



CUADRANTE



Revista cultural da
«Asociación Amigos de Valle-Inclán»

O VALLEINCLANISMO NA CULTURA GALEGA (II)

VALLE-INCLÁN EN GALEGO

VALLE-INCLÁN E A «SOCIEDAD DE LOS AMIGOS DE GALICIA»

EL MAR AROSANO EN VALLE-INCLÁN

O CINEMA E O RETABLO DE VALLE-INCLÁN

*MÁS ALLÁ DE LA ADAPTACIÓN. PRESENCIA DE VALLE-INCLÁN
EN EL CINE ESPAÑOL*

DEL CINE Y SUS ALREDEDORES EN VALLE-INCLÁN

VALLE-INCLÁN: LA DISPARIDAD DE LO TRÁGICO

Amigos
Valle-Inclán.

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9
VILANOVA DE AROUSA
APARTADO DE CORREOS Nº 66
Xullo de 2004

Director:
Gonzalo Allegue

Subdirector:
Francisco X. Charlín Pérez

Secretario de Redacción
Víctor Viana

Consello de Redacción:
Xosé Luis Axeitos
Ramón Martínez Paz
Xaquín Núñez Sabarís
Xosé Lois Vila Fariña
Ramón Torrado

Xestión e administración:
Pablo Ventoso Padín
Ángel Varela Señoráns

Ilustracións:
Marcela Santórun (*ilustración capa*)
Eugenio de la Iglesia (*Encabezamento de capítulos*)

Deseño e maquetación:
Nieves Loperena

Imprime:
Gráficas Salnés, S.L.

Dep. Legal: PO-4/2000

I.S.S.N.: 1698-3971

SUMARIO:

Xosé Luis Axeitos:
O valleinclanismo na cultura galega (II) pax. 5

Francisco X. Charlín Pérez:
Valle-Inclán en galego.....pax. 12

Xoán Guitián:
Valle-Inclán e a «Sociedad de los Amigos de Galicia».....pax. 33

Jesús Blanco García:
El mar arosano en Valle-Inclán.....pax. 43

Eulogio R. Ruibal:
O cinema e o Retablo de Valle-Inclán.....pax. 54

José Luis Castro de Paz:
Más allá de la adaptación. Presencia de Valle-Inclán en el cine español.....pax. 64

Luis Miguel Fernández:
Del cine y sus alrededores en Valle-Inclán.....pax. 76

Juan A. Hernández Les:
Valle-Inclán: la disparidad de lo trágico.....pax. 86

Cuadrante non manterá correspondencia sobre orixinais recibidos e non solicitados.

A responsabilidade das opinións verquidas pertence exclusivamente ós autores o mesmo que o respecto á propiedade intelectual, recaíndo sobre eles calquera acción xudicial no caso de producirse plaxio.



Cuadrante é membro de ARCE,
(Asociación de Revistas Culturais de España).

VALLE-INCLÁN E O CINE

Estos artigos foron lidos nas
Xornadas do 2003 organizadas
polo Exmo. Concello de Vilanova de Arousa.



O CINEMA E O *RETABLO* DE VALLE-INCLÁN

Eulogio R. Ruibal

Nos últimos anos, en que adquiriron unha considerábel importancia os estudos comparatistas, vense dedicando especial atención á posíbel intermedialidade da arte cinematográfica coa obra dramática de Valle-Inclán. A maioría dos estudos inciden na relevancia de aspectos fílmicos na estruturación dos seus textos teatrais. Así, Alonso Zamora Vicente (1986) enfatiza a procedencia do cine mudo na «gesticulación exagerada y veloz» que tanto prolifera nas obras esperpénticas. Rafael Osuna (1982, 1992), pola súa parte, advirte a presenza de técnicas narrativas propias do cinema: planificación, iluminación, retrospección, multiplicidade espacial, etc., do cal deduce que unha obra como *Luces de bohemia* semella un guión cinematográfico. O tratamento espacial, a énfase nos pequenos detalles ou a valoración da proximidade son os elementos que destaca Jorge Urrutia (1987). Hai, porén, algúns estudos que propoñen a máxima cautela á hora de establecer unha posíbel recepción cinematográfica na dramaturxia de Valle, tal como o de Luis Miguel Fernández (1995). E isto é xusto o que pretendemos ó rastrexar nese sentido o mangado de pezas (agás *El embrujado*) recollidas no libro *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

Pero, antes de entrar en materia, cómpre que reconsideremos algunhas cuestións sobre a comunicación por medio de imaxes.

Como observa Claude Lévi-Strauss, nas orixes era o mito o que sustentaba a necesidade de comunicación do ser humano. Narrábanse feitos con palabras; é dicir, con sons transmitíanse imaxes. E a plasticidade, sempre implícita, debeu manifestarse ó mesmo tempo, por medio do xesto e da danza. Representábanse imaxes, que decontado se plasmaron tamén en gravados, esculturas ou pinturas. As linguaxes artísticas fóronse modificando coas transformacións sociais e o progreso da humanidade.

Dende mediados do século XIX os cambios socio-culturais precipitáronse e os achados técnicos e científicos comezaron a adquirir valores míticos. Se partimos do suposto, tal como opina Mauss, que tódolos fenómenos sociais están asimilados a unha linguaxe,

temos que admitir que, dende 1895, coa invención do cinematógrafo, a visualidade se converte nunha forma de transmitir discurso. O cinema como linguaxe amosa, expresa e comunica, tanto a realidade como a tras-realidade, o verdadeiro ou o ficticio.

Se nos seus comezos a fotografía e o cine utilizaron a pintura como referencia, moi axiña xurdiu a inter-relación. Son claras as influencias das novas artes nas chamadas vangardas históricas, que viron na posibilidade de movemento (que sempre implica temporalidade), e nos efectos lumínicos que posibilitaba o cine, un medio idóneo para dotar de dinamismo e expresividade o obxecto artístico, para mutalo no espazo, para integralo, ou mesmo desintegralo.

Non obstante, a teoría cinematográfica centrouse máis no carácter narrativo que no visual. A vinculación da literatura co cine, en canto que arte igualmente temporal, foi esta-

blecida moi cedo polos estudiosos. Pero a imaxe fílmica («pintura en movemento») asimilará tamén xa dende o principio diferentes aspectos das artes plásticas. Recorrera tanto á temporalidade do relato como ó referente iconográfico (encadre, perspectiva...) das artes espaciais, fundamentalmente da pintura.

Malia a que Rudolf Arnheim opinaba que os recursos cinematográficos debían servir para reforzar os valores plásticos (no senso máis académico) propios das Belas Artes, tiña a convicción de que a técnica afastaba o cine da pintura, e polo tanto da súa lexitimación como arte.

Pola contra, Walter Benjamin, non sen tristeza e nostalxia, soubo ver no cine un novo concepto do icónico, unha ruptura e desligamento dos valores tradicionais expresivos. A tecnoloxía non só impón unha nova linguaxe senón que comporta unha innovación tan forte como a preponderancia do valor de exhibición e reprodución fronte ó valor artístico. O filósofo da escola de Frankfurt vence-lle os movementos e o consumo de masas (propios deste século) coa liquidación da tradición cultural, coa perda da «aura».

É moi posíbel, pois, que os cineastas dos primeiros tempos procurasen o referente na pintura e na literatura para así tratar de suplir esa perda de prestixio que se impuña coa aparición dun medio expresivo cunha linguaxe nova. Linguaxe que no aspecto narrativo recorría á novela é o relato; no visual, ás artes plásticas e á fotografía; na representación ou escenificación partía da tradición teatral.

A relación do teatro co cine foi, e segue sendo, simbiótica. Na Alemaña dos anos vinte, por exemplo, Piscator utiliza proxeccións cinematográficas nas súas montaxes teatrais para potenciar a expresión e comunicación dende o escenario. O cine, xunto coa danza e as artes plásticas, será un dos elementos que o empurrarán a concebir o teatro total, de carácter fundamentalmente ideolóxico, para o que precisamente Laszlo Moholy-Nagy e Walter Gropius deseñarán senllos proxectos, xamais construídos.

Griffith centra a expresividade na aproximación da cámara e no relato simultáneo, por medio da montaxe paralela; Eisenstein, que provén do teatro, basea na montaxe e no encadre a súa linguaxe. Os seus filmes posúen referentes pictóricos e a impronta teatral maníféstase notoriamente en todas elas.

Foron quizais os dadaístas quen máis conscientemente utilizaron o cine para negar e romper coas linguaxes e os modos de vida establecidos. No movemento surrealista, pola súa banda, os parentescos co cine foron intensos e fructíferos. A utilización que os bretonianos fixeron da luz, da perspectiva e do espazo agarofóbico e claustrofóbico remítenos moitas veces a encadres propios do invento dos irmáns Lumière (péñese en Tanguy, Dalí, Ernst, etc.)

A dimensión que adquiriu xa, por conseguinte, o cinema no primeiro cuarto do século XX como medio de comunicación foi inmensa. ¿En que medida influíu na obra de Valle? ¿Cal foi, por dicilo con terminoloxía máis actual, a recepción productiva do cinema na súa obra dramática?

Do interese do propio Ramón del Valle-Inclán polo cine, ó que adoitaba asistir, quedáronnos algunhas referencias e declaracións; son abondo coñecidas, mais non por iso podemos deixar de lembralas. De todas elas, salienta pola súa exaltación entusiástica, a seguinte, do ano 1928: «Ese es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales: pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva» (1994: 402). Se aquí destaca os aspectos plásticos, a súa dinamicidade en relación co teatro queda reflexada en outra opinión, agora de 1933: «Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo» (1994: 596). Non debemos esquecer, sen embargo, que a esta declaración precedía unha afirmación contundente («En el



«Ligazón». Teatro del Principe (1982). Director: Luis Iturri.

teatro todo es literatura»), e que convén ter presente en todo momento, malia a aparente contradicción que pode haber con outra: «Todo el teatro es creación plástica. La literatura es secundaria», *ib.*: 585.

Verbo da relación directa de Valle-Inclán co cinema cómpre referir a súa intervención como actor no filme *La malcasada*, unha biografía do toureiro Rodolfo Gaona, que consistía nunha adaptación do teatro. Nela, xunto con Valle, interviron diversos personaxes famosos da época. Temos, así mesmo, constancia de que o escritor estivo en negociacións coa productora norteamericana Warner para levar as *Comedias bárbaras* ó cinematógrafo.

Non queremos deixar de lembrar os vencellos de Valle coas artes plásticas, que el relacionaba tan intimamente co cinema, como xa sinalou en 1922. Ademais, foi catedrático de Estética na Escola de Bellas Artes e director da Academia Española en Roma; tamén fixo crítica de arte e mantivo relación con di-

versos artistas: Julio Romero de Torres, Baroja, Maside, etc.

Sobre as opinións de Valle e o interese que a nova arte nel despertou, creo que non se pode deducir que estaba a utilizar no seu teatro elementos de fasquía cinematográfica. O seu valor, polo demais, sería meramente testemuñal, xa que opinións desa índole só se poden extraer do estudio riguroso da súa obra. Tódolos traballos sobre estes aspectos, algúns xa referidos, existentes deica este momento ofrecen un indubidábel interese, que non pretendo cuestionar nin rebatir, aínda que si, dalgún xeito, relativizar a énfase que, en xeral, a maioría deles poñen nunha excesiva intermedialidade cinematográfica na obra dramática de Valle. Ímonos axudar para o noso propósito dun percorrido polo último teatro deste autor, isto é, o contido en *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Recolleu Valle neste libro, publicado en 1930, catro pezas curtas (*Ligazón, La rosa de papel, La cabeza del Bautista e Sacrilegio*), todas elas escritas a me-

diados da década dos vinte (1924-27), cando a linguaxe do cine mudo acadara total madurez e desenvolvemento. Complétase o volume con *El embrujado*, editada moito antes, en 1913, e que aquí, polo tanto, non imos considerar.

Como punto de partida, debemos ter en conta a definición que, de maneira esquemática, deu o propio de Valle do cine mudo: «Pudíéramos decir que la pantalla es lo plástico animado en donde el movimiento y el color son los dos únicos componentes» (1994: 219). O cinema, xa que logo, era para el a plasticidade, isto é, a capacidade expresiva e comunicativa das imaxes, o factor predominante. Pero esta mesma cualidade pódese apreciar en toda a obra de Valle, incluíndo as súas primeiras achegas, e xa foi salientada por estudiosos e críticos da súa obra. Non deben estrañar, pois, as concomitancias entre a súa literatura e o cine mudo, que consideraba, de maneira sintética e á volta de 1922, como xa vimos, como «movemento e máis cor», co cal pretendía deixar ben patente un dos fundamentos da estética platónica: o sentido da vista.

Non obstante, a énfase na plasticidade, na metáfora visual, que se pode detectar en Valle non procede, ó meu modo de ver, do cine, senón de toda unha tradición literaria e plástica, tradición que acada unha especial relevo no movemento simbolista, cando se concibe o teatro como un cadro animado e se potencia a simboloxía da imaxe, pero tamén da palabra (e, polo tanto, do silencio). As interinfluencias artísticas viñan daquela poñéndose en evidencia; reforzáranse e amplificáranse a partir dunha maior liberdade expresiva que propiciara o Romanticismo.

Reparemos, xa que logo, a continuación, nos aspectos plásticos da prosa de Valle do seu teatro último, que manteñen unha suposta intermedialidade co cinema mudo.

Un dos elementos fundamentais constitutivos da expresión visual é o que atañe ó tratamento lumínico. Procura Valle, case sempre, o seu uso a xeito de contraste de luces e sombras, ambas propiciadoras dunha atmos-

fera, e portadoras con frecuencia de valor simbólico. As siluetas dos seus autos, recordadas sobre intensas áreas de luz, recordan inevitablemente ás sombras chinesas, antecedentes do cinematógrafo. Así, por exemplo, *Ligazón* desenvólvese de noite, baixo a luz do luar, unha luz difusa e de natureza cósmica, en oposición á luz artificial que procede do interior do «ventorrillo». Xa na primeira acoutación o autor encárgase de establecer esta contraposición, ó mesmo tempo que describe o espazo no que vai ter lugar a escena a base de claroscuros:

Claro de luna. El ventorrillo calca el cuadro luminoso de su puerta, en la tiniebla del emparrado. A la vera del tapial la luna se espeja en las aguas del dornil donde abrevan las yuntas. Sobre la puerta iluminada se perfila la sombra de una mozuela (p. 1097).

Luces e sombras, pois, que conforman espazo e tempo dramáticos, fusión cronotópica de intensa cosmicidade e fondo telurismo, no que se incide aínda a continuación: «Mira al campillo de céspedes, radiados con una estrella de senderos» (ib.). O contraste lumínico acentuará a antinominia que se vai establecer entre vida e morte (ou se se prefire, entre Eros e Tánatos). Unha serie de isotopías potenciará ó longo da obra estes polos do eixe temático en correspondencia fónico-semántica coas coordenadas cronotópicas presentadas visualmente.

La rosa de papel, sen embargo, desenvólvese no interior sórdido e claustrofóbico dunha cachoupa de ferreiro, na cal na segunda parte, a luz das velas sustitúe ó fulgor da fragua, lume de Vulcano que se pon de manifesto dende o comezo coa viveza expresiva de elemento primixenio, de capital importancia no final da obra, reforzado polo seu simbolismo, e mais o da rosa de papel, co que está estreitamente vencellado, como tamén o está o da luz que provén do cirio:

Las luces de cera, con versátiles fulgores, acentúan el perfil inmóvil, depurado, casi

translúcido: En el crispado enclavamiento de las manos, la rosa de papel se enciende como una llama (p. 1125).

A mirada de Valle fainos centrar a atención, suxerindo un primeiro plano ou incluso un plano-detalle, no que a cor da rosa se converte metafóricamente en lume, imaxe que salienta poderosamente polo seu efectismo plástico e que acentúa enormemente a anticipación do final: «Cae una velilla, y en las manos de marfil arde la rosa de papel como una rosa de fuego» (p. 1127). A metáfora, a base de contrastes de luz e cor do artificial e o natural, adquire unha relevancia e unha potencia visual, na tenebrosa e mórbida atmosfera, dificilmente igualábel. Muda o espazo ó mudar a luz, que medra a medida que arrecia o lume ata que «toda la fragua tiene un reflejo de incendio» (ib.).

Contraste de luces e sombras («a la luz melodramática del acetileno», p. 1175)) salientan tamén na configuración do clima espacial de *La cabeza del Bautista*. Ten lugar no interior dun café de billares, espazo dende o que se pon de manifesto outro exterior (extraescena) de «Noche de estrellas con guitarras y cantares» (ib.). Os efectos de luz adoptan algunhas veces tintes de cor («el guiño verdoso de las caras bajo el mechero de la luz» p. 1177, «espectro amarillo de Don Igi», p. 1188), outras enfatiza fulgores como «el azadón que brilla a la luna» (p. 1184), «el resplandor del facón» (p. 1198), «brillo de metal» (p. 1186), e outras os corpos desaparecen na escuridade das sombras a maneira dun fundido: «Con las manos en las caderas cruza el ámbito oscuro de los billares» (p. 1185).

Todos estes efectos continúan no «auto para siluetas» *Sacrilegio*, que se desenvolve no interior dunha cova. Resalta aquí tamén o carácter tenebrista do espazo, que o autor salfire de luces coloreadas e metafóricas. Xa dende o comezo, por medio da acoutación, sinala que entre os bandoleiros se produce

Sorda disputa que alumbra una tea con negro y rojo tumulto: Las cristalinas arcadas se atorbellinan de maravillosos reflejos y el esmalte de una charca azul tiene ráfagas de sangre. A la boca del sésamo, con el oído en la tierra, vigila una sombra. En la fábula de luces acciona y gesticula el rueda moreno de los caballistas. Sobre el límite de la charca, el bulto de un hombre se acerca bordeando el añil esmalte estremecido de tornasoles. Se rebela tras el ojo de una linterna. Diluvio de iris cae de las cristalinas arcadas sobre el oscuro rueda (p. 1193).

Por se non fose suficiente a orquestración sinfónica de luces e cores que o autor emprega ó comezo da obra, aínda pouco despois, un personaxe, El Padre Veritas, «bate el yesquero», o cal modifica e enfatiza os distintos efectos. Pero se o tratamento espacial por medio de luces, sombras e cores denota, xa no comezo, un enorme sentido da plasticidade, non o é menos o que se advirte na acoutación que pecha a peza, final xa contido no principio de maneira implícita e premonitoria e igualmente, como acontece en *Ligazón*, con reduplicación especular:

El Capitán se había echado el retaco a la cara. Queda destacado en el pasmo de la oscura rueda. Un fognazo. El Sordo de Triana dobla la cabeza sobre el hombro, con un viraje de cristobeta. El trueno de la pólvora retumba en la cueva. El humo oscurece las figuras atónicas sobre el espejo de la charca (p. 1203).

En toda esta potencia expresiva por medio da visualidade poderanse apreciar resonancias cinematográficas. Eu non vou negalas, pois sempre entran dentro dunha posibilidade, pero si quero lembrar que o acusado e harmonioso cromatismo empregado por Valle aínda non fora descuberto polo cine cando el escribira este teatro último, publicado entre 1924 e 1927, por moito que xa daquela houbera proxeccións de películas coloreadas. Polo demáis, ese cromatismo, xunto co clarescuro, xa se pode detectar nas súas primei-

ras peciñas simbolistas; *Tragedia de ensueño* (1903)¹ e *Comedia de ensueño* (1905), datadas ámbalas dúas nos albores do cinema e que establecen xa características do teatro de Valle que mantivo ó longo de toda a súa produción. En *Comedia de ensueño*, por exemplo, pódese ler: «Su figura se destaca por oscuro sobre el fondo rojizo donde llamea el fuego del hogar», p. 303; e pouco despois: «Sobre aquel grupo de cabezas cetrinas y furiosas flamea el reflejo sangriento de la hoguera. El Capitán saca de las alforjas un lenzuelo bordado de oro, y al desplegarlo se ve que sirve de mortaja a una mano cercenada. Una mano de mujer con los dedos llenos de anillos y blancura de flor» (p. 304). Efectos de claroscuro e de contraluz pódense apreciar tamén no fragmento seguinte da mesma peza, no que tampouco falta a presenza poderosa do elemento primixenio, o fogo, que se establece como foco lumínico principal para enfatizar plasticamente a renuncia metateatral:

Aún dura el silencio cuando en la boca de la cueva aparece una sombra con sayal penitente y lengua barba. Entra encapuchada y doblándose sobre el bordón. En medio de la cueva se endereza y se arranca las barbas venerables, que arroja en el hogar, donde levantan una llama leve y volandera (p. 306).

¿Pode provir do cinema este segmento de imaxes escrito en 1905? Non me parece probábel. Ó meu entender, o tratamento da luz en Valle ten fontes literarias e plásticas. Profundo coñecedor de ambas tradicións, ímonos referir aquí á segunda, coa que mantén no seu teatro numerosas intermedialidades e que delata, dalgún xeito, o título do libro que recolle as catro peciñas do seu teatro último, e que estamos a tratar: *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Lembremos que o termo

(polisémico) retablo, narración en imaxes pictóricas ou escultóricas, procede das artes plásticas (e mais do teatro). Valle-Inclán utilízao con frecuencia nas súas obras dramáticas para sinalar composicións iconográficas, xa connotadoras de sentido relixioso, xa con intención paródica ou grotesca. Así, en *La rosa de papel* aparecen, entre outros varios, un «retablo de monigotes» (p. 1120) e un «retablo de huérfanos» (p. 1124). Non faltan tampouco intermedialidades con iconografías das artes plásticas, como a formación de «piedades» (*La cabeza del Bautista, El embrujado*) ou «adoracións», como a que se detecta en *Tragedia de ensueño*, na que se refire dun ancián que «Parece uno de aquellos piadosos pastores que adoraron al Niño Jesús en el Establo de Belén» (p. 223).

Para máis abondamento, por se non fose suficiente, aínda nos podemos remontar máis atrás, ós relatos (escritos entre 1892 e 1894) do libro *Femeninas*, publicado en 1895 (ano, lembremos, da presentación pública en París do invento do cinematógrafo dos irmáns Lumière). O tratamento espacial, por exemplo, en *Rosarito*, datado en 1894, non difire moito nalgún momento do empregado no teatro último. Velaí un parágrafo ben ilustrativo, no que se pode observar o efecto de claroscuro, co xogo contrastado de luces e sombras, tanto naturais como artificiais:

La cámara está desierta, parece abandonada. Por una ventana abierta, que cae al jardín, alcánzanse a ver en esbozo fantástico masas de árboles que se recortan sobre el cielo negro y estrellado: las brisa nocturna estremece las bujías de un candelabro de plata, que lloran sin consuelo en las doradas arandelas: aquella ventana abierta sobre el jardín misterioso y oculto, tiene algo de evocador y sugestivo (p. 92).

De *Tula Barona* (1893), extraemos o seguinte fragmento, ben indicativo do cromatismo que xa, a esas alturas, facía gala Valle-Inclán na súa narrativa primeira:

¹ Data da súa publicación en libro (*Jardín umbrío*). Aparecera con anterioridade na revista *Madrid*, s. d., s. n., en 1901.

Las manos, que conservaba cruzadas, parecían dos palomas blancas, ocultas entre los encajes del regazo azul, en cuya penumbra de nido, el rubí de una sortija lanzaba reflejos sangrientos sobre los dedos pálidos y finos (p. 34).

Non cabe dúbida que o cinema, ó achegarse ó rostro humano, veu enfatizar as olladas significativas, expresivas. A cámara en si é xa como un ollo que encadra, enfoca, percorre os obxectos ou suxeitos en todas direccións, achégase, alónxase; ou sexa, acouta o campo de visión, selecciona o esencial e significativo, ó tempo que nos sitúa espacialmente e nos proporciona atemporalidade. Procura, en todo momento, a expresión e, polo tanto, a comunicación.

Da énfase expresiva da mirada no teatro último de Valle, malia a que se desenvolve en ambientes tenebristas, que podían potenciar o fulgor da ollada, son escasísimos os exemplos que se poden atopar. Tan só se aprecian nunha peza, *La cabeza del Bautista*, da cal proceden os fragmentos seguintes:

El Jandalo se volvió para mirar al fondo de los billares: Había sentido el magnetismo de los ojos de la mujerona, fosforecidos bajo el junto entrecejo (p. 1178).

Arden los ojos de la bribona (...) Sus ojos turbados, se aprietan, al resplandor del facón que levanta el espectro amarillo de Don Igi (p. 1188).

Non obstante, nas peñas que conforman o seu teatro primeiro abundan as énfases na ollada. Así, en *Comedia de ensueño* lemos: «Tienen los rostros cetrinos y sus pupilas destellan en el blanco de los ojos con extraña ferocidad» (p. 303); «Sus ojos acechan avarientos» (*ibidem*); «En los ojos negros y violentos que contemplan el fuego, tiemblan el aureo reflejo de las llamas y de los sueños» (p. 304); «El Capitán levanta la cabeza y fulmina una mirada terrible» (*ibidem*); «El Capitán pasea sobre ellos su mirada» (p. 306); «Los ojos (del perro) le relucen» (*ibidem*).

Por se non fosen suficientes, aínda se poden poñer outros dous exemplos, esta vez de *Tragedia de ensueño*, nos que a ollada resalta precisamente pola ausencia do sentido da vista: «Lloran hilo a hilo sus ojos ciegos» (p. 222); «La vieja levanta un momento los ojos sin vista» (p. 223).

Pero é nos relatos incluídos en *Femeninas*, contra o que poidera parecer, onde a expresión baseada na mirada acadou maior relevo. Referimos tan só unhas citas tomadas de *La condesa de Cela*, escrita en 1893: «Expresión soñadora de sus ojos» (p. 13); «Sus negras y brillantes pupilas de criollo» (p. 15); «En el fondo de las pupilas cargadas de tristeza» (p. 20); «Pupilas inmóviles, casi ciegas, de un verde neutro y sopechoso de mar revuelto» (p. 25); «La mirada que ella le dirigió (...) no fue de odio, sino de amor» (p. 26).

Mais continuemos o percorrido polo *Retablo* na procura de recepción cinematográfica. Non son difíciles de atopar numerosas e variadas formas de xestualidade, algunhas das cales (as esaxeradas e rápidas) chamaron a atención de Zamora Vicente (1986), como xa sinalamos. Quizais a máis sorprendente sexa a que se pode ler nunha acoutación de *La rosa de papel*, e que recorda a Pedro Gailo (*Divinas palabras*) guindándose dende o alto do campanario: «Julepe se tira por la escalera con los brazos en aspa» (p. 1121). Igual que outros moitos acenos e ademáns, que xa cremos innecesario exemplificar, débese máis que nada a unha bonequización esperpentizadora, característica, como é sabido, de grande parte da literatura de Valle, especialmente das farsas e dos esperpentos. O subtítulo da peza devandita («melodrama para marionetas»), polo demais, ven confirmalo.

Sen dúbida, unha lectura a xeito de cámara-ollo permite apreciar técnicas e recursos cinematográficos de toda índole, tales como entradas e saídas de campo, ampla e variada planificación, panorámicas horizontais ou verticais, trávellings, profundidades de campo, fundidos, angulacións, trucaxes e me-



Divinas palabras. Compañía de Teatro Universitario de México.

tamorfofos, imaxe fixa, zoom, cámara lenta, planos subxectivos, etc. Semellante resultado, porén, acádase lendo da mesma maneira os relatos que conforman *Femininas*, *Epitalamio* ou *Jardín umbrío*. Dedicación especial merecen os primeirísimos planos ou planos detalle, ese máximo achegamento que sorprende (por inútil) na escritura teatral. Neste sentido, foron obxecto de atención, entre outros detalles fisionómicos, o «lunar rizado del labio» de Miguelín (*Divinas palabras*, p. 566) ou «el rizo de un lunar» (*Las galas del difunto*, p. 957). Das acoutacións de *La rosa de papel*, pola nosa banda, extraemos: «En la lividez de los dedos se aguzan las uñas violadas» (p. 1118). «Gloglotea la nuez del rufo vejete» (p. 1196) aparece en *Sacrilegio*. De primeiras, semella lóxico pensar na súa procedencia do cinema, pero se temos en conta que primeirísimos planos semellantes xa se poden detectar en *Comedia de ensueño* («dos lágrimas le corren por las fieras mejillas», p. 305) ou no relato *Octavia Santino* («los hilitos de plata que asomaban entre sus cabellos castaños», p. 39; «las pupilas dilatadas y vidriosas», p. 47) non temos máis remedio que consideralos máis ben propios da querencia de

Valle pola valoración expresiva dos mínimos detalles, da liberdade creativa, sen importarlle para nada as dificultades que poideran presentar, no caso de textos dramáticos, na posta en escena. Coa meirande proximidade ou intimidade, por medio dun efecto lupa ou «estética zoom», como o denomina Juan Antonio Marina, téntase tamén poñer en evidencia o valor e a expresividade literaria e artística das pequenas cousas.

Polo que respecta á multiplicidade espacial no teatro de Valle, que o vincula ó que el mesmo denominou «teatro de escenarios», cómpre reparar nos seus antecedentes no teatro isabelino, no Barroco español ou tamén en Büchner. Os espazos exteriores preséntanse moi abertos nas primeiras obras e algo máis reducidos nas últimas, que ofrecen maior unidade espacial o frecuente tensión dentro-fóra, co obxecto de acentuar a claustrofobia ou de establecer paralelismo de accións, como en *La cabeza del Bautista*:

«Aplausos y voces la celebran por bien cantada. Luego recae un silencio, y se presiente al grupo de rondadores recaído en el métrico problema de concertar otra copla. Don Igi saca del cajón dos taleguillos con dinero, y los esconde bajo una tabla del piso. pálido, con los pelos como un gato espantado, sale a la puerta del ejido. Se oye el golpe del azadón bajo los nocturnos limoneros»

Por outra parte, o sentido dinámico do espazo é moi evidente na escena do macho cabrío en *Divinas palabras* e nos xogos interior-exterior, xa sinalados, que aparecen tanto en *Tragedia de ensueño* e *Comedia de ensueño* como nas pezas do *Retablo*. Así, por exemplo, en *Comedia de ensueño*, o paso do exterior aberto ós horizontes ó interior onde se desenvolve a acción prodúcese de forma natural e sen cambio de decoración:

«La vieja éntrase en la cueva, y los hombres descabalgan. Tienen los rostros cetrinos, y sus pupilas destellan en el blanco de los ojos

con extraña ferocidad. Uno de ellos queda al cuidado de los caballos, y los otros, con las alforjas al hombro, penetran en la cueva y se sientan al amor del fuego».

En canto ó emprego do tempo, cabe significar a súa concentración ou redución e o simultaneísmo que se advirte nas escenas interiores e exteriores de *La cabeza del Bautista* e *Ligazón*, onde o espazo da extra-escena se pon en evidencia por medio de voces, sombras, luces ou accións. A simultaneidade de accións ou a montaxe paralela acada relevancia, por outra parte, en *Divinas palabras*, *Luces de bohemia* e nas *Comedias bárbaras*. Este tratamento temporal ten precedentes, ó meu modo de ver, nos achados científicos de Einstein, filosóficos de Bergson e nas teorías destes estudiosos levadas á práctica, tanto no cubismo como no futurismo.

Verbo da presenza de animais na obra de Valle, cómpre dicir que xa se detecta nos primeiros relatos. En *Rosarito* «Un ratón sale de su escondite y atraviesa la sala con gentil y vivaz trotecillo» ou «El gatazo negro la sigue maullando», p. 91. A súa aparición nos textos dramáticos moitas veces serve como excusa para clasificalos como irrepresentábeis e, polo tanto, concederlles fasquía cinematográfica. Con carácter ambientador, xorden en toda a súa produción, aínda que hai veces como en *Comedia de ensueño* (un can), *Divinas palabras* (un can, porcos), *Cara de plata* (o caballo), que participan, e de maneira relevante, na trama argumental. A intervención, funcional ou ambientadora, de animais tamén obedece a un afán cada vez máis acentuado de animalización como elemento esperpentizador.

Polo que respecta ás acoutacións, que algúns consideran como indicadoras do carácter cinematográfico do teatro de Valle (Calero, 1982), pódese dicir que os seus aspectos narrativos e literarios constitúen unhas características que, en maior ou menor medida, se achán xa dende *Tragedia de ensueño*. O seu uso débese, na miña opinión, a motivos de carácter artístico, que se inscribe no proceso

anovador de elaborar unha estética propia sen coutaduras de ningún xénero, e para potenciar a plasticidade, o sentido da paisaxe, o esperpentismo, etc. Proliferan en todo o seu teatro, agás na primeira peza, *Cenizas*, adaptación do relato *Octavia Santino*. Pero as acoutacións narrativas e literarias xa se incorporan nunha segunda versión, que leva por título *El yermo de las almas*. Na etapa esperpéntica, sen perder as principais cualidades literarias e narrativas, líricas, cromáticas e sonoras, as acoutacións redúcense e condénsanse. As fontes das mesmas xa foron sinaladas por varios estudiosos; proceden do simbolismo, especialmente da obra de Maeterlinck. Así, de *La intrusa* (1890), extraemos:

«Aquí un rayo de luna penetra por un rincón de las vidrieras y esparce aquí y allá fulgores extraños por la estancia. Suenan las doce, y con la última campanada parece que se oiga muy vagamente un ruido como de alguien que se levanta a toda prisa» (1958: 173).

«En ese momento se oye correr a pasos precipitados y sordos en la habitación de la izquierda. En seguida, silencio de muerte. Escuchan con mudo terror hasta que la puerta de la habitación se abre lentamente; la claridad de la estancia vecina se difunde en la sala, y la Hermana de la Caridad aparece en el umbral, con sus vestiduras negras y se inclina, haciendo la señal de la cruz, para anunciar la muerte de la mujer. Comprenden, y después de un momento de indecisión y de espanto, entran en silencio en la estancia mortuoria, mientras que El Tío, en el quicio de la puerta, se aparta cortesmente para dejar pasar a las Tres Hijas» (ib.:173-174).

Semellan, non hai dúbida, uns claros precedentes da forma de acoutar Valle-Inclán, non só polo carácter narrativo e literario, senón tamén polo emprego da luz, o contraste, a obsesión pola morte ou pola luz premonitoria da lúa.

Polo que respecta a diversos elementos da linguaxe cinematográfica que viñemos considerando, en especial os referidos ó encadre, planificación, aproximación, cromatismo, etc.,

considero de interés reproducir un fragmento doutro escritor co que Valle mantén unha considerábel intertextualidade, Gabriele d'Annunzio (1985):

«Descendió del lecho, descolgó de la pared uno de aquellos espejos rococó con marco dorado jaspeado de manchas verdes; con una orilla de la sábana le quitó el polvo y se miró en él, sonriendo. En su cuello desnudo unas venas azules se mostraban casi en relieve; en su cabeza pequeña y larga había algo de capricho, con la boca fina, el mentón aguzado y los ojos castaños como sus cabellos pero tirando a amarillos. La palidez transparente y la sonrisa daban una gracia nueva, una nueva juventud a sus veintisiete años» (*La virgen Orsola*: p. 23).

«Se dio cuenta de muchas cosas insignificantes a las que antes no había dado ninguna importancia; por ejemplo, un lunar semejante a una lenteja que le manchaba la piel en la sien izquierda y una leve cicatriz que le atravesaba el arco de una ceja» (*ib.*).

E aínda poderíamos retroceder máis atrás, na procura de aspectos da linguaxe cinematográfica xa empregados moito antes pola literatura, pois, tal como ten lembrado Darío Villanueva, xa se poden achar exemplos de primeiros planos suxeridos na obra de Homero.

Por todo o devandito, coido que a recepción productiva do cinematógrafo na obra dramática de Valle debe reconsiderarse. O estendido tó-

pico da «influencia do cine» no teatro do noso autor non resulta suficientemente fundamentado. A intertextualidade literaria está considerabelmente establecida e estudada. En menor grado, a intermedialidade coas artes plásticas (Llorens, 1975; Stembert, 1976). Como xa vimos, Valle-Inclán posuía un universo ficcional, xa na súa primeira etapa, rico e sólido, ademais de propio e orixinal, no que están contidos a maior parte dos elementos da linguaxe cinematográfica, moitos deles provenientes de fontes literarias ou plásticas, pero outros incorporados por el á súa estética, estética que foi evolucionando en paralelo ás máis importantes correntes europeas e que culminou coa creación do esperpento; se ben nesta evolución puideron intervir algúns factores procedentes do cinematógrafo, foron, ó meu entender, ben escasos. Dificilmente, malia a fascinación polo cinema, puido tomar recursos expresivos da denominada séptima arte, cando estaban xa incorporados e asumidos no propio mundo ficcional en que se encadran as súas primeiras pezas dramáticas e os seus primeiros relatos. Se a isto unimos as numerosas fontes literarias e artísticas, xa ben coñecidas, non podemos menos que considerar a renovación da súa arte dramática, que acadou cotas sobranceiras no panorama universal, como algo debido á sabedoría artística, literaria e escénica, e máis ó xenio creativo do seu autor, o grande e universal don Ramón de Vilanova de Arousa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALERO HERAS, José (1982), «Textura cinematográfica de las acotaciones escénicas del teatro de Valle-Inclán», *Anales de la Universidad de Murcia*, 39, pp. 175-187.
- D'ANNUNZIO, Gabriele (1985), *Cuentos del río Pescara*, Madrid, Alianza.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (1995), «Cine y cines en Valle-Inclán. A propósito de *Las galas del difunto*», en Manuel Aznar e Juan Rodríguez (eds), *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*, Barcelona, Cop D'idees.
- GLACE, Linda S. (1987), «Técnicas y formas cinematográficas en el teatro de Valle-Inclán», en Jhon P Gabriele (ed.), *Genio y virtuosismo en Valle-Inclán*, Madrid, Orígenes.
- LLORENS, Eva (1975), *Valle-Inclán y la plástica*, Madrid, Ínsula.
- MAETERLINCK, Maurice (1958), *Teatro*, México, Aguilar.
- OSUNA, Rafael (1982), «Un "guion cinematográfico" de Valle-Inclán: *Luces de bohemia*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, pp. 120-128.
- — — (1992), «El cine en el teatro último de Valle-Inclán», en John P. Gabriele (ed), *Suma valleincliniana*, Barcelona-Santiago de Compostela, Anthropos-Consorcio de Santiago, pp. 497-505. Publicado anteriormente en Cuadernos Americanos, 222, pp. 177-184.
- STEMBERT, Rodolphe (1976), «Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 311, pp. 461-476.
- URRUTIA, Jorge (1987), «Sobre el carácter cinematográfico del teatro de Valle-Inclán» (A propósito de *Divinas palabras*), Ínsula, 491, p. 18.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2002), *Obra completa*, volúmenes I (prosa) e II (teatro, poesía, varia), Madrid, Espasa Calpe. Cito por esta edición.
- — — (1994), *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-textos. Edición de Joaquín e Javier del Valle-Inclán.
- Zamora Vicente, Alonso (1986), «Del teatro al cine», en *Valle-Inclán y su tiempo hoy* («Catálogo xeral de 1986 Cincuentenario»), Madrid, Ministerio de Cultura, p. 45.

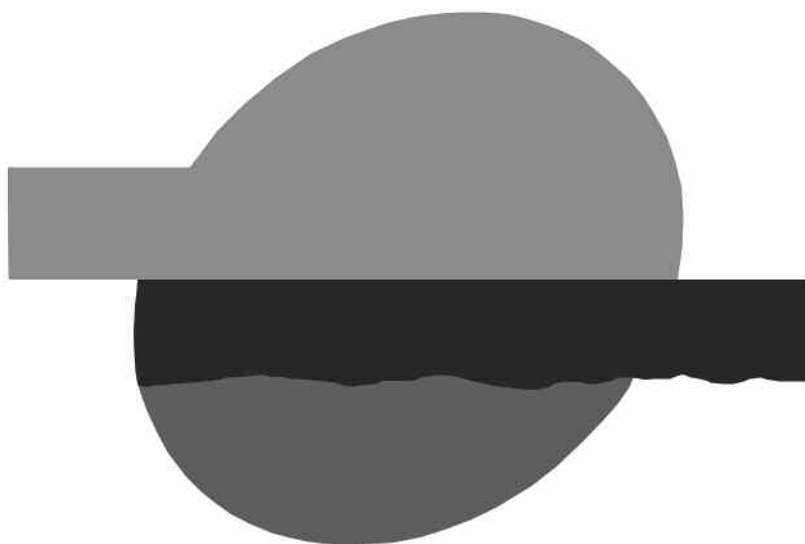


CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA



**CAIXA
GALICIA**

REPSOL
YPF



PREMIOS

DEPUTACIÓN DA CORUÑA



PREMIO DE ENSAIO "MANUEL MURGUÍA"

Admisión de orixinais ata: 30 de setembro de 2004

PREMIO DOTADO CON 6.050 €



VI PREMIO DE FOTOGRAFÍA "LUIS KSADO"

Admisión de orixinais ata: 30 de setembro de 2004

PREMIO DOTADO CON 6.050 €



PREMIO DE LITERATURA INFANTIL E XUVENIL "RAÑA LUPA"

Admisión de orixinais ata: 16 de agosto de 2004

PREMIO DOTADO CON 6.050 €

Asociación "Amigos de Valle-Inclán"

Servicio de Publicacións

Solicitud de suscripción anual ó SERVICIO DE PUBLICACIÓNs correspondente o ano 2004

TÍTULOS:

Revista:

Cuadrante nº8 (Xaneiro 2004)

Cuadrante nº9 (Xullo 2004)

Libros:

JAVIER SERRANO: *El Arte del Elogio. Eduardo Gómez de Baquero, Andrenio, lector ideal de Ramón del Valle-Inclán*

VICTOR VIANA: *Los otros Valle*

Importe da suscripción a estas publicacións: 30 euros

(As publicacións enviaranse ó longo do ano conforme se publiquen)



**Boletín de suscripción
SERVICIO DE PUBLICACIÓNs**



- Desexo suscribirme ás publicacións do ano 2004 do Servicio de Publicacións da Asociación "Amigos de Valle-Inclán" polo importe de 30 euros (incluidos os gastos de envío)

Nome:

Enderezo:

Código Postal:.....Localidade

Provincia.....Teléfono

FORMA DE PAGO:

Talón bancario xiro postal nº

Domiciliación bancaria: Titular.....

Banco/Caixa:

Nº conta (20 díxitos):

Asinado:.....

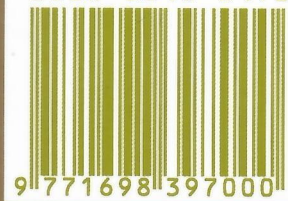


Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

ISSN 1698-3971



9 771698 397000

P.V.P.

5 €