz de ver el Todo al ciego que sólo se ve ahogado en sí mismo; del clarividente al visionario; del sobrio en la Verdad al efímero de la realidad y, así, "quien no se centra en el amor se condenará por la ley kármica a un eterno círculo del dolor". Sólo resta, entre uno y otro, una salida nietzschensca: el suicidio. El Peregrino teosófico fracasa y se alza, ante la visión españolizada, aquel otro, D. Peregrino Gay, fascinado por el positivismo y el mundo londinense -versus parisino-.

Por lo tanto, adelanto ya la tesis que propongo: *Luces de Bohemia* no es una bajada a los infiernos<sup>20</sup>, sino un regreso a la penumbra, a las sombras, a la caverna mitológica platónica en donde las proyecciones son confundidas con realidades y "conocimientos", en donde la pantomima se confunde con la verdad<sup>21</sup>. Es, en definitiva, una marcha atrás en la ideología valleinclanesca que retorna al irracionalismo desde el idealismo.

Y, en verdad, pudo ser así si situamos al irracionalismo como un intento compensatorio de las consecuencias iniciales del positivismo en un fin de siglo, donde corrientes racionalistas, idealistas e irracionalistas se simultanean, siendo además la alternativa pesimista a la solución idealista. Así sucedió con Valle-Inclán: de la pérdida de la fe en la razón, pasó a la pérdida de la fe en el ideal. Sirvanos de apoyo lo ya escrito por Ricardo Gullón<sup>22</sup>, cuando señala que el irracionalismo, en los modernistas, surge por dos causas: "la de la abominable desesperación que como intoxicante bruma envuelve al mundo moderno y la de la pregunta sobre el destino que la razón (o la pérdida del ideal) deja sin responder". Es, en resumen, "la desintegración del hombre. Alienado de la realidad, y no sólo de la sociedad, el hombre moderno -modernista- ha de enfrentarse con el hecho dramático de su soledad". Pero la formulación más acertada de Gullón sobre el irracionalismo es ésta que se acerca a la hipótesis: "es una negación de un tiempo objetivo, desligado de aquel, con ritmo personal, que puede retardarse o precipitarse, modificando los espacios cronológicos que pasan a tener duración y variabilidad independientes de las marcadas por el tiempo objetivo". Es "la negación a la asediante vulgaridad". En cualquier caso, y sobre todo en el de Valle-Inclán, este paso hacia el irracionalismo estético, no sólo marca su actitud reaccionaria contra la sociedad vigente, contra el industrialismo, contra la pobreza espiritual, contra la fragmentación del ser humano y su alienación, sino también lo que en la literatura del

19. - BLASCO, J.: "Introducción" en *La Lámpara Maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 13 y ss.

20. - Esta teoría de "bajada al círculo infernal" es apoyada por críticos como Virginia Garlitz, Carmen Bobes o Ricardo Gullón.

21. - El Mito de la Caverna platónico actúa como punto intersticial entre el neoplatonismo modernista y las filosofías teosóficas. En *Luces* es la clave interpretativa de toda la obra teatral.

22. - GULLÓN, R.: *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 61 y ss.

autor se ha denominado "etapa esperpéntica", que, por los caminos del irracionalismo, desemboca en la estética expresionista, en el simbolismo de lo irracional.

Y, así, nos vemos abocados en el simbolismo expresionista. Carmen Bobes afirma que "el simbolismo consideraba la representación como un atentado a la libertad de imaginación del espectador. La tesis es que grandes obras reproducen el decorado del espíritu humano; el teatro griego en su forma circular y con una abertura a lo desconocido e inabarcable, que se cierra con una escena en la que se dialoga y se discurre sobre una ficción, es, según una interpretación psicoanalista, la reproducción icónica del espíritu humano que se circunscribe en su interior para reflexionar sobre los problemas de conciencia, a los que inviste de una anécdota, en formas lingüísticas, para alcanzar un sentido de la vida que generalmente se le oculta"<sup>23</sup>. Creemos sumamente acertada esta definición porque es una orientación clara para la explicación del teatro simbolista, aunque revestido de expresionismo, como es el caso de *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán. Así, aunque el espacio físico teatral no sea el circular, sí lo será el estructural y, a través de él, de sus redundancias, polisemias y evocaciones, la estructura profunda se impondrá sobre cualquier otra alternativa a través de la representación y la interpretación que propongo.

En unión con el simbolismo, y nunca sin perderlo de vista, los rasgos del teatro expresionista más significativos señalados por Carmen Bobes van desde la aplicación de nuevas técnicas y recursos sorprendentes (la luz, la fragmentación de escenas, el dibujo caricaturesco, etc.) a la oposición radical al realismo: mundo subjetivo; tiempo y espacios "mentales" en los que caben secuencias aparentemente absurdas o simultaneidad no comprensibles desde una visión realista: no siguen esquemas lógico-causal, sino que se desenvuelven en planos en los que el tiempo no resulta significativo, ni pertinente; la tendencia, desde la realidad subjetiva, a una crítica social profunda, por abstracción y deformación de la realidad y por la dotación simbólica de la anécdota y la búsqueda de tipos sobre individuos, borrando los rasgos individuales con un maquillaje violento que inmovilice el gesto y destaque uno o dos solamente. Pero lo más importante de la obra que nos ocupa es la dificultad de adaptar el nuevo "espacio-tiempo" y los tipos al texto espectacular (indicaciones para la puesta en escena en acotaciones y, algunas veces, en el diálogo) y la necesidad del uso funcional y semántico de la luz en la puesta en escena<sup>24</sup>.

## II. - Claves semióticas del simbolismo teosófico a través del análisis de la luz en *Luces de Bohemia*.

II. 1. - La polisemia de la luz en el título de *Luces de Bohemia* y su correlación simbólica a través del Mito de la Caverna platónico.

Como ya adelantábamos, no consideramos que *Luces de Bohemia* represente ni simbolice una bajada a los infiernos, pero sí un retroceso, afín a la regresión de Valle-Inclán, como una reacción ante los hechos vividos y sentidos desde los ámbitos individual y social. *Luces de Bohemia* se trata de una plasmación plástica de un estado depresivo del yo cuando el referente normativo ha perdido sus valores. Es el Poeta Peregrino con la estrella-Verdad en la frente que ha perdido la Luz y, por esto, ante la incongruencia que es seguir caminando, sólo le queda retroceder, desandar sus pasos, para regresar de donde salió: a la cueva de las proyecciones. Es el poeta fracasado, Máximo Estrella, conocedor de los dos mundos (caverna y luz), pero resignado ante un sino en el que no cabe más marcha atrás, salvo por la muerte psíquica o física (locura o suicidio).

Si nos remitimos a la fuente directa, a Platón, comprobamos que tenía la convicción de que "era posible el conocimiento y que la conducta que tiene que servir de base a la acción debe ser un conocimiento de valores eternos, idénticos para todos los hombres, para todos los pueblos y

23. - BOBES NAVES, M<sup>a</sup> DEL C.: *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña, 1987, p. 94.

24. - *Ídem*, pp. 96-99.

## ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE LA LUZ EN *LUCES DE BOHEMIA* (1924)

todas las edades"<sup>25</sup>. Reconstruyendo su mito o alegoría de la caverna, verificamos que la ascensión de la mente desde las secciones inferiores de la línea hasta la superior es un proceso epistemológico, un proceso de "conversiones" desde un estado cognitivo a otro más completo. En su ejemplificación, Platón nos pide que "imaginemos una caverna subterránea que tiene una abertura por la que entra la luz. En esta caverna viven unos seres humanos, con las piernas y cuellos sujetos por cadenas desde la infancia, de tal modo que ven el muro del fondo de la gruta y nunca han visto la luz del sol. Por encima de ellos y a su espalda, entre los prisioneros y la boca de la caverna, hay una hoguera, y entre ellos y el fuego cruza un camino elevado y hay un muro bajo, que hace de pantalla. Por el camino elevado pasan hombres llevando estatuas, representaciones de animales y otros objetos, de manera que estas cosas que llevan aparecen por encima del borde de la paredilla o pantalla. Los prisioneros, de cara al fondo de la cueva, no pueden verse ellos entre sí ni tampoco pueden ver los objetos que a sus espaldas son transportados: solo ven las sombras de ellos mismos y las de esos objetos, sombras que aparecen reflejadas en la pared a la que miran.

Estos prisioneros representan a la mayoría de la humanidad, a la muchedumbre que permanece toda su vida en un estado de "sombras", en sombras de la realidad y ecos de la verdad. Su opinión sobre el mundo está deformada por 'sus propias pasiones y sus prejuicios, y por los prejuicios y pasiones de los demás'; si fueran libres y vieran la luz, cegados por ella, creerían que las sombras son más reales que la propia realidad"<sup>26</sup>. La libertad de uno de sus miembros y la progresiva salida a la luz permiten la aprehensión de los diferentes grados de conocimiento que, en el símil de la línea, quedan divididos por el mundo visible y el invisible; dentro del primero está la doxa, las opiniones e imágenes que ascienden desde las sombras (pasiones, prejuicios y sofismas) al objeto real (realidad sensible); en el segundo grado de conocimiento, ya en el mundo invisible, está la episteme verdadero conocimiento que atraviesa la fase de la dianoia, de los impulsos (matemáticas) y la noesis, los arquetipos (formas), en donde está la Idea del Bien, el propio sol, la fuente de la verdad y de la razón. Pero Platón nos advierte que este progreso no es continuo y automático, sino sólo proporcional al esfuerzo y la disciplina y que "si alguien, después de haber subido a la luz del sol, vuelve al interior de la caverna, será incapaz de ver bien, a causa de la oscuridad, y con ello se hará el 'ridículo'".

Vemos que la representación del mito de la caverna coincide con la de *Luces de Bohemia* dotando al título de una gran polisemia: si una de las primeras lecturas es aquella defendida que enfrenta este título con el de *La lámpara*, también se puede identificar con la hoguera que proyecta un mundo de sombras en el interior de la caverna -léase Madrid-, en donde viven felizmente encadenados los seres humanos que la habitan, sin pretender escapar de aquel mundo de prejuicios y conjeturas, jugando con ellos como si de verdades se tratara; ninguno ha conseguido ascender más allá del doxa y así, todo se transfigura en un mundo de marionetas deformadas por la proyección. ¿Ninguno? *Luces de Bohemia* nos remite a este otro referente, el del hombre que se acercó a la luz, Máximo Estrella, pero que se cegó con ella por no haber alcanzado la perseverancia y adiestramiento suficiente. El patetismo se incrementa cuando el regreso al interior es la única posibilidad factible, pero sabiendo que lo que allí sucede es sólo "una farsa grotesca", que "España es una deformación grotesca de la civilización grotesca". El símil que utiliza Valle para definir la realidad existente, "las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas", coincide más que casualmente con la explicación platónica del mundo del doxa en su grado más bajo, la eikasia, que tiene por objeto "en primer lugar, las imágenes o 'sombras' y, en segundo lugar, 'los reflejos en el agua y en los sólidos, las sustancias lisas y brillantes'"<sup>27</sup> por ser reflejos distorsionados.

25. - COPI.ESTON, F.: *Historia de la Filosofía*, Barcelona, Ariel, 1977, Vol. I, pág. 155.

26. - *Ídem*, pp. 170-173.

27. - *Ídem*, p. 164.



II. 2. - La luz en los *dramatis personae*.

Es necesario convertir en axioma el postulado de que *Luces de Bohemia* nos remite a la cueva platónica porque es la clave de toda nuestra interpretación de la obra. La mirada tiene que estar centrada en las proyecciones, en las imágenes y en los juegos de sombras que representan aquel lugar lleno de prejuicios y pasiones -el Madrid de la chulapería y el institucionalismo-. En este punto tan sólo nos referimos al primer mecanismo -que denominaremos- de "conversión en sombras" el cual realiza Valle-Inclán en la nominalización de sus personajes, sin entrar, de momento, en otras técnicas.

Situados dentro de la cueva, vemos que existen tres tipos de personajes por su grado de distorsión, de proyección, de conversión en siluetas móviles:

1. - Distorsión cero. Este primer grupo no se puede incluir directamente dentro de las *dramatis personae*, ya que son referencias que sirven como "decorados realistas", puesto que nos remiten a un tiempo y a un espacio determinado y concreto. Al pertenecer desde siempre a aquel mundo, no necesitan ser más esperpentizados ni distorsionados porque ellos han vivido felizmente dentro de la cueva. Por esta nómina pasan los políticos Francisco Silvela, García Prieto o Don Manuel Camo; los periodistas o escritores como Narciso Díaz Escobar, Paco -Francisco- Villaespesa, Canvestany o como, el conocido popularmente por "Benito el Garbancero", Benito Pérez Galdós. Pese a que la nómina es más amplia, sirvan de ejemplo estos personajes-decorados. Excluimos de esta lista a Rubén Darío porque creemos que no cumple la misma función que los restantes.

2. - Primer grado de distorsión. Este glosario de personajes es, sin lugar a dudas, el peor parado. El grueso lo sustenta todo aquel mundo relacionado con la Teosofía y puede, de nuevo, ser objeto de polisemia -aunque creemos que la interpretación más precisa es la que reniega de las ideas teosóficas-: bien se podría interpretar como una proyección de lo que en el mundo pseudo-subterráneo entienden por aquellas corrientes idealistas, bien como en qué han quedado convertidas aquellas corrientes a la luz de la realidad en la que se muestran. Los nombres propios, en esta segunda nómina, se han transformado en evocaciones, pseudónimos metonímicos y abstracciones. Por aquí desfilan transfigurados el propio protagonista, Sawa, con su mujer e hija, reconvertidos en Máximo Estrella, Madame Collet y Claudinita; el librero y el máximo editorialista de las obras teosóficas y modernistas del momento, Gregorio Pueyo, doblemente investido del pseudónimo de Zaratustra que nos remite, a su vez, a todas las teorías nietzschianas, el Ministro de la Gobernación, cubierta de Julio Burell y D. Filiberto, máscara de Mario Roso de Luna y, dentro del grupo teosófico aparece, ¡cómo no!, la referencia directa y distorsionada de la fama en la que decayó la mismísima Mme. Blavatsky y la degeneración de sus teorías.

3. - Segundo grado de distorsión: aquí entran en escena el abultado número que conforman los personajes secundarios, los figurones, ya caracterizados por un hiperónimo (la Chica de la Portera, un Vecino, un Guardián del orden, la Trapera...), ya por un epíteto metonímico, con referencias etopéyicas (Enriqueta la Pisa-Bien, el Rey de Portugal, el Pollo del pay-pay...) o prosopográficas (la Lunares), cuyos nombres, apoyados por el texto principal o literario<sup>28</sup>, quedan soterrados bajo la sombra que proyectan. De nuevo hemos extraído deliberadamente de esta nómina al preso, quien por el nombre de Mateo nos remite a aquel anarquista que atentó contra el corte-

28. - Seguiremos la clasificación dada por BOBES NAVES, M<sup>a</sup> C., tanto en su obra *Semiología de la obra dramática*, p. 136 y ss., como en *Estudio de semiología del teatro*, p. 209 y ss., en donde diferencia "texto dramático" para el texto escrito cuya misión es la representación y, éste, lo conforman el "texto literario", destinado a la lectura -texto principal-, formado fundamentalmente por los diálogos y pocas veces por las acotaciones; y "texto espectacular" -o secundario- compuesto por las instrucciones o indicaciones que se encuentran en el texto escrito para su puesta en escena que, generalmente, se encuentra en las acotaciones y pasa a la representación en forma de objetos, luces, movimientos, sonidos, etc.

## ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE LA LUZ EN *LUCES DE BOHEMIA* (1924)

jo nupcial de Alfonso XIII, y, aunque en menor medida, a Basilio Soulinake, alias de Ernesto Bark, en cuya identidad coinciden varios autores<sup>29</sup> quienes lo definen como "amigo del poeta y refugiado eslavo con una idea visionaria de la revolución" puesto que el tratamiento que reciben por parte de Valle difiere del resto.

### II. 3. - La luz en el texto dramático: ¿signo o formante?

Vemos que Carmen Bobes, con gran lógica y acierto, considera a los signos no verbales como formantes semánticos, diferenciándolos de signos, por aportar "un significado circunstancial al conjunto del escenario en relaciones no codificadas con signos verbales y no-verbales presentes". Así, formante queda definido como una "unidad del plano de la expresión que, en un proceso semiótico, alguien (autor, espectador) pone en relación con una unidad del plano del contenido, sin que esta relación llegue a ser estable, ni válida fuera de la representación (...) No constituyen códigos ya que no suelen cubrir todo un campo sémico y no mantienen una relación de oposición entre ellos por los mismos criterios (...), no se combinan mediante normas sintácticas previas"<sup>30</sup>. Así suele ser casi siempre, aunque ponemos la duda en el caso de Valle-Inclán y en *Luces de Bohemia*; pero vayamos por partes.

A. - Como formante, como signo no-lingüístico o estrictamente teatral vemos que sus finalidades son la funcional y la descriptiva, ya que, a través de la primera se ubica la obra en un espacio y tiempo concretos (que incidirá en la estructura) y, a través de la segunda, la luz es el recurso básico de la caracterización de los personajes y del ambiente.

B. - Como signo pleno, la luz como signo lingüístico. Su código sémico es incuestionable y se mantiene fuera y dentro de la obra; es decir, desaparecen todas las características que se han adjudicado al formante<sup>31</sup>. La luz, desde los tiempos bíblicos, ha sido dotada de un significado concreto, el de sabiduría y conocimiento y su proyección iconográfica, en clara oposición luz-oscuridad, está presente desde nuestra concepción de Cielo-Infierno hasta la representación visual de los "iluminados" o "poseedores de la luz" a través de todas las coronas áureas. La gama semántica que se relaciona con luz-entendimiento y comprensión, y sus antónimos, ignorancia e incompreensión, se desarrolla mediante una extensa gradación de adjetivos -que también inciden en la función metalingüística: términos claros, frases oscuras...-. En el proceso de resemantización es, acaso, en donde entra el factor simbólico al unirlo a concepciones ontológicas y teológicas; pero en cualesquiera de los casos, las características del signo se mantienen y se superponen a las del formante. Así, "luz", puede ser entendido como un sustantivo abstracto, en cuanto a que "el referente existe sólo en nuestra mente" que "suele aludir a una serie de causalidades o notas de algún objeto o proceso, a las que significa, como si existieran de manera independiente, pero cuya única existencia es sólo consecuencia de un proceso de abstracción operado en nuestra mente"<sup>32</sup>, en evidente relación con el campo gnoseológico.

Así pues, creemos que, en *Luces de Bohemia* la luz y sus modalidades priman como signo y se desarticulan como formantes, como signos dramáticos en un juego de recurrencias y redundancias de claro sabor sinestésico, mezclándose y superponiéndose desde el texto literario al espectacular; consecuencia de lo dicho es que el texto espectacular nunca mejor antes ha podido ser calificado de "literario" y el texto literario está repleto de elementos propios del "espectacular".

29. - ZAMORA VICENTE, A.: "Introducción" en *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, p., 19; GARLITZ, V.: "Valle-Inclán y el ocultismo...", *op. cit.*, p. 79.

30. - BOBES NAVES, M<sup>a</sup> C.: *Estudios de semiología...*, *op. cit.*, pp. 210-213.

31. - Ídem, pp. 220-223. Bobes Naves enumera y define las siguientes características de los formantes: no anterior al uso; no unívoco; no persistente a la representación; polisémico; carente de sentido autónomo, subordinado al conjunto; intensa connotación; movilidad, circunstancial a lo largo de la obra; transformabilidad, con diferentes lecturas y densidad.

32. - HERNÁNDEZ ALONSO, C.: *Gramática funcional del español*, Madrid, Gredos, 1986, p. 432.

Intentar separar ambos es errar con certeza cualquier análisis dramático y, sobre todo, sémico.

### III. - Análisis semiótico de la luz en el texto espectacular.

#### III. 1. - La luz en el texto espectacular

Dentro de las posibles formas de incluir los signos no lingüísticos en el texto dramático<sup>33</sup>, *Luces de Bohemia* se enmarca dentro del cuarto grupo que ofrece M<sup>a</sup> del Carmen Bobes, en el cual "las indicaciones a los sistemas de signos no-lingüísticos están en el texto dialogado y en las acotaciones, y además de forma recurrente (...). Todo queda integrado en la historia desde su manifestación en el texto hasta su realización en escena".

Valle, en la obra que analizamos, utiliza el lenguaje referencial en las acotaciones, pero ante todo es el campo sémico de la luz el que lo dominará todo; el que incidirá sobre el movimiento, tanto en su modo como en su forma; en la actuación de los personajes y en la tipología que representan (recordemos que nuestra teoría parte de que los personajes son proyecciones sobre una pantalla que se corresponden, dentro del Mito de la Caverna, con el grado inferior de conocimiento, el de las conjeturas, prejuicios y sombras). Por lo tanto, la luz conlleva que otros sistemas, como la puntualidad descriptiva del decorado-ambiente o el de los trajes, se conviertan en irrelevantes o, por el contrario, la aparición de estos datos marquen un hito estructural e interpretativo (como veremos en la escena 8<sup>a</sup>).

Pese a que hablar de las acotaciones en Valle-Inclán supone una tentación para hacer una fuerte cala en su estilo literario, no nos detendremos en su perspectiva pragmática dentro de este texto secundario, de su carácter descriptivo - que no apelativo- en la presentación de personajes, lugares y ambientes; ni tampoco realizaremos parada alguna para disfrutar con sus juegos sinestésicos y el sabor de sus frases nominales; todo ello merece un estudio detenido y degustado por separado que no nos es posible realizar en éste. Pero sí refrescaremos la memoria uniendo la estética modernista con la idealista-teosófica, conjugación que aquí se proyecta y de la que no se separará en este período que se ha venido a llamar "etapa esperpéntica". ¿Burla o residuo? De momento, dejaremos la pregunta abierta.

Retomamos, pues, el texto espectacular y pasamos a analizarlo desde las dos posibilidades ofertadas anteriormente: la de formante y signo.

#### III. 2. - La luz como formante del tiempo

A través de las catorce escenas que estructuran la obra, vemos que se abre y se cierra en el mismo instante cronológico: tan sólo ha transcurrido un día que avanza de un atardecer a otro. Así, la escena 1<sup>a</sup> nos sitúa en:

- "Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol",

mientras que la escena 14<sup>a</sup> nos remite a:

- "La luz de la tarde sobre los muros de lápidas".

No sólo existe una coincidencia horaria, cronológica, sino ambiental: la luz siempre "proyecta", ocupa un espacio, pero además, ese espacio es el mismo -presagio de muerte inicial-: el "ventano angosto" nos evoca al nicho, aún abierto, que los "muros de lápidas" nos confirman. ¿Luz metonímica de "la Última Estrella"? En cualquier caso, la estructura circular -el 'Eterno Retorno' teosófico- queda configurada a través del elemento semiótico de la luz.

#### III. 3. - La luz como formante del espacio.

33. - BOBES NAVES, M<sup>a</sup>. C.: *Estudios...*, op. cit., pp. 78 y ss.

## ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE LA LUZ EN *LUCES DE BOHEMIA* (1924)

Aquel Madrid anochecido, de reminiscencias dantescas, permiten el peregrinar de dos sonámbulos etílicos. La diferencia entre ambos estriba en el anhelo de Max Estrella de volver a encontrar, o de evocar, la "luz perdida", siendo guía-ciego-luminoso y la de D. Latino de Hispalis como proyección retorcida de la Escuela Cénica que lleva la luz-ciega buscando al hombre que nunca vio, siendo un vidente-ciego-guía y acompañado de un perro inútil. Pero existe otra gran diferencia: Max es sabedor del camino andado, sabe que ha regresado a la cueva de donde nunca saldrá y su singladura tiene un puerto cierto, la muerte; D. Latino, ni ha andado, ni ha conocido, ni ha aprendido; su mundo sigue siendo el de las sombras y en él seguirá sumido en la más profunda ignorancia de lo que ha sucedido y su significado, afincado al materialismo-positivista que asume la eikasia como única verdad.

Visión cavernaria, juego de sombras contrastadas con luces móviles, el espacio se asemeja y se simultánea con un vía-crucis íntimo y espacial de la Última Estrella.

### III, 4. - La luz como formante del lugar.

En este vía-crucis personal que vive Max Estrella, la luz es el eje para la distribución de lugares y ambientes. Así, en el recorrido nocturno por la noche de arrabales madrileños será determinante el tipo de iluminación en dos planos que remiten a este aspecto de "lugar":

A. - *Plano funcional*: La luz es el componente esencial que sirve de marco y en donde se circunscriben personajes y acciones. Salvo en la escena 2ª, en la librería de Zaratustra, en las restantes la luz es fija y sirve de modalización única: los personajes se sitúan de frente, de espaldas o debajo de ella y su intervención dura el tiempo que éstos estén proyectados sobre "la hoguera", potenciando su imagen de "fantoques" -término reiterativo en las acotaciones valleinclanescas-. El resto escenográfico siempre se mantiene en penumbra, conformándose por "bultos y sombras". Comprobamos que Valle, a través de todo el texto espectacular, es en este punto en el que incide con precisión y es el signo teatral básico que determina los restantes. Sus acotaciones puntillosas, escrupulosas sobre "la ambientación por la iluminación" se presentan en clara antítesis frente al resto de elementos espectaculares (decorados, mobiliario, vestidos, música, etc.), lo que nos confirma que no son capricho literario, sino esencia teatral que redundará en la estructura del texto dramático.

Lo veremos mejor con el siguiente resumen:

Escena 1ª: Interior de la casa de Máximo Estrella. "Hora crepuscular. Ventanón angosto lleno de sol". Los rayos no iluminan el interior, se quedan `pegados' en la ventanucha y sólo pasa la suficiente luz para crear una escena en penumbras.

Escena 2ª: Cueva de Zaratustra. "Empapelan los cuatro vidrios de una puerta cuatro cromos espeluznantes". Hemos dicho que en esta escena es en la única en la que aparece una luz móvil que da identidad propia al librero: la vela, "palmatoria pringosa". El resto de los personajes que aparecen lo hacen a través del mecanismo de "abrir la puerta", situándose de espaldas a la luz y, una vez dentro, frente a la vela.

Escena 3ª. en esta la luz permite la creación de espacios simultáneos dentro de la misma escena:

- "Noche. Faroles rotos. Temblor verde y macilento".
- "La luna parte la calle al medio".
- Buñolería Modernista: "abre la puerta y la banda de luz parte la acera".

Cada foco de luz perfila un bloque de personajes, como veremos más adelante.

Escena 5ª: - Zaguán del Ministerio de la Gobernación. "Aire de cueva".

- Corredor (del Ministerio) con "luz de candileja".

Escena 6ª: Calabozo. "Sótano mal alumbrado por una candileja".

Escena 7ª: Redacción del Popular. "Lámpara de enaguillas" que proyecta un "círculo luminoso y verdoso" que hace contrastar objetos.

Verde mampara que 'proyecta' recuerdos de garitos y naipes.

Escena 8ª: Secretaría particular de su Excelencia. Utiliza el mismo recurso que en la escena precedente. En vez de definir el tipo de luz, utiliza un símil que la identifica por lo que evoca. "Recuerdo partido por medio de oficina y sala de círculo con timba". Pero insistimos que esta escena marca una profunda división en la estructura y se inicia, precisamente, por esa ausencia de precisión del tipo de luz y por la nitidez con que se ven objetos y personajes, descritos más allá que con las pinceladas impresionistas que acostumbra Valle en las restantes escenas.

- Despacho de su Excelencia: "chimenea que aventa sobre la alfombra una claridad trémula".

Escena 9ª: Es para nosotros una escena capital en el desarrollo dramático y la única que no viene identificado el lugar en las acotaciones. El Café Colón es introducido como "un café": "lúcido temblor de espejos voltaicos". Es la escena mágica de la obra. Nos evoca "una visión a distancia, una visión estelar" y la total desaparición del tiempo y el espacio objetivos. La subjetividad lo invade todo y esta "última cena" será la firma del testamento estético de Max-Valle. Es un paréntesis evocador en la acción dramática y un homenaje poético y, acaso, el último teosófico.

Escena 10ª: Paseo con jardines. "Luna lunera". Oscuridad rota sólo por luces intermitentes y fugaces "focos de un coche", "la brasa de un cigarrillo", "el farol del sereno" que pasa.

Escena 11ª: Calles de Madrid. "Luces -que salen- de una taberna. Luz móvil de cierre de escena, nuevamente, con el paso del sereno y su farol.

Escena 12ª: Rinconada en costanilla. "Campanas negras, luna clara".

- Quicio de puerta: "remotos albores de amanecida". "Ámbito lívido".

Escena 13: Velorio en sotabanco. "Cuatro velas".

- D. Latino desaparece en "la rojiza penumbra del corredor".

- "Cerilla luciente" ante la yema del pulgar de Max.

Escena 14ª: Patio de cementerio. Luz de tarde.

Escena Última: La Taberna de Pica Lagartos. "Iobreguez con un temblor de acetileno".

B. - Plano simbólico: En relación con el plano pragmático, la luz nos indica cómo hay que ver y cómo hay que interpretar la obra. Redundamos en la clave platónica de la caverna porque comprobamos que toda la representación tan solo es paso de "fantoques" delante de una hoguera. Así, el espectador tendrá que acostumbrarse "a las sombras" para poder ver lo que se proyecta desde la oscuridad casi total. El grado de luz y los juegos de formas chinecas que potencian darán la clave para identificar el grado de crítica a través de la distorsión producida. Resumido en las palabras de Gullón, "el fin modernista es saltar sobre el espacio y el tiempo (sobre su sombra) para insertarse en la realidad del alma, en la vivencia del mito"<sup>34</sup>.

III. 5. - La luz como elemento caracterizador de los personajes.

34. - GULLÓN, R.: *op. cit.*, pág. 63.

## ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE LA LUZ EN *LUCES DE BOHEMIA* (1924)

Ya hemos hecho referencia a los diferentes grados de distorsión que sufren los personajes a través de sus nombres, pero ese mismo es el que se muestra e incide mediante la luz. Así, comprobamos que existen varios tipos:

### III. 5. 1. - Personajes con luz artificial.

A. - Personajes vistos desde la calle: escenas 4ª, 10ª y 11ª. La luz de la luna se conjuga con otras luces circunstanciales que crean y potencian la formación y la selección de tipos: los revolucionarios, los "Epígonos del Partido Modernista", las prostitutas, o, simplemente, aquellos que forman y pertenecen a las sombras: los guardias, los serenos, los paseantes..., que se convierten en formantes de decorado. Los primeros se acercan a ideologías, los segundos, en clara antítesis, son sombras "dirigidas".

En la escena 4ª los personajes "tiemblan y se tambalean" al ritmo de las farolas rotas de "temblor verde y macilento".

En la 10ª las sombras y los bultos "surgen" ante el paso veloz de un coche con los faros encendidos o del pitillo encendido.

La escena 11ª varía su visión temblorosa para agudizar la tragedia del niño muerto a través de un cañón fijo, el de la puerta abierta, que permite ver el terror de las represiones callejeras en toda su crudeza, que se cierra al estrépito de las descargas policiales, resurgiendo la luz móvil del farol del sereno.

### B. - Personajes vistos desde el interior de los lugares públicos:

B. 1. - Los ambientes de las tabernas y los cafés: escenas 3ª, 9ª y "Última". Las categorías de "taberna" y "café" colocan en oposición los dos tipos que, unidos, representan el Madrid social finisecular. Los tabernarios responden al grupo de "charanga y pandereta", de la miseria endémica de cuerpo y alma, más preocupado por la supervivencia a través del engaño, la estulticia y la picaresca que por asumir una conciencia social, ignorando cuanto pasa. Los de café conforman aquel otro que intenta acercarse a las "luces de Bohemia" sin saber -o sabiendo- que ya se han extinguido; igual de triste y miserable, luchando por una individualidad que sólo forma un grupo marchito.

La escena 3ª y la Última se sitúan en el mismo decorado, la taberna de Picalagartos, por lo que la luz "de acetileno" y un "zaguán oscuro" sólo proyectan "sombras en la sombra de un rincón" en la 3ª y la "lobreguez con un temblor de acetileno" permitirá ver a D. Latino con rasgos ondulantes.

La escena 9ª, que es, como hemos señalado, una de las más interesantes para el análisis desde el texto literario, permite un proceso de transformación, gracias a los juegos de luz, que nos remite a un lugar no real, que nos deja trasvasar el espacio y el tiempo de uno real a otro imaginario, de la realidad al deseo, de lo teatral a lo metateatral. Así, los dos extraños "son de repente transfigurados en aquel triple ritmo" del "compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos y el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos". Esta luz dota al rincón umbroso de Rubén la claridad suficiente para que el poeta muestre su "máscara de ídolo". La luz deja paso a las voces "luminosas" que "proyectan las luces de la fiesta divina y mortal".

B. 2. - Los ambientes institucionales. Escenas 5ª, 7ª y 8ª. La primera es la más represiva, sin intento de conocimiento alguno, las dos siguientes, con D. Filiberto y el encuentro con Paco, el Ministro, inciden, a través del texto literario, en el sabor amargo que quedó tras aquel sueño idealista del modernismo simbólico.

En la escena 5ª, bajo la luz de la candileja, sólo se proyectan los signos tópicos de la "estética" modernista: "pipas, chalinas y melenas" que saldrán del escenario en similar procesión: "chalinas flotantes, pipas apagadas, románticas greñas".

En la escena 7ª, si la lámpara de enaguillas sólo permite caracterizar con "un perfil triste" al eterno redactor embebido de la Doctrina Secreta y marchitado ante los titulares, por el contrario, la abundante luz de la escena 8ª consigue que se dé una descripción minuciosa y detallada de decorados y personajes, única escena en la que las acotaciones se acercarán al teatro "realista" - en claro juego de palabras y simbología con "la realidad española",- pero con la misma acritud final al ver a aquel ministro, disparidad modernista, que fue capaz de vivir y comprender el París bohemio como "tripudo, repintado, mantecoso".

B. 3. - El ambiente "modernista" madrileño. Carece de escenas completas. Se presenta fragmentado a lo largo de varias escenas: 4ª, 7ª y 13ª. En cada aparición se potencia un grado más el sarcasmo de Valle-Inclán. Siempre viene acompañado de la irrupción unísona y unívoca de los "Epígonos del Partido Modernista", entrando y saliendo de escena en escena, inundándolo todo de una jerigonza vacua y pantomímica. Ya hemos visto que han quedado definidos por su identificación estética de homogeneización a través de sus "pipa, chalina y melena" que, en el velatorio de la escena 13ª se ha estilizado ya en "fúnebres fantoches en hilera" a la luz de las velas.

B. 4. - Las dos grandes cuevas: la librería de Zaratustra y el Calabozo, escenas 2ª y 6ª, respectivamente. Estamos ante una nueva antítesis que, si a través de los juegos de luces se proyectan similares, por medio del texto literario se transforman en antagónicas y son las claves del pensamiento del escritor gallego: su repulsa a la Teosofía y su acercamiento a posturas irracionales y de activismo revolucionario, posturas... que son brutalmente reprimidas en la España del momento.

La escena 2ª, la librería de Zaratustra, está representada como "cueva de cuevas", en clara redundancia semántica a las filosofías esotéricas y, ridiculizadas desde la paradoja, incomprensibles desde cualquier punto porque "carecen de luz". La sustantivación de "fantoche" a través de la luz es adjetivada con los más crueles rasgos que nos remiten, casi, a una xenofobia semítica: el librero es presentado como un especulador y usurero judío más que como un editor: "parece que la nariz se le dobla sobre una oreja". Su trayectoria teosófica queda fosilizada a través de la "bufanda verde serpiente" -evocación de la serpiente alquímica y teosófica- y, los animales de compañía y el librero van realizando una metamorfosis simultánea hasta llegar a su homogeneización animalesca.

Frente a la escena 2ª se presenta la otra cueva, el Calabozo de la escena 6ª. El bulto que lo ocupa es presentado, al igual que los modernistas, por su indumentaria: "blusa, tapabocas y alpargatas". El bulto del preso sigue siendo caracterizado desde la represalia a la que ha sido sometido: "esposado, con la cara de sangre". Ese "bulto esposado" será otro elemento básico en la evolución de la acción dramática.

### III. 5. 2. - Personajes con luz natural.

Tanto un bloque como otro coinciden en que la luz es insuficiente -en éste anochece o amanece- y las sombras priman sobre las líneas y perfiles. Las escenas 1ª, 12ª y 14ª se realizan en este tipo de luz y permiten una doble estructura circular: si la 12ª, la muerte de Max Estrella, cierra el periplo iniciado en su casa y finalizado en la misma (cierra de lugar), la 14ª cierra el espacio cronológico-temporal, coincidiendo la misma hora en la que salió el protagonista ciego.

Tres son los personajes básicos, unidos al de Max, que se presentan bajo esa luz:

D. Latino de Hispalis. Un hombre que huye constantemente de ella; incómodo ante cualquier foco, siempre desaparecerá por rincones, callejones y corredores. Es un ser nacido en las sombras y sólo hábil en ellas. Su caracterización evoluciona y se degrada a lo largo de la obra. El "vejete" presentado con asma, "quepis, anteojos, un perrillo y una cartera con revistas ilustradas", de la escena 1ª, va evolucionando a "perro cobarde", oportunista y vil; pero a D. Latino se le caracteriza más en toda su gama a través del texto literario que del espectacular, se le deja hablar para identificarle, sin duda alguna, con el prototipo astroso y repugnante que representa, para

## ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE LA LUZ EN *LUCE DE BOHEMIA* (1924)

Valle, la idiosincrasia española.

Muy diferente tratamiento reciben Rubén Darío y el Marqués de Bradomín. Representantes, en contraste pero no en antítesis, de los valores tradicionales y de los nuevos, se unen en torno a la reflexión de la vida y, sobre todo, de la muerte, con un profundo respeto mutuo. Arquetipos literarios, "extravagan" entre la realidad teatral y el sueño del autor; son, en cierta medida, los más directos emisarios de las ideas de Valle-Inclán.

### III. 6. - La luz como eje de la estructura y de la acción.

Pese a que intentamos centrarnos en el texto espectacular, es imprescindible remitirnos al literario en este punto, puesto que el primero sólo caracteriza y predispone el modo de acción del segundo. Pero, pese a ello, intentaremos comprobar cómo inciden las acotaciones de la luz en la distribución de la estructura y en su acción.

A. - Estructura circular. Recordamos lo dicho hasta aquí de ella. La estructura circular se desarrolla hasta convertirse en círculos concéntricos a través de lugar, del tiempo-espacio y acción.

#### A. 1. El círculo del lugar: el viacrucis de Max Estrella: Escenas 1ª y 12ª.

Ya vimos que la escena 1ª se abre con una luz de atardecer en "un ventano angosto" y la preparación de la salida a la calle de Max Estrella con la aparición de su perro, D. Latino de Hispalis. Así, el cierre estructural del lugar se precisa en la escena 12ª, con la llegada y la muerte del ciego ante su casa y el abandono a su amo del perro D. Latino.

#### A. 2. El círculo del espacio-tiempo: Escena 1ª y 14ª y "Última".

Englobamos las dos últimas en una única escena porque creemos que son simultáneas y refuerzan el antagonismo y la acritud que enmarcan toda la obra. Ya acostumbrados a los juegos en antítesis, estas dos últimas remiten de forma directa y coincidentes al mundo desolador que queda tras la muerte del "Último Poeta".

Entre la 1ª y la 14ª, como hemos señalado, se produce el cierre circular del espacio-tiempo: un atardecer que inunda de luz el "ventano angosto" y "los muros de lápidas", metáfora y metonimia del nicho en el que yacerán Max y toda su familia.

#### A. 3. El cierre circular de la acción: escenas 1ª y Última.

Entre la 1ª y la Última volvemos a tener el cierre circular con el suicidio colectivo de la madre e hija, propuesto por Max como única puerta abierta, al inicio de la escena 1ª, vía exclusiva de salida de la cueva infernal de las pasiones, la ignorancia y los prejuicios, en donde se encuentran castigados a cadena perpetua.

B. - La luz y la gama cromática en la estructura de la obra: Proponemos el siguiente esquema secuencial para estos aspectos:



Las escenas 6ª y 7ª y las 14ª y Última se desarrollan simultáneamente en el tiempo y muestran, como ya dijimos, mundos en fuerte oposición y contraste: las primeras en el social-político, las últimas en el ontológico-vital. La escena 8ª, el encuentro con su amigo el Ministro, marca una división estructural perfecta que se desarrolla e incide en los textos espectacular y literario.

B. 1. - Dentro del espectacular, en donde nos hemos centrado, ya aludimos a que es la única



escena que viene acotada por "descripciones realistas", es exclusivamente ésta la que no hace referencia al tipo de luz (salvo al final, ya en el interior del despacho personal del Ministro, con la imagen evocadora del "soñar" de la chimenea). Los juegos sinestésicos suplen las descripciones luminosas: "olor a brevas habanas, malos cuadros, lujo aparente y provinciano. La estancia tiene un recuerdo partido por medio, de oficina y sala de círculo con timba".

B. 2. - Nueva caracterización de Max. A partir de esta escena octava también se produce un cambio en la visión que Valle proyecta sobre el protagonista: se le caracterizará, con más fuerza que nunca, con los atributos de Cristo en su última noche, presagio cierto de muerte anunciada desde el principio: "con los brazos abiertos en cruz, la cabeza erguida, los ojos parados, trágicos" obligan al Ministro a tener "una lágrima detenida en los párpados" y a una despedida "de actor en la gran escena del reconocimiento". La siguiente escena, la cena con Rubén Darío, es más que coincidente su similitud con la Última Cena y los papeles repartidos de S. Pedro (Rubén) y de Judas (D. Latino); por último, camino del Calvario, en el encuentro con Magdalena-la Lunares, ésta le reconoce por "su melena de Nazareno".

B. 3. - El ecuador de la acción. La escena 8ª, del mismo modo, nos marca la división entre "el antes" y "el después", entre la duda y la demostración de una realidad y la toma de postura definitiva ante ella -que le llevará a la muerte, solución única de la rotura de cadenas, ante una visión luminosa, aunque lejana-. Señala el cenit de su peregrinaje. A partir de aquí el ritmo se intensifica y se desdobra en un ritmo interior y más subjetivo.

B. 4. - La tensión simbólica a través del monocromatismo del lívido. Por último, la escena 8ª divide fuertemente la gama cromática que impera en la obra. Hasta ésta, entre los juegos de luz y de penumbra, aparecen y reaparecen los colores simbólicos del rojo, el verde y el amarillo; a partir de aquí, desaparecen todos para dar existencia a uno solo, que se trasvasará del texto dramático para insertarse en el literario y ocupar todo el espacio hasta introducirse en el interior de nuestro héroe trágico: el lívido. Así, el "lívido temblor de los arcos flotantes" absorberá el resto de la gama cromática y se perpetuará en un "ciclo lívido" que acoge la muerte del Poeta y se individualiza al introducirse en "su frente lívida". En adelante, el sol sólo actuará con una "aridez agresiva" que impedirá la creación de cualquier color que no sean los puros, en antítesis, del blanco y negro, sin concesión alguna para los restantes de la paleta.

#### IV. - Conclusiones.

Al llegar a este epígrafe, hemos comprobado que, dentro del texto espectacular, la luz cumple todas las funciones posibles que en él se inscriben como formante o signo teatral: dirige desde la distancia, configura a los personajes, complementa la acción dramática, informa sobre el espacio y el tiempo... y que, pese a imperar en este texto secundario la función poética, sin haber una sola reseña que nos remita a la función apelativa, sólo el seguimiento de las acotaciones permite una correcta interpretación del texto dramático y su representación. Así, las acotaciones valleinclanescas permiten ser el eje del proceso comunicativo singular, donde puede interpretarse el texto como un conjunto único y coherente destinado a la lectura<sup>35</sup> o como un texto teatral destinado a la representación. Tomado como estrictamente literario, el destinatario, el lector, puede reconocer las claves interpretativas a través de la estética modernista y sus significados esotéricos y simbólicos; tomado como texto dramático, el primer receptor, el director, debe reinterpretar las metáforas literarias para que el segundo receptor, el público, tenga el mayor número de elementos sémicos para su comprensión. Creemos que una puesta en escena con la visualización del "Mito de la Caverna", enriquecería la acción, la comprensión y la reinterpretación de muchos de los signos que se esconden dentro del texto literario.

35. - Recordemos que hasta la década de los 60 fue un criterio generalizado aquel que tildaba al teatro de Valle como "irrepresentable".

## ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE LA LUZ EN *LUCES DE BOHEMIA* (1924)

Permítasenos una propuesta pragmática comparándola con el Mito:

Mito de la caverna	Espacio espectacular teatral
Entrada de la caverna	Pared de proyección
Fuego	
Camino elevado	Personajes/actores con coturnos que proyecten grandes sombras
Muro bajo o pantalla	Fuego (juegos de luces)
Fila de prisioneros	
Pared de proyección	Espectadores (4ª pared)

Así, creemos que la luz sí funciona como formante en cuanto que complementa al diálogo y a la acción, pero que se convierte en signo esencial, y no elemento auxiliar, en la formación de los personajes. Su tipología, en muchos casos funcionando como personajes colectivos, está determinada por su proyección y ella condiciona el "ser, hacer, decir" y redonda en el subcódigo kinésico-prosémico (gestos, movimientos y distancias). Es más, creemos que la luz da unidad de contenido a todo el texto dramático y marca las secuencias con las diferencias de iluminación, además de cumplir con los requisitos de indicios<sup>36</sup>.

Redundando en la propuesta, la luz en *Luces de Bohemia* actúa como un todo completo, bien como formante, bien como signo pleno. Su relevancia no sólo ha permitido establecer una distribución estructural sino que, en torno a ella, podemos elaborar un esquema actancial:

Destinador	Destinatario
Rechazo del idealismo:	La sociedad española:
Oscuridad reinante	Seres encadenados en cueva
Sujeto	
Poeta Ciego - sin luz	
Auxiliar	Oponente
Mundo de revolucionario Institucionalismo	
Ruptura cadenas	Conformidad en el mundo de las sombras
Objeto	
Renovación: salir a la luz	

De esta manera, Valle-Inclán a lo largo del camino que desemboca en los esperpentos incide en el mismo mecanismo, gestado en torno a la luz y al planteamiento platónico del conocimiento, con una llamada provocadora que obliga al lector-espectador a una posición activa, ampliando el espacio escénico al situarlo en un marco integrador. Teatro inquietante que, sin duda, busca

36. - BARTHES, R.: *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1982, pp. 17 y ss.. Aquí el autor habla de "indicios propiamente dichos que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera, a una filosofía".

## VIOLETA CASTRILLO SALVADOR

y cala en las conciencias y obliga al análisis de nuestra realidad, de nuestro entorno y nos replantea los valores singulares en los que todo ser indaga, de manera individual o colectiva, física o metafísica, en su búsqueda del camino hacia la Luz, siempre interceptado por los sueños de la razón o por las sombras provocadas ya por hogueras platónicas, ya por bujías valleinclanescas, que no son más que nuestras dudas y temores.