



HAL
open science

DISTORSIÓN RÍTMICA Y ANAMORFOSIS SENSORIAL: LA LITERARIDAD DE LUCES DE BOHEMIA DESDE EL PRISMA DE LA “PNEUMÁTICA”

Inès, Juliette Madeleine Guégo Rivalan

► **To cite this version:**

Inès, Juliette Madeleine Guégo Rivalan. DISTORSIÓN RÍTMICA Y ANAMORFOSIS SENSORIAL: LA LITERARIDAD DE LUCES DE BOHEMIA DESDE EL PRISMA DE LA “PNEUMÁTICA”. Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral, 2020, n°45 (n°45 julio-diciembre 2020), p. 15 - 36. 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.01 . hal-04392096

HAL Id: hal-04392096

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04392096>

Submitted on 21 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**DISTORSIÓN RÍTMICA Y ANAMORFOSIS SENSORIAL:
LA LITERARIDAD DE *LUCES DE BOHEMIA* DESDE EL
PRISMA DE LA «PNEUMÁTICA»**

*RHYTHMIC DISTORTION AND SENSORY ANAMORPHOSIS:
LUCES DE BOHEMIA'S LITERARITY THROUGH THE PRISM OF
'PNEUMATICS'*

Inès Guégo Rivalan

CRIIA, Université Paris Nanterre

guego.ines@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7257-0377>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.01

ISSN 2444-3948

Resumen: A partir de los estudios de Alain Riffaud (2007) que invitan a una nueva lectura crítica de la prosa teatral, se propone una nueva interpretación del fluir prosístico de *Luces de bohemia* desde el prisma de la «pneumática». El artículo pone de realce la existencia de un ritmo específico del *esperpento*, el cual se articula con la noción de anamorfo-sis sensorial (visual y auditiva), recurso polimorfo que vertebrata dicha prosa. La confrontación de las nociones de «pneumática» y de «tram-pantoído» (Féron, 2010) con el estudio de la prosa teatral de Ramón del Valle-Inclán brinda la oportunidad de pensar la energía de la palabra de los personajes articulándola con las nociones de soplo y de respiración, así como con la de espejismo sensorial.

Palabras Clave: Anamorfo-sis / *esperpento* / literaridad / prosa teatral / pneumática.

Abstract: Alain Riffaud's works suggest a new critical reading of dramatic prose: offering a distinct interpretation of *Luces de bohemia's* prose dynamics through the prism of 'pneumatics' (Riffaud, 2007), the present article brings to light the existence, throughout the play, of a specific rhythm in *Esperpento* dramatic prose, which relates to the notion of sensory anamorphosis (visual and auditory), a polymorphous component that underlies the writing. Applying the notions of 'pneumatics' and 'trompe-l'oreille' (Féron, 2010) to the study of Ramón del Valle-Inclán's dramatic prose allows to examine the characters' language energy by articulating the notions of breath and breathing with that of sensory mirage.

Key Words: Anamorphosis / *esperpento* / literarity / theatre prose / pneumatics.

Sumario: 1. La anamorfosis, forma característica del fluir literario del esperpento. 2. Una prosa neumática expresionista y plástica. 3. Obras citadas. 4. Notas.

Copyright: © 2020. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

INÈS GUÉGO RIVALAN. Doctora en Estudios teatrales hispánicos por la Universidad de Nanterre (2018), Inès Guégo Rivalan es autora de la tesis de doctorado «Les enjeux du renouveau du théâtre espagnol. Forces et pouvoirs des synesthésies (1916-1934)» (2018, Universidad Paris Nanterre). Asociada al Laboratorio CRIIA (UPN), su investigación se enfoca en la España del siglo XX, la Edad de Plata, el teatro, la historia cultural y de las ciencias, las sinestesias. Sus trabajos se centran en torno a tres temáticas principales: el análisis de textos de teatro de la Edad de Plata; la problemática del ritmo y de la energía en el teatro en relación con las temáticas de la mirada, de la palabra y de la gestualidad, así como el estudio de agentes de la difusión y de la recepción en las relaciones que entablaron con las sociedades.

El corazón da [...] el «yambo fundamental», el diapasón métrico, a la vez compás origen y compás-patrón. A la respiración le corresponde luego bordar por esta trama métrica, para modelar en ella la parte inteligente del ritmo [...]. El ritmo sirve para [...] reanimar toda la tensión¹. (Jenny, 1982).

Numerosos fueron los dramaturgos españoles de inicios del siglo XX que se valieron en sus obras de una prosa en la cual «el trabajo estrictamente poético [...] se ejerce en el idioma y [...] pasa por efectos de ritmo, de sonoridad, como por una densidad metafórica»² (Forest, Conio, 2004, pág. 337), por lo cual las nociones de ritmo y de respiración son ineludibles individual y conjuntamente. El estudio del ritmo en el teatro conlleva un interés particular puesto que la prosa teatral, compleja en sus dinámicas internas pero también en su índole (intercambios entre personajes y didascalias), se destina en parte a que la digan los actores durante la representación de una obra³. Ramón del Valle-Inclán, dramaturgo que pone en entredicho el realismo y las normas artísticas burguesas de su tiempo, integra diferentes componentes según modalidades estéticas particulares, con un texto escrito para que lo pronuncien y con didascalias poéticas.

El presente estudio se propone analizar la materialidad de una prosa de teatro, la de *Luces de bohemia*, desde el punto de vista de un lector o de un actor potencial. La dinámica artística del *esperpento* se fundamenta en una lógica sistemática de deformación de la realidad y expresa lo trágico bajo un enfoque inusual. A partir de los estudios de Alain Riffaud (Riffaud, 2007, pág. 10) que invitan a una nueva lectura desde el prisma de la «pneumática» —la cual puede remitir en los esperpentos de R. del Valle Inclán y en particular en *Luces de bohemia*, a lo relativo al flujo y reflujo del aire al hablar, a la tensión que existe, entre contención y emisión de una respiración—, a continuación se pondrá de realce la existencia de un ritmo específico del *esperpento*, una forma singular del *fluir* de la palabra, que se tratará de articular con la noción de «anamorfosis sensorial» (principalmente visual y auditiva)⁴. El recurso, polimorfo, vertebrará dicha prosa y completa la comprensión de la dinámica de la prosa teatral de R. del Valle-Inclán.

I. LA ANAMORFOSIS, FORMA CARACTERÍSTICA DEL FLUIR LITERARIO DEL *ESPERPENTO*

La materialidad de la prosa de *Luces de bohemia* se caracteriza por un ritmo que se fundamenta principalmente en la fusión de dinámicas visuales y auditivas dentro de un patrón formal anamórfico, es decir, que repercute la lógica de deformación, clave de la estética del *esperpento*, en una prosa que convoca la sensorialidad⁵. En el lenguaje poético de R. del Valle-Inclán actúa una doble mecánica rítmica a nivel visual: sus componentes son de orden pictórico y cinematográfico, lo que permite que se inserte un ritmo visual puntual, sincrónico, en un fluir diacrónico. Esas dos formas de recursos se entrecruzan para jugar dentro del lenguaje en la combinación de duraciones distintas, en una lógica rítmica construida a partir de rupturas y de apariciones. Se puede pensar que los descubrimientos y las innovaciones técnicas vinculadas con el auge del cine en la época de R. del Valle-Inclán impregnan su escritura dramatúrgica, y le dan también su dinamismo al ritmo de la prosa del nuevo género teatral que crea. En las didascalias*, cuyo papel resulta primordial en la elaboración rítmica del fluir de la prosa del *esperpento*, diferentes procedimientos (sintácticos, fónicos) y tropos o figuras de estilo impulsan el proceso de anamorfosis. En la obra, se notan variaciones entre didascalias constituidas por una sucesión de frases breves y otras de encadenamiento más lento, procedimiento más elemental que permite iniciar la puesta en ritmo del lenguaje por un juego sobre duraciones distintas. Algunas las constituyen breves sintagmas nominales y la puntuación que les acompaña refuerza la sensación de pincelada: así, se puede oponer la primera didascalia de la escena 3 («*La Taberna de Pica Lagartos: Zaguán oscuro con mesas y banquillos: Jugadores de mus: Borrosos diálogos.*», 3, pág. 61) con el efecto de ralentí producido por los dos puntos al final de la didascalia de la escena 14 («*Dos sepultureros suspenden la tarea: sacan lumbre del yesquero y las colillas de la oreja. Fuman sentados al pie del hoyo.*», 9, pág. 191)⁶. Gracias a esta puntuación, que produce un efecto de primer plano, el lector⁷ se centra en los personajes de los sepultureros; por lo demás, después de la pausa rítmica que marcan los dos puntos, desde un punto de vista sintáctico el paralelismo de construcción completa el dispositivo que frena el desarrollo de la acción. Metáfora y aparición están en el origen de un ritmo anamórfico puntual —unas rupturas poéticas que pueden producir las muecas del lenguaje de los

personajes. Es el caso de LA PISA BIEN, quien en la escena 4 habla de sí misma, de MAX ESTRELLA y de DON LATINO empleando la expresión «tres tristes trogloditas» (4, pág. 77), y le dice a MAX: «decláreme (...) si cameló las tres beatas y si las lleva en el portamonedas.» (4, pág. 78). El lenguaje, por su polisemia, realiza rodeos, causa de interrupciones en la continuidad del fluir rítmico, como cuando DON LATINO le propone a MAX, en la escena 9, «Querido Max, hagamos un trato. Yo me bebo modestamente una chica de cerveza y tú me apoquinas en pasta lo que me había de costar la bebecua.» (9, pág. 141). El juego sobre los registros y el desfase entre significante y significado produce la aparición de imágenes, que parecen materializarse desde la prosa.

Metonimias y acumulaciones se corresponden, en la escritura, con una dinámica visual de índole cinematográfica, con una *cinemática*. Es el caso en la escena 5, en la didascalía «*Sale en tropel el grupo. — Chalina's flotantes, pipas apagadas, románticas greñas.*» (5, pág. 98); o, en la escena 6, «*El calabozo. Sótano mal alumbrado por una candileja. En la sombra se mueve el bulto de un hombre. Bluva, tapabocas y alpargatas.*» (6, pág. 99). La metonimia permite el surgimiento rítmico de la imagen que se arraiga en la prosa siguiendo una técnica de esbozo. Al combinarse con la acumulación para formar un ritmo visual, y al llamar la atención sobre una parte y no sobre el todo, provoca un efecto de primer plano, de *zoom* grotesco, creando una anamorfosis a partir del estímulo del sentido de la vista. La acumulación inserta en el fluir verbal un motivo acompasado de binomios [sustantivo + gerundio o adjetivo], punto de partida de un desarrollo lineal progresivo similar a la sucesión de imágenes cinematográficas. En la didascalía «*De tarde en tarde, el asfalto sonoro. Un trote épico.*» (4, pág. 75) se forma una sinestesia, puesto que la metonimia permite una expresión breve e impactante, y, esbozando *in absentia* la imagen de los caballos y de los SERENOS, actúa como un elemento de dramatización a partir del cual la violencia se sugiere por los ruidos. Mediante el cambio desde un código sensorial a otro, la fórmula sintética perturba el sentido de conceptualización del lector: la evocación indirecta de las monturas de los jinetes va poblando de sombras el trasfondo, gracias a una especie de preterición visual convocada por el oído. En las didascalías del *esperpento*, cuyo papel rítmico excede la mera función de acotación escénica, se observa cómo una estética del surgimiento y de la saturación (proliferación) sensorial actúa en el corazón del ritmo de la prosa.

La significación musical y coreográfica de *rbutmos* queda obviamente secundaria con respecto a la significación global de *skêma*, «forma». En otros términos [...], *rbutmos*, sea cual fuere su origen exacto, no es metáfora de lo musical, sino concepto potencial, en su relación con el «esquema». Allí tenemos una verdadera inversión de perspectiva: en vez de que la música fuera la que alumbrara metafóricamente el ritmo, es el mismo concepto de forma que viene a iluminar la música.⁸

El fluir literario del *esperpento*⁹ corre convocando la sensorialidad, principalmente el oído y la vista. Si se presta atención, ahora, a la dinámica auditiva, la prosa didascálica de *Luces de bohemia* posee una musicalidad singular: acentos, aliteraciones, asonancias y paronomasias se combinan para darle cuerpo o, en otros términos, para determinar la forma del fluir de su palabra —su ritmo. Un primer ejemplo del vínculo entre ritmo y acentuación se da con la evocación de la patrulla de guardias de la escena en la escena 4, en la cual la paronomasia y la creación de una irregularidad fónica por el ordenamiento de las vocales llanas puestas en juego en la frase producen un ritmo que acompaña visualmente el del paso de los soldados, al mismo tiempo que va esbozando formalmente una anamorfosis visual por el reflejo deformado de lo abombado de sus cascos. En el fragmento «*traen la luna sobre los cascós y en los charrascos*» (4, pág.84), la combinación de asonancias y de atracciones paronímicas acentúa la palabra *luna*, que informa el desarrollo de la frase dándole miméticamente la forma de un espejo convexo. La atracción ejercida dentro y desde el mismo lenguaje por la luna, la ubica dentro del fluir didascálico en posición de punto culminante. Otro ejemplo se sitúa en la escena 9 con la convocación sinestésica de la sensorialidad: «*El Café tiene piano y violín. (...) El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión.*» (9, pág. 136). Los nudos acentuales, sintácticamente ordenados siguiendo una alternancia de palabras llanas y agudas crean un esquema rítmico que pone de relieve una energía verbal, reflejo del desarreglo de los sentidos en la atmósfera del Café Colón. Gracias al trabajo sobre los recursos fónicos, la creación de intervalos irregulares en el lenguaje favorece la emergencia de un estímulo sensorial desde la materialidad de la prosa. En la escena 4, la exclamación de MAX «¡*Muera Maura!*» (4, pág. 81), o en la escena 12, la aserción «*El esperpentismo lo ha inventado Goya*» (12, pág. 168),

muestran que el fenómeno de alternancia entre los fonemas reproduce un juego de espejos y de reflejos en un plano fónico. El ritmo lo dan así las sonoridades: un fenómeno de atracción paronímica en la prosa del *esperpento* parece imponer, aquí mediante la asonancia, la reiteración de un sonido, a intervalos irregulares.

El mismo mecanismo se puede observar con el uso de la aliteración. Así en una didascalía que acompaña un momento en que un personaje sale o entra, como por ejemplo al final de la escena 2 («*Escapa la chica salvando los charcos con sus patas de caña.*» 2, pág. 60), cuando la aliteración dibuja los brinco del personaje para evitar los charcos, y cuando la vuelta irregular de los fonemas sordos, oclusivos velares (/k/), fricativos alveolares (/s/) y de la africada palatal (/ç/), parece, ella misma, materializar, y hacer sensible para el lector de la didascalía, las imágenes inciertas de la muchacha vistas a través del filtro deformante de los charcos. El empuje operado por el lenguaje y la implementación del proceso rítmico anamórfico de la prosa puede comprobarse en la primera didascalía de la escena 10, muy densa en asonancias y aliteraciones. En negrita se hace hincapié en la musicalidad interna del fragmento didascálico y en sus ecos rítmicos, y en tipografía encuadrada vienen los fragmentos que materializan los juegos de espejos fónicos. En tipografía normal, se señalan algunos puntos de resistencia fónica que entran en un juego de simetría y aparecen como unos tantos chirridos. Por último, en tipografía subrayada se evidencia el runruneo rotatorio de la «r», reflejo de la prosa que se va engendrando yendo hacia delante. Cual bajo continuo, materializa, a través de lo que podríamos designar como fenómeno de persistencia coclear, la permanencia del sonido en el espacio de la ciudad, traducción de un aspecto de la modernidad de inicios del siglo XX:

(...) *El cielo **ra**so y **re**moto, La **luna** **luna**ra, Patrullas de caballería. Silencioso y luminoso, **rueda un** **au**to. En la **sombra** clandestina de los **ramajes**, **merodean** mozueltas pingonas y viejas pintadas como **ca**retas. **Repartidos** por **las sillas del paseo**, **yacen** **algunos** **bultos** **durmientes**. **MAX ESTRELLA** y **DON LATINO** caminan bajo **las sombras del paseo** (...). (10, pág. 148)*

Además de la recurrencia de las líquidas que acompañan fónicamente la dinámica cinematográfica de la escritura y le confieren una corporeidad de orden casi táctil, el fluir verbal impone la vuelta de

sonidos, pero con una frecuencia irregular, imprevisible, indicio de una resistencia a la dicción y de un esfuerzo articulario. Este proceso pone de realce el relieve del lenguaje, que hace que este se auto-engendre. Gracias a la paronomasia, en los planos visual y acústico, la prosa de *Luces de bohemia* produce su propia anamorfosis: un sonido llama a otro sonido, pero en una palabra distinta, lo que permite, por la desaceleración creada en la gestión «pneumática» de la energía, sugerir la necesaria desaceleración del fluir de la acción dramática. El procedimiento se aproxima a lo que estudia François-Xavier Féron (Féron, 2010)¹⁰: el crítico acuña el concepto de «trampantoído» («trompe-l'oreille») que define como una entidad sonora capciosa cuya principal característica estriba en una disyunción entre su estructuración (cómo se ha realizado) y su recepción. Si bien, para F.-X. Féron, detrás de unos ritmos se pueden esconder otros, y lo que llama los *patterns* resultantes son unos tantos motivos melódicos y/o rítmicos originados en agrupaciones operadas por la percepción sobre los estímulos acústicos procedentes de uno o varios planos («strates») sonoros, Valle-Inclán en *Luces de bohemia* retuerce el dispositivo hasta la disonancia.

Por su parte, en el plan puramente fónico en cambio, los acentos pueden esbozar una forma: es el caso del binomio acentuado «*El hombre lógico y mítico*» (7, pág. 117): no solo el lenguaje genera elementos rítmicos que lo constituyen, sino que también extiende esta dinámica demiúrgica hasta el esbozo del personaje (aquí DON FILIBERTO), viniendo la acentuación esdrújula («*lógico y mítico*») a sugerir la forma de un personaje excesivo y enfático. Las sonoridades, en su vuelta irregular, acompañan así la acción¹¹, y el material fónico y musical permite la correspondencia sensorial en el origen del proceso anamórfico. La dinámica verbal del *eserpento* va generando un mundo al mismo tiempo que va persiguiendo su autogénesis, convirtiendo así el texto en el teatro de un empuje anamórfico del verbo, creado por una percepción sensorial en el origen que luego amplifica.

De hecho, la prosa se caracteriza por un ritmo anamórfico expresionista de predominio visual y auditivo, que se fundamenta en la deformación de la percepción. Resulta plástica, con un ritmo que favorece el proceso de correspondencia sensorial, como muestra la réplica de MAX, en la escena 4: «Yo voy pisando vidrios rotos.» (4, pág. 75). La potencia analéptica de la metonimia revela imágenes y sonidos de una escena callejera acabada: la convocación simultánea de la vista y del

oído confiere a la frase una textura fónica, que, porque mima el aplastamiento del cristal roto, convoca también indirectamente el sentido del tacto. De la misma manera, la estructura rítmica subyacente obedece a una lógica de construcción en espejo deformante por un juego de ecos, y de correspondencias rítmicas, presente por ejemplo en la didascalía de la escena 4 (en negrita la construcción en ecos rítmicos internos que le confieren a la didascalía una forma convexa, y en tipografía subrayada la repetición de un elemento clave del decorado de *Lucea de bohemia*, el farol, y su redistribución fónica esperpentizada al haberse permutado, cual reverberación verbal, los fonemas en la palabra «alero»). Ello muestra hasta qué punto llegó el virtuosismo del dramaturgo quien repercutió la idea matricial de su obra maestra a todas las escalas de la literaridad de la prosa de teatro:

*Noche. MAX ESTRELLA y DON LATINO DE HISPALIS **tambalean** asidos del brazo, por una calle enarenada y solitaria. Faroles rotos (...) En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La **luna** sobre el alero de las casas, **partiendo la calle por medio** (...) Soldados Romanos. Sombras de Guardias. (...) La Buñolería Modernista entreabre su puerta, y una banda de luz **parte la acera** (...) MAX y DON LATINO, borrachos **lunáticos**, filósofos peripatéticos, bajo la línea luminosa de los faroles, caminan y **tambalean**. (4, pág. 75)*

La construcción poética de esta didascalía revela el quiasmo como el tropo-patrón del ritmo anamórfico de una escritura en la cual el *pneuma* (la respiración) queda indisociable de la convocación de los sentidos y de su perturbación sistemática.

2. UNA PROSA PNEUMÁTICA EXPRESIONISTA Y PLÁSTICA

En el *esperpento*, a partir de la sensorialidad y de diálogos en espejos deformantes, las réplicas de los personajes, que se combinan con las didascalías, revelan ellas también una construcción en anamorfosis. El lenguaje, construido e insertado en la mecánica rítmica (Chambolle, 2004) de la obra dinamiza el texto, dando forma a las magnitudes de sus «respiraciones».

Para entender mejor las aportaciones neumáticas del personaje a la economía del sistema rítmico de dicha prosa, cabe centrarse en uno

de ellos para estudiar su manera de hablar, su «parlure» (Damourette, Pichon, 1930, pág. 46)¹². El caso de MAX ESTRELLA, uno de los personajes más presentes a lo largo de la obra es muy interesante, puesto que, a través de la construcción de sus frases, encarna en sí mismo la idea de un *continuum* rítmico, más allá de las quebraduras de su expresión que le dan a la respiración su ritmo irregular y perturbado. En el artículo que dedica a la poética de Luis Cernuda, Serge Salaün habla de «una gimnasia fonatoria brutal, entrecortada, al límite del «trabalenguas» y de la mueca, simulacro de masticación, de ingurgitación o de regurgitación que metaforiza físicamente, en el esfuerzo de lectura, el destino del poeta y su combate contra un mundo hostil¹³» (Salaün, 2005, pág. 224). Semejante análisis se revela valioso en el momento de acercarse a la materialidad de la prosa de *Lucea de bohemia*.

En la escena 12, MAX el poeta parece dar las reglas que vinculan el lenguaje del *esperpento* con esta idea de resistencia rítmica y de mueca: «Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.» (12, pág. 170). Las más de las veces, las réplicas de MAX ESTRELLA son breves: la escasez del verbo llama la atención sobre el significante y el significado. Toda la potencia de evocación del lenguaje poético se concentra en fórmulas sintéticas que se acumulan en cadena, de manera precipitada. Ora participa MAX de esta dinámica, ora la regula, ofreciendo a través del ritmo de sus frases especies de pausas meditativas.

MAX se expresa con frecuencia de manera asertiva siguiendo un esquema sintáctico que pone en juego, bajo formas diversas y variadas, un binomio rítmico. Así, el uso de las oraciones independientes para las definiciones (con «ser» siguiendo el esquema «A es B») también ilustra este fenómeno: «[España, en su concepción religiosa], **es** una tribu del Centro de África» (2, pág. 56), o también, «España **es** una deformación grotesca de la civilización europea.» (12, pág. 169). En otro ejemplo, con el verbo «dar» que sirve para expresar un resultado (siguiendo el esquema, «A da B»), se enriquece el procedimiento, y considerar la prosa de las réplicas en sistema rítmico casi permite ver «al otro lado del espejo» —en la escritura de R. del Valle-Inclán, «en el fondo del vaso». De este modo podemos cotejar las dos frases «Los **héroes clásicos** han **ido** a pasearse en el **callejón del Gato**.» (12, pág. 168), y «Los **héroes clásicos** reflejados en los **espejos cóncavos** dan el **Esperpento**.» (12, pág. 168). Se trata de dos enunciados que se reflejan imperfectamente el uno al otro, el

primero de veintitrés sílabas y el otro de veinticinco, según el recuento de sílabas fónicas. Dicho cómputo silábico fónico puede resultar interesante para el estudio de una prosa elaborada según una lógica de absurdo y de deconstrucción que pasa por las sonoridades. Sin embargo, el ritmo que encierran estas dos frases casi justificaría que se estudiase en ellas un cómputo prosódico que tomaría en cuenta acentuación, sinalefas y otras características métricas. Al incorporarlas al análisis, además se ve que el ritmo interior es muy irregular y muy denso. Así, la primera frase podría fragmentarse en la sucesión de motivos siguientes: dos yambos + un dáctilo + un yambo [encadenamiento con tres sílabas átonas o arrítmicas y una acentuada, luego cuatro átonas y una acentuada] + un yambo. La segunda también sigue un esquema hecho de compresiones y de irregularidades. Secuenciada en agrupaciones prosódicas también podría crear el friso rítmico siguiente: dos yambos + un dáctilo + un anapesto + un yambo [+ una breve arritmia] + un impulso anapéstico final. Las secuencias para las cuales resulta difícil determinar la prosodia siguiendo dichas formas de unidades rítmicas, definidas por todas los compendios de teoría métrica, tal vez se corresponderían con una acentuación «extrarrítmica» o «antirrítmica»; dichos apoyos «no son imperfecciones métricas, sino un medio de expresión adicional que puede usar hábilmente el poeta» (Pardo, 2007, pág. 37). Como se puede ver, las formas geométricas (unidades prosódicas) se suceden dentro del fluir de la prosa, pero con una frecuencia que lleva a veces al solapamiento: este fenómeno de compresión, nacido de la sobrepresión puntual de los motivos rítmicos, con intervalos prosódicos (relajamientos o distensiones: pausas), originaría un estado de estrés rítmico perceptible en el fluir de la prosa de *Luces de bohemia*. Por supuesto, cabría precisar, profundizar y sistematizar el estudio; pero parece que este desarrollo singular del fluir verbal, hecho de una sucesión de choques prosódicos, es la característica del ritmo de la prosa del *esperpento*. El segundo enunciado («Los **héroes clásicos** reflejados en los **espejos cóncavos** dan el **Esperpento**») que brinda una variación y una prolongación anamórfica de la forma original de la frase, permite llegar a la definición del género *esperpento*. No hay repetición verbal de un enunciado a otro, sólo un fluir verbal distorsionado, un juego de reflejos, *esperpentizado*, en el lenguaje. De la misma manera, una réplica como «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» (12, pág. 168-169) sobresale desde el punto de vista de la respiración en comparación con

enunciados de MAX ESTRELLA en los cuales la fórmula se «contiene» de manera más densa, en número de sílabas. El encadenamiento con un número de sílabas cada vez más elevado (aquí, treinta y nueve) sugiere un calentamiento y una inspiración larga, antes de una espiración completa. MAX es un personaje que sigue su pensamiento según un ritmo compuesto por respiraciones más o menos profundas; constituye por lo tanto un *continuum* rítmico que encierra su propia arritmia.

El estudio de los contactos verbales entre personajes revela quebraduras rítmicas en el fluir del diálogo, haciendo alternar entonces situaciones de sobrecarga o de insuficiencia pneumática en el momento de hablar. Analizando la rapidez de lo que llama Manuel García Martínez los «ritmos conversacionales» (García Martínez, 1995) en los *esperpentos*, Delphine Chambolle (2004, págs. 174 y ss.) subraya el ritmo agresivo que en *Luces de bohemia* sumerge al lector en un estado de alarma. La estudiosa habla de espectador «convertido en rehén por el sonido»¹⁴ pero bien parece que lector y espectador también resultan convertidos en rehenes por el ritmo de la prosa, como evidencia la tensión dialógica entre MAX y MADAMA COLLET, permitida en la escena 1, por un intercambio construido en torno a fórmulas conminatorias (en negrita, los giros conminatorios), traducción liminal de un fluir verbal tenso, marcado por la interrupción, y de un ritmo contrariado.

MAX:

Vuelve a leerme la carta del Buey Apis.

MADAMA COLLET:

Ten paciencia, Max. [...]

No desesperes. Otra puerta se abrirá.

MAX:

¿En qué redacción me admiten ciego?

MADAMA COLLET:

Escribes una novela.

MAX:
Y no hallo editor.

MADAMA COLLET:
¡Oh! **No te pongas a gatas**, Max. [...]

MAX:
¡Estoy olvidado! **Léeme** la carta del Buey Apis.

MADAMA COLLET:
No tomes ese caso por ejemplo.

MAX:
Lee. [...] **Lee despacio.** (págs. 39-42)

Muy a menudo la palabra en *Luces de bohemia* se sustituye por ruidos, perturbaciones absurdas que toman la forma de ladridos y de cacareos y le confieren a la prosa teatral una textura acústica anamórfica. La repetición provoca una saturación y una ronquera que transforman a los personajes en peleles. Así la repetición de una misma exclamación en un personaje contribuye a la caricatura al producir un efecto de «mecanización»¹⁵: «¡Admirable!» exclama sistemáticamente el personaje RUBÉN DARÍO en las escenas 9 y 14. Las exclamaciones, imperativos, esticomitias, gritos e interjecciones son otras tantas repeticiones de los mismos sonidos que reducen a lo absurdo. El ritmo desacompañado y entrecortado producido por el encuentro de diferentes hablas (*parlures*) participa en la elaboración de una prosa plástica expresionista así como a la deconstrucción de los personajes: las muecas verbales se entremezclan y se combinan, formando un patrón rítmico perturbado a todos los niveles.

El proceso se observa en el intercambio que opone en la escena 4 a DORIO DE GÁDEX con el CORO DE MODERNISTAS, conjunto vocal disonante que no hace sino jugar con las rimas en las últimas palabras de los personajes (en negrita):

DORIO DE GÁDEX:
El Enano de la **Venta**.

CORO DE MODERNISTAS:
¡Cuenta! ¡Cuenta! ¡Cuenta!

DORIO DE GÁDEX:
Con bravatas de **valiente**.

CORO DE MODERNISTAS:
¡Miente! ¡Miente! ¡Miente!

DORIO DE GÁDEX:
Quiere gobernar la **Harca**.

CORO DE MODERNISTAS:
¡Charca! ¡Charca! ¡Charca!

DORIO DE GÁDEX:
Y es un Tartufo **Malsín**.

CORO DE MODERNISTAS:
¡Sin! ¡Sin! ¡Sin!

DORIO DE GÁDEX:
Sin un adarme de **seso**.

CORO DE MODERNISTAS:
¡Eso! ¡Eso! ¡Eso!

DORIO DE GÁDEX:
Pues tiene hueca la **bola**.

CORO DE MODERNISTAS:
¡Chola! ¡Chola! ¡Chola!

DORIO DE GÁDEX:
Pues tiene **la chola hueca**.

CORO DE MODERNISTAS:
¡Eureka! ¡Eureka! ¡Eureka!

El psitacismo y el trabajo sobre la materialidad acústica de la prosa teatral produce un juego ritmado de ecos-rimas que desestructura el lenguaje, y las palabras de DORIO DE GÁDEX, al poner el acento sobre una forma de insuficiencia neumática del habla idiosincrásico de ese coro anamórfico, sugieren, dentro del fluir verbal, la vacuidad semántica de su propio discurso. En cambio, los tiempos largos de MAX se corresponden con momentos en los cuales manifiesta una resistencia, ideológica o personal, contra el sistema vigente o contra otro personaje. Algunas réplicas están desarrolladas, pero siempre según modalidades de acumulación de frases o sintagmas independientes (pág. 57) o hasta de frases nominales. Se nota tanto en frases de indignación caracterizadas por impulsos, como en preguntas retóricas: «¿No me veo vejado, vilipendiado, encarcelado, cacheado e interrogado?» (5, pág. 94) o en exclamaciones: «¡Conozco al Ministro! ¡Hemos sido compañeros!» (5, pág. 96) Una réplica de la escena 4 brinda otro buen ejemplo de un tiempo largo formado a partir de la yuxtaposición de bloques discursivos breves:

MAX: No lo digas en burla, idiota. ¡Me sobran méritos! Pero esa prensa miserable me boicotea. Odian mi rebeldía y odian mi talento. Para medrar hay que ser agradador de todos los Segismundos. ¡El Buey Apis me despide como a un criado! ¡La Academia me ignora! ¡Y soy el primer poeta de España! ¡El primero! ¡El primero! ¡Y ayuno! ¡Y no me humillo pidiendo limosna! ¡Y no me parte un rayo! ¡Yo soy el verdadero inmortal, y no esos cabrones del cotarro académico! ¡Muera Maura! (4, pág. 81).

Cuando MAX habla con otros personajes, se produce la misma transigración respiratoria como entre un pedagogo y un alumno, así como lo demostraron los estudios de Marcel Jousse (Jousse, 2004): los intercambios neumáticos inducen variaciones rítmicas de su *parlure*. Es el caso en la escena 6, en la expresión del PRESO quien, después de un arranque sucesivo a los de MAX, caracterizado por una clase de esticomitias (expresión rítmica de su rebeldía), pasa a unas réplicas largas y argumentadas con el uso de oraciones subordinadas (6, pág. 102-104). En eco, MAX, cambia de respiración y adopta a su vez el ritmo largo de una sintaxis más compleja (6, pág. 102-103). Será lo mismo cuando argumente ante el MINISTRO, en la escena 8 (8, pág. 127-129). En la escena 11 (penúltima escena del personaje, que muere en la escena 12), el

agotamiento que traduce el fraseo parcelario de su réplica corresponde con el sofoco de sus esperanzas («Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!») (11, pág. 164). A continuación, el grito se sustituye por una serie de afirmaciones que, a pesar de su acumulación, permanecen yuxtapuestas, sugiriendo una insuficiencia pneumática revelada por una serie de puntos suspensivos.

En la última escena (escena 12) de MAX, a lo largo del último diálogo con DON LATINO, la desaparición de las comas, y la vuelta de las esticomitias y de los encadenamientos de fórmulas señalan la intensificación del proceso de sofoco, síntoma rítmico de la agonía del personaje.

(...) el ritmo reclama la arritmia. La simetría reclama la asimetría. Las sonoridades resquebrajadas del alma moderna exigen esta oposición. En el futuro, después de largos recorridos, el arte actual tal vez consiga la plenitud, la perfección que conocen todas las grandes épocas; y nos percataremos entonces de que nuestra cacofonía, de que nuestra falta o ausencia de armonía es la armonía de nuestra época, de que la arritmia es nuestro ritmo, la asimetría nuestra simetría, pero todo ello infinitamente mejorado, enriquecido y penetrado por el perfume de los nuevos tiempos por venir.¹⁶

Cada fluir verbal tiene su forma: he aquí por qué la distorsión rítmica, bien presente en *Luces de bohemia*, merece que se la cuestione conceptualmente. El ritmo de la prosa de este *esperpento* se construye según una lógica sensorial y plástica de anamorfosis, que, en las didascalias y las réplicas de los personajes, determina las frecuencias y magnitudes de la respiración de este género teatral. Es lo que parecen indicar las variaciones pneumáticas del intercambio entre MAX y LATINO, en la escena 12:

MAX: La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO: ¿Y dónde está el espejo?

MAX: En el fondo del vaso. (12, pág. 169-170)

El proceso de anamorfosis sensorial se produce en la prosa teatral a través de las dinámicas de disonancia y de contraste de las cuales el lenguaje es el medio de expresión: porque es ritmo, resulta ser el receptáculo al mismo tiempo que el generador del proceso anamórfico, a la vez matriz y producto de una escritura del intervalo. Semejante línea rítmica se vuelve a encontrar en todas las dimensiones de la obra, en particular en su dramaturgia hecha de las deambulaciones, titubeos, muecas y alucinaciones de los personajes.

En el *esperpento*, la elaboración de un lenguaje que juega permanentemente con la irregularidad como imposible vuelta de lo mismo así como del desfase rítmico permitido por el estímulo sensorial en una tensión constante entre una lógica de rupturas y de correspondencias, permite al dramaturgo inventar un canon rítmico nuevo, único y fundador para la prosa teatral española de inicios del siglo XX.

Parece indisociable el ritmo de la idea de respiración (*pneuma*). Si bien produce significado, por encima del sentido, es porque va dinamizando y estructurando obra y lenguaje entre los signos. El significado emerge y engendra el texto, haciendo que la escritura respire por debajo de las palabras. En *Luces de bohemia*, la plasticidad de la prosa y su índole misma imponen una continuidad, siguiendo las modalidades cinematográficas del fundido —según los casos, a lo negro o encadenado— entre el plano de la contextura del lenguaje y el de la dramaturgia. Mediante la combinación y la orquestación plástica de formas y duraciones distintas es cómo la prosa del *esperpento*, al poner en juego su propia materialidad, permite al dramaturgo expresar, rítmicamente, lo trágico de una forma de desmaterialización.

Se puede imaginar —pero como una especie de extremo— un teatro de sonidos, un teatro de la sombra. Teatro de la noche, del eclipse, del momento de oscuridad que se opone a las luces como los silencios habitan la música. Momento en que, por el oído también, se materializa la evidencia de un cuerpo que se revela y se persona —de una respiración, de una voz— y puede, en efecto, ser oído ciegamente durante un momento. Pero es el borde de la sensación, su confirmación por lo extremo —y aún hace falta que los ojos hurguen en la oscuridad. Además, no existe teatro del olfato y del tacto.¹⁷

La respiración es fluir: es ritmo —sombra, silencio, soplo. La prosa teatral de Valle-Inclán puede iluminarse mediante la anamorfosis por la dinámica que supone dicho procedimiento: el de una metamorfosis de la energía que circula entre lo real, y el espejo curvado. La anamorfosis sensorial permite captar el ritmo de la prosa del *esperpento* con una forma específica de su fluir verbal que viene a ocupar un intervalo pleno, artística y éticamente comprometido, entre modernismo, expresionismo y simbolismo. (Salaün, 2005, pág. 225)¹⁸.

Al jugar con las lógicas de contraste y de variación de los recursos literarios, poéticos y plásticos que aplica en su misma trama, la prosa de *Luces de bohemia* sueña y refleja, siguiendo las modalidades transformadoras de una expresividad trágica heredada de Mauricio Maeterlinck, la posibilidad de una dramaturgia renovada, en la cual la sombra, al integrarse a una dinámica polisensorial y anamórfica, bajo la forma de silencios, o de eclipses, dejaría de entenderse como un sucedáneo del ritmo, como su envés o su revelador. En la época en la cual escribe R. del Valle-Inclán, es por la revisión de los cánones estéticos y rítmicos y mediante una producción que se quiere reflexión sobre una renovación de la materialidad y de la forma cómo, en la escritura, luces y sombras se funden. Desde el texto, la pneumática del *esperpento* materializa, en los planos literario y dramático, pero también de manera física, las lacras de la sociedad española de la Restauración —y más allá, de las sociedades europeas y de la modernidad naciente— por la creación de una forma literaria nueva, más proclive a conmover lectores y espectadores de teatro.

3. OBRAS CITADAS

- Bourassa, Lucie (2011). *La forme du mouvement (sobre la noción de ritmo)*, http://rhuthmos.eu/spip.php?page=imprimir_articulo&id_article=234, artículo consultado el 16/12/13.
- Chambolle, Delphine (2004). *Mécanique acoustique et rythmique dans les esperpentos de Valle-Inclán*. Paris: Université Paris III – Sorbonne Nouvelle.
- Damourette, Jacques, Pichon, Édouard (1930). *Des mots à la pensée. Essai de grammaire de la langue française, Tome 1, 1911-1927*, Paris: D'Artrey.

- Féron, François-Xavier. (2010). L'art du *trompe-l'oreille* rythmique. *Inter-médialités / Intermediality*, 16, 145–165. <https://doi.org/10.7202/1001960ar>, artículo consultado el 4/10/ 20.
- Forest, Philippe, Conio, Gérard (2004). *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, sección «Poème en prose», La Flèche (impr.): Maxi Poche Connaissance, Maxi-Livres.
- Forestier, Georges (1999). *Racine, Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, La Pléiade.
- García Martínez, Manuel (1995). *Réflexions sur la perception du rythme au théâtre*. Paris : Universidad Paris 8.
- Jenny, Laurent (1982). *La Terreur et les signes; poétiques de rupture*, Paris: Gallimard.
- Jousse, M. (2004). *De l'anthropologie du geste à l'éducation générale et religieuse*, Paris: ediciones Don Bosco.
- Kandinsky, Vassili (1963). *Du spirituel dans l'art*, Paris: Éditions de Beaune.
- Mesguish, Daniel (2006). *L'éternel éphémère*, suivi de *Le sacrifice* de Daniel Mesguich et Jacques Derrida, Lagrasse: Verdier.
- Pardo, Madeleine et Arcadio (2007). *Précis de métrique espagnole*. Paris: Armand Colin.
- Riffaud, Alain (2007). *La ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*, Genève: Librairie Droz Éditeur, col. Travaux du Grand Siècle.
- Salaün, Serge (2005). Luis Cernuda : une poétique de la diction, *Bulletin Hispanique*, 107, 1, 219-237.
- Tomatis, Patrick (2011). *Le «rhythme», unité phonologique du rythme: hypothèse de la fonction vestibulaire*. Paris : Universidad Paris-Ouest Nanterre La Défense.
- Valle-Inclán, Ramón Del (2008). *Luces de bohemia. Esperpento*. Madrid: Espasa Calpe, (primera edición 1920, última edición corregida por el autor Imprenta Cervantina, Madrid, 1924).

4. NOTAS

- * A continuación, las referencias son las de la edición de 2008 de *Luces de Bohemia*.
- ¹ «Le cœur donne [...] l'«iambe fondamentale», le diapason métrique, à la fois mesure origine et mesure-étalon. Au souffle ensuite de broder sur ce patron métrique, d'y façonner la part intelligente du rythme [...]. Le rythme est là pour [...] ranimer toute la tension.» (Jenny, 1982, pág. 224).
- ² Une prose où «le travail strictement poétique [...] s'exerce sur la langue et [...] passe par des effets de rythme, de sonorité, comme par une densité métaphorique» (Forest, Conio, 2004, pág. 337).
- ³ «Quien dice dicción implica que volvamos a asignarle a la oralidad (y por lo tanto al cuerpo) un papel primordial, incluso en una lectura muda o íntima. El verso siempre se destina, en la poesía moderna, a un ojo-oído (como dice Jacques Roubaud), pero existe primero, nace en los «ritmos laringo-bucuales» e incluso en una participación muscular y gestual que puede atañer al cuerpo entero.» («Qui dit diction implique que l'on restitue à l'oralité (et donc au corps) un rôle primordial, même dans une lecture muette ou intime. Le vers est toujours destiné, dans la poésie moderne, à un œil-oreille (comme dit Jacques Roubaud), mais il existe d'abord, il naît dans des «rythmes laryngo-buccaux» et même dans une participation musculaire et gestuelle qui peut concerner tout le corps.»). (Salaün, 2005, pág. 223).
- ⁴ En la *pneumática*, tal y como se la entiende aquí, el papel de la recurrencia de los fonemas que imponen una resistencia articulatoria y en la circulación del aire del locutor (oclusivas, fricativas, africadas...) es también muy interesante y merecería un estudio más profundizado. Este estudio se limita al análisis de la materialidad de la prosa teatral, pero la definición de un concepto de ritmo más amplio se tendrá que contemplar.
- ⁵ Véase la sección «Anamorfosis» del *Diccionario de la Real Academia española*: del griego *anamórphosis* (transformación), «Pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según donde se la mire».
- ⁶ Alain Riffaud recuerda en una reflexión sobre la función de la puntuación que para Georges Forestier (editor de las *Obras Completas* de Racine), esta última conserva una función rítmica, y marca «pausas en el discurso, guiando la voz y la respiración», al mismo tiempo que va subrayando «las tonalidades y las intensidades». (Forestier, 1999).

- ⁷ Esta reflexión sobre la materialidad de la prosa teatral deja voluntariamente en segundo término una perspectiva dramaturgica para acercarse a la obra de R. del Valle-Inclán desde un punto de vista exclusivamente *textual*.
- ⁸ «Le sens musical et chorégraphique de *rhuthmos* est manifestement secondaire par rapport au sens global de *skhêma*, «forme». En d'autres termes [...] *rhuthmos*, quelle que soit son origine exacte, n'est pas métaphore du musical, mais concept potentiel, dans son rapport au «schème». C'est là un véritable renversement de perspective: au lieu que ce soit la musique qui éclaire métaphoriquement le rythme, c'est le concept même de forme qui vient éclairer la musique.» (Tomatis, 2011, pág. 27.). Véase el capítulo 1: «Polysémie du mot «rythme», une approche étymologique.»
- ⁹ Etimológicamente, el término «prosa» viene de *prorsus*, «que va hacia adelante», «conducido en línea recta»: ¿no seguirían las líneas rítmicas del fluir de la prosa del *esperpento*, en sus tensiones e irregularidades, las curvas de un espejo deformante?
- ¹⁰ Léase con mayor atención el apartado titulado «Les patterns résultants: sous-produits perceptifs issus de la réorganisation des stimuli acoustiques».
- ¹¹ Bien parece que el elemento sonoro «acompañe» y conforme la acción en *Luces de bohemia*, pero siguiendo las modalidades de la ruptura y de la disonancia perpetua, reflejo de la diégesis, y de las deambulaciones de los diferentes personajes.
- ¹² Jacques Damourette y Édouard Pichon (1930, pág. 46) acuñaron el término «parlure» como sinónimo estricto de sociolecto. En este artículo se le confiere un sentido más amplio como forma idiosincrásica del habla de un personaje.
- ¹³ Habla el estudioso francés Serge Salaün, a propósito de un verso de Cernuda, de «une gymnastique phonatoire brutale, heurtée, à la limite du «trabalenguas» et de la grimace, simulacre de mastication, d'ingurgitation ou de régurgitation qui métaphorise physiquement, dans l'effort de lecture, la destinée du poète et son combat contre un monde hostile.» Salaün, 2005, pág. 224.
- ¹⁴ En el texto original, «pris en otage par le son».

- ¹⁵ El término, tomado prestado de Delphine Chambolle para el estudio de los sonidos asociados con los personajes como elementos constitutivos de la caricatura («Estas repeticiones de los mismos sonidos, en acuerdo con los mismos movimientos efectuados por los personajes, tienen un efecto de mecanización cómica» pág. 148) puede también aplicarse a la esfera verbal: todos los elementos de la obra concurren a la transformación metateatral de los personajes en peleles.
- ¹⁶ «(...) le rythme réclame l'arythmie. La symétrie réclame l'asymétrie. Les sonorités fêlées de l'âme moderne exigent cette opposition-là. Plus tard, après de longs cheminements, l'art actuel parviendra peut-être à l'épanouissement, à la perfection que connaissent toutes les grandes époques; et l'on s'apercevra alors que notre cacophonie, que notre disharmonie ou absence d'harmonie est l'harmonie de notre époque, que l'arythmie est notre rythme, l'asymétrie notre symétrie, mais tout cela infiniment amélioré, enrichi et pénétré du parfum des temps nouveaux qui s'annoncent.» Kandinsky, Vassili, 1911 (1963), páginas 133-134, nota 1 (fragmento añadido a la tercera edición). (Chambolle, 2004, pág. 33).
- ¹⁷ Esta cita la tomamos prestada, a manera de conclusión irónica, del ensayista Daniel Mesguish (2006, págs. 52-53).
- ¹⁸ Considérese lo que expresa el estudioso francés Serge Salaün (2005, pág. 225): «Mediante la oralidad y la dicción, la poesía viene a trascender el mero simulacro para volverse acción. Se concibe como camino, como recorrido compartido de una experiencia» («Par l'oralité et la diction, la poésie en vient à dépasser le simple simulacre pour devenir action. Elle se veut un chemin, un cheminement partagé d'une expérience.»).