CUADRANTE

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

Nº 9

Amigos

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

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 Fernandez:
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 respeto 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.

Mas allá de la adaptación. Presencia de Valle-Inclán en el cine español

José Luis Castro de Paz
(Universidade de Vigo)

«El teatro de Valle-Inclán tampoco pasa bien al cine, todo está en el lenguaje, en la vida retorcida y violenta que le da a las palabras...»

Luis Buñuel

«Como Valle-Inclán, Luis [García Berlanga] sabe tomar los géneros ínfimos y hacer de ellos otra cosa».

Francisco Umbral[1]

Dos han tendido a ser las aproximaciones principales de los historiadores y teóricos de la literatura y el cine a la hora de estudiar las relaciones de don Ramón del Valle-Inclán con el cinematógrafo. Mientras por un lado el análisis literario ha sido capaz de aproximarse con indiscutible rigor y cada vez más afinados estiletes metodológicos a las indudables vinculaciones del esperpento valleinclanesco con ciertas «formas» y dispositivos cinematográficos, apoyándose «documentalmente» en algunas conocidas declaraciones del escritor[2] y a partir de las felices relaciones atisbadas, entre otros, por Antonio Risco en su obra *La estética de Valle-inclán en los esperpentos* y en *El Ruedo Ibérico*[3] o por Alonso Zamora Vicente en sus estudios de *Luces de bohemia*,[4] y en las que desde entonces y hasta hoy —como bien puede observarse en este mismas Jornadas— no ha dejado de profundizarse,[5] por otro la

[1] Buñuel, Luis, (transcripción de José de la Colina), «Agon, o el canto del cisne de Luis Buñuel», *Contracampo nº 1* (abril, 1979), pág. 7; Umbral, Francisco, «Prologo», en Hernández Les, Juan y Hidalgo, Manuel, *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Madrid, Anagrama, 1981, pág. 13.

[2] «Don Ramón María del Valle-Inclán y el cine», *El Cine,* año XI, nº 512 (4 de febrero, 1922), pág. 4, reproducido parcialmente en «Valle-Inclán y su opinión sobre el cine», *El Bufón nº 1* (1924), pág. 2; Declaraciones de Valle-Inclán a *Luz* (1933).

[3] Madrid, Gredos, 1966, págs. 116-118.

[4] Zamora Vicente, Alonso, *La realidad esperpéntica* (*Aproximación a «Luces de bohemia»*), Madrid, Gredos, 1969, págs. 156-163. Véase, también, Zamora Vicente, A., «Introducción», en Vallé Inclán, Ramón de, *Luces de bohemia* (edición de A. Zamora Vicente), Madrid, Espasa-Calpe, 1987, págs. 9-30. También hacen tempranas aunque breves referencias a los elementos «cinematográficos» de la obra de Valle-Inclán los trabajos de Esteve, Patricio, *Introducción al esperpento en Valle-Inclán. Homenaje*, Universidad de La Plata, 1967, pág. 288 o Speratti-Piñeiro, Emma Susana, *De «Sonata de otoño» al esperpento*, Londres, Tamesis, pág. 153.

[5] Cfr., entre otros y en especial, Osuna, Rafael, «El cine en el teatro último de Valle-inclán», *Cuadernos americanos* nº 223 (1979), págs. 177-184; Osuna, R. «La figura humana en *Las galas del difunto* de Valle-Inclán, Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, 8, nº 1-2 (1980), págs, 103-116; Osuna, R., «Un "guión cinematográfico de Valle-Inclán": *Luces de Bohemia*», *Bulletin of Hispanic Studies* nº 59 (1982), págs. 120-128; Morris, C.Brian, *La acogedora oscuridad. El Cine y los Escritores Españoles* (1920-1936), Córdoba, Filmoteca de Andalucia, 1993 (1980, original en inglés), págs. 53-57; Glaze, Linda S., «Técnicas y formas cinematográficas en el teatro de Valle-Inclán», en Gabrielle,

crítica comparatista ha tendido a empantanarse una vez más en la cansinos y exhaustivos inventarios de situaciones mantenidas o suprimidas, transformadas, alargadas o resumidas, sin penetrar casi nunca en los tejidos formales, en la materia misma, de los films resultantes.[6]

Aunque ninguna de las tendencias citadas ha de ocuparme —por escaparse de mi ámbito de trabajo la primera, por parecerme esencialmente estéril la segunda— no quiero dejar de señalar, como significativos ejemplos y a vuela pluma, algunos aspectos referidos a ambas.

No falta razón a los estudiosos de Valle-Inclán cuando señalan, por ejemplo y entre otros que podrían ponerse, el indiscutible vínculo de la precisión o el impacto visual de sus acotaciones o apostillas escénicas con «la prosa de guión cinematográfico».[7] Sus referencias a la mímica de los personajes, los objetos (o animales) aislados o en grupos, los «planos-detalle» de rostros y facciones grotescas, de luces y sombras que presenta en forma de auténtico montaje, los cambios de tiempo verbal que parecen sugerir —como Fernández Roca supo ver—[8] un alejamiento en el espacio o, incluso, las referencias específicas al cine, han sido en ocasiones brillantemente analizados y convierten a Valle-Inclán en adelantado de una influencia que se extenderá durante los años veinte y treinta en ciertas obras de teatro españolas. En ese periodo, como ha señalado C. Brian Morris, «cualquier influencia dejada por las películas (...) debe buscarse en los efectos escénicos, en la imitación de técnicas y ángulos cinematográficos, en las reminiscencias de películas y actores concretos y en el vestuario y los amaneramientos de los personajes...».[9] Pero si en la plasticidad y dinamismo de tales recursos ha podido apreciarse, por ejemplo y no sin razón, «la vertiente de mayor modernidad de *Luces de bohemia*»[10] y permite caracterizar al autor como«el miembro más cinematográfico de su generación»,[11] las adaptaciones de sus obras, por mucho que —como señala Linda S. Glaze— el cine parezca ser «el medio más adecuado para presentar toda la gama de la visión artística de Valle-Inclán»,[12] no pueden limitarse a tratar de convertir en materia fílmica tales recursos, básicamente porque la movilidad de la cámara y el montaje, y los juegos y contrastes de luces y sombras son dispositivos de puesta en escena «plenamente» fílmicos y su simple presencia —no su más o menos densa y significante «puesta en forma», que habrá que analizar film a film— no asegura, sin mediar un verdadero «trabajo de cineasta», más que la académica y ramplona ilustración de lo escrito (que ha

———

John P. (ed.), *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*, Madrid, Orígenes, 1987, págs. 33-40; Fernández Roca, José Angel, «Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual», en Gómez Blanco, Carlos J., *Literatura y cine. Perspectivas semióticas*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1997, págs. 201-211.

6 Puede consultarse, como paradigmático ejemplo, Lara, Fernando, «Valle-Inclán en el cine español», en VV.AA, *Valle-Inclán y el cine*, Madrid, Ministerio de Cultura (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música), 1986, págs. 12-22. Las películas españolas basadas en obras del escritor gallego son, hasta la fecha, *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959), *Flor de santidad* (Adolfo Marsillach, 1972), Beatriz (Gonzalo Suarez, 1976), *Luces de Bohemia* (Miguel Angel Díez, 1985), *Divinas palabras* (José Luis García Sánchez, 1987) y *Tirano Banderas* (José Luis García Sánchez, 1993).

7 Zamora Vicente, A., «Introducción», págs. 29-30.

8 Fernández Roca, José Angel, *Op. Cit.*, pág. 204-205.

9 C. Brian Morris, *Op. Cit.*, pág. 54.

10 Zamora Vicente, A., «Introducción», pág. 29. Aunque sin olvidar, como bien ha señalado recientemente Cesar Oliva, que «no es posible seguir diciendo que Valle-Inclán es el más avanzado dramaturgo del siglo XX, o el autor que hizo las propuestas más atrevidas de ese periodo, sin añadir que lo fue lejos de la intención de producir para la escena, en el sentido practico que se suele entender» (Oliva, C., «El teatro de Valle-Inclán hoy», *Cuadrante* nº 6 [Xaneiro, 2003], págs. 79-88. La cita, pág. 80.

11 Utrera, Rafael, *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981, págs. 156-177.

12 Glaze, L.S., *Op. Cit.*, pág. 40.

perdido en el camino, además, cualquier atisbo de «modernidad»).[13]

Tal es lo que ocurre, sin ir más lejos, con la versión de *Luces de bohemia* realizada por Miguel Ángel Díez en 1985. A partir de un guión de Mario Camus —director a su vez de la «modélica» e inaugural *La colmena* (1982) y de las prácticamente contemporáneas *Los santos inocentes* (1984) o *La casa de Bernarda Alba* (1985)—, Díez se convertía en uno más —y no de los mejores— de esos «fieles sirvientes»[14] que, al amparo de la política cinematográfica del PSOE y de su empeño en «asear y dignificar» el cine español, propagarían como mal cancerígeno esas cuidadas adaptaciones de insignes obras de la literatura española («texto literario de partida de pedigrí indiscutible, nomina inacabable de actores de prestigio pertenecientes a varias generaciones de nuestro cine, aseada reconstrucción de época, mirada retro sobre tiempos que si fueron malos al menos fueron nuestros...»).[15] En definitiva —y es ese el «quid» de una cuestión que no debería pasarse por alto a la hora de la consabida comparación obra literaria-texto fílmico[16]— Valle-Inclán, García Lorca, Cela o Delibes no eran más que «idóneo» material de partida con el que elaborar productos tan similares entre si, premiables y correctos como, en su mayoría, fílmicamente inoperantes. Abandonemos pues ese marco de análisis y propongamos otros, a nuestro entender, de mayor enjundia.

Entre la abrumadora bibliografía sobre el esperpento no faltan constantes referencias a su vinculación goyesca. «"El esperpentismo" —pone el escritor en boca de Max Estrella— lo "ha inventado Goya"»[17]. Y Pedro Salinas, en su célebre ensayo «Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98», además de remontar la tradición esperpéntica hasta las obras de Quevedo o Mateo Alemán y señalar cómo la concepción visual en la formulación valleinclanesca hundía sus raices en «los carteles de ciego», «los romanzones de feria» y «el tablado de títeres», muestra de qué manera una «cierta estilización» —entendida como «el desvío de la técnica meramente reproductiva del realismo» mediante la imposición a las apariencias de un «patrón estético, moral o intelectual»— es núcleo medular de nuestras más trascendentales manifiestaciones artísticas. Con Francisco de Goya de figura ejemplar, Salinas señala como «el gran arte español pasa sobre el cadáver del realismo» hacia el fondo de las cosas.[18]

Aunque la simple referencia goyesca en relación al esperpento de Valle ha sido en ocasiones calificada de demasiado genérica («una

[13] Resulta bastante ingenuo, por ello, el reto que, ante literatura «tan cinematográfica», lanzaba José F. Montesinos a los cineastas («[...] todo lo prodigiosamente vivo en la obra de Valle Inclán incumbe demostrarlo a sus realizadores teatrales y cinematográficos». Montesinos, J.F., «Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones», *Revista de Occidente* nº 44-45 [noviembre-diciembre, 1966], pág. 45).

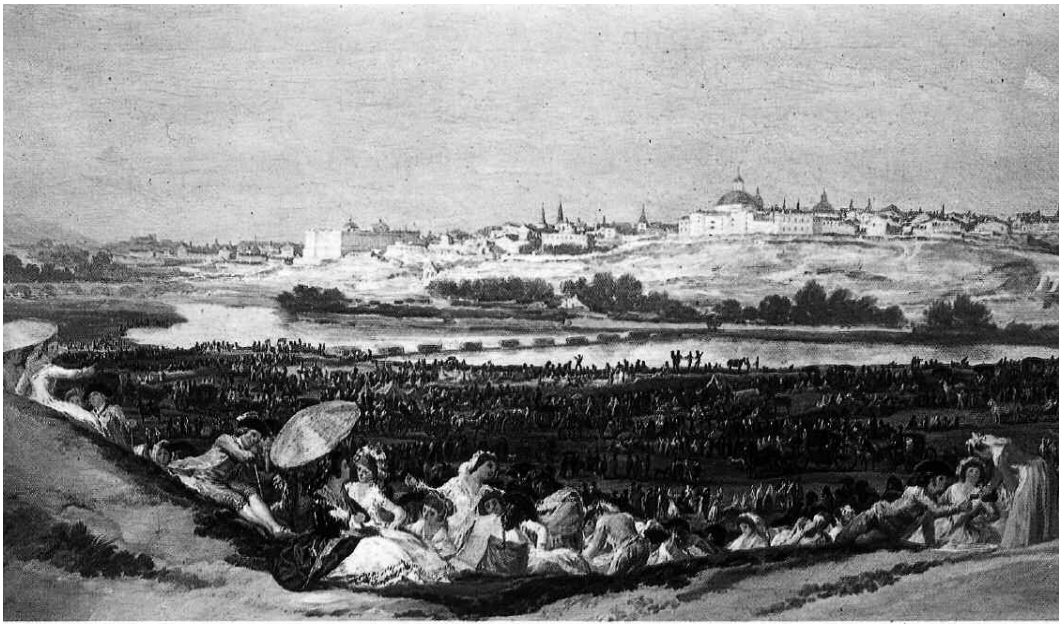
[14] Zunzunegui, Santos, «Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública o el cine español en la época del socialismo (1983-1986)», en Llinás, Francisco (ed.), *4 años de cine español,* Madrid, IMAGFIC, 1987, págs. 174-194. Como señala el propio Zunzunegui, «la inmensa mayoría de esas obras caligráficas pueden ser descritas con una rápida cita cinefílica: Cada ver es» (Zunzunegui, S., «Sin perder la perspectiva» [*La colmena*, Mario Camus, 1982], en Castro de Paz, J. L. y Pena Pérez, Jaime J., *El cine y el inventor de palabras. Camilo José Cela en el cine español,* Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2001, págs. 109-116).

[15] Zunzunegui, S., «Sin perder la perspectiva», pág. 111.

[16] Un ejemplo será suficiente: «Diversas reducciones de diálogos o la no inclusión de tipos episódicos (como el joven admirador de Rubén Darío en el Café Colón, o los vecinos que comentan el enfrentamiento callejero que da origen a la muerte del niño), además de los citados recortes sobres las escenas finales convertidas en prólogo, no impiden la fidelidad básica respecto al original de Valle...» (Lara, Fernando, *Op. Cit*., pág. 18).

[17] Valle-Inclán, R. del, *Luces de Bohemia*, Esc. Duodécima, pág. 168.

[18] En *Literatura española siglo XX,* Madrid, Alianza Editorial, 1970, págs. 86-114.



Goya. *La Pradera de San Isidro*.

suerte de constantes en el realismo nacional español [consabidas invocaciones a Quevedo y a Goya]», como escribió José-Carlos Mainer en su destacado volumen *Modernismo y 98*),[19] no faltan voces que profundizan en ella, convencidas de su decisiva importancia para una comprensión profunda del esperpentismo. Con extraordinaria agudeza, Juan Antonio Hormigón ha señalado recientemente que en el «trayecto» recorrido por el pintor entre dos obras de «tema» similar, *La pradera de San Isidro* (1788) y *La romería de San Isidro*, unos veinte años posterior, puede hallarse la clave de cómo y por qué se produce por parte de Valle esa elección modélica del aragonés como «paradigma de su propia escritura».[20]

«Los mundos que vemos representados en cada uno son radicalmente distintos, como así las técnicas pictóricas utilizadas en su ejecución (...). En síntesis, *La pradera de San Isidro* es un agradable conjunto de gentes reunidas en un espacio ameno y la *Romería de San Isidro* un tumulto de rostros desencajados, donde lo prioritario son los tonos marrones oscuros y negros y unos rostros más o menos lívidos.

(...)

La clave de tamaña dislocación reside en que entre las dos obras había habido una guerra brutal y cruel con su secuela de hambre, atropellos y destrucción y para colmo vino de inmediato la represión absolutista. Una sociedad con esperanza y humor se había transformado en erial desesperanzado y opresivo a los ojos de quien la observaba. (...) Ya no pretendía captar tan sólo el instante, sino que construía su obra proyectando su propia visión conturbada respecto al mundo en que vivía. De ahí que los expresionistas cuando tienen que remitirse a un antecedente por excelencia citen a Goya.

[19] Mainer, José-Carlos, *Modernismo y 98,* volumen 6 de la *Historia y crítica de la literatura española* (al cuidado de Francisco Rico), Barcelona, Crítica, 1979, pág. 295.

[20] Hormigón, Juan Antonio, «El teatro de Valle-Inclán en el contexto europeo», *Cuadrante* nº 6 (Xaneiro, 2003), págs. 61-78.

En *La romería de San Isidro* y otros cuadros del periodo que denominamos pinturas negras (...) lo que emerge es sobre todo la intencionalidad, la opinión y el criterio de Goya respecto a esa realidad que contempla y que convierte en obra pictórica.

Valle capta de manera admirable la mirada del pintor, la comprende y la comparte cuando escribe los esperpentos(...). Su alusión a Goya es todo menos anecdótica».[21]

Otro de los elementos que conforman el «humus» sobre el que Valle-Inclán habría de levantar su grandioso y deformado edificio esperpéntico —y, diríase, también Goya el carácter festivo y popular de *La pradera de San Isidro* luego «esperpentizado» en *La romería*— es su indiscutible aunque «impreciso regusto de sainete, de zarzuela con tonillo de plebe madrileña y ademán desgarrado»,[22] una suerte de expresión estética nacional-popular —utilizando el término Gramsciano— que Ortega y Gasset, en su «Preludio a Goya» veía nacer a partir de 1670, cuando el pueblo español lleva a cabo una progresiva y espontánea labor de de «educación y estilización» de sus formas artísticas tradicionales para dar lugar a una «segunda naturaleza» estética que no habría de manifestarse sólo en el teatro, sino también en la aparición de auténticas actitudes (patentes en el repertorio cotidiano de posturas y gestos) en las que se expresaba un «vivir en forma, un existir con estilo».[23]

Esta preocupación por lo popular, por el ambiente castizo y madrileñista y su habla coloquial, de sainete y verbena, que se transforma en Goya de festivo y carnavalesco —en el sentido bajtiniano—[24] en opresivo, crispado y sombrío tras la brutalidad bélica, habría de estar también muy presente en Valle, como, en general, en «la mayor parte de la creación teatral de principios del siglo [XX]».

«Unas veces se detuvo en un ambiente humano de pasiones sencillas y problemas elementales, con sus pudores, sus limitaciones y prejuicios. Es la tragedia grotesca de Arniches. Otras veces, esa lengua se paró en el chiste ocasional y fácil, complacido en el chascarrillo de los parecidos semánticos o fonéticos, en la deformación idiomática, etc. Es la astracanada de Muñoz Seca. Y la tercera rama es la que ha logrado la superación artística cuidadosamente elaborada y sopesada, llevada a todas las manifestaciones del conjunto social: el esperpento. Valle-inclán elimina en su esperpento el vulgarismo voluntario del género chico, el sentimentalismo patético de la tragedia grotesca y la facilidad a borde de labios de la astracanada.»[25]

Diríamos que, a partir de similar material referencial que Arniches,[26] Valle-Inclán elige el último y demiúrgico «de los tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie, o levantado en el aire»; con ese elevado punto de vista, señala el escritor, «los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno he-

21 *Ibidem*, págs. 73-74.

22 Zamora Vicente, A., «Introducción», pág. 17.

23 Ortega y Gasset, José, «Preludio a Goya», en *Obras completas*, vol. VII, Madrid, Revista de Occidente/Alianza Editorial, 1983, págs. 523-525. Tomo buena parte de estas ideas de Zunzunegui, Santos, *Historias de España. De que hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia, Institut Valenciá de la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay-La Filmoteca, 2002.

24 Bajtin, Mijail, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

25 Zamora Vicente, A, «Introducción», pág. 25.

26 Pero el propio Arniches anticiparía, en sus tragedias grotescas, ciertos elementos esperpénticos y de crítica social, en un proceso similar –aunque en diferente grado- que el de los distintos «San Isidros» de Goya. Como ha señalado Gerard G. Brown, «(...) el bajo pueblo madrileño de sus sainetes, que antes era pura expresión pintoresca de la 'gracia popular' se convirtió en objeto de compasión e incluso de indignación, (...) al mismo tiempo empezaron a aparecer en sus obras personajes caricaturizados y grotescos que anticipaban el esperpento» (Brown, Gerard G., *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1976, pág. 187).

cho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera... Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio a mi literatura y escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpento».[27]

Hay aquí, también y sin duda, una voluntad del escritor de intervenir sobre la trágica situación española, una indiscutible protesta que incorpora a Valle-Inclán a su generación y hace de su «invención grotesca» una «manifestación válida y profunda, (...) enraizada en lo que de histórico hay en la actividad cotidiana»[28], un grito que arremete contra la sociedad en su conjunto, una «queja total»: «el lazo que le una a Goya (...) no es tanto el interés por los monstruos como el destacar que se trata de una totalidad: España, en la que caben o deben caber todos, desde la dinastía hasta el último ciudadano».[29]

Una nueva historiografía del cine español ha venido, desde hace casi dos décadas, a partir del análisis histórico y textual de films y superando definitivamente una tendencia que había elaborado arbitrarios e impresionistas discursos generalistas que descalificaban a brochazos periodos enteros del cinema hispano, a advertir —al contrario de lo que cierta crítica e historiografía mantiene todavía (a saber, que el cine español sólo adquiere relevancia estética cuando una (en ocasiones supuesta) influencia neorrealista impregne y enriquezca, desde principios de los años cincuenta, las manidas formas culturales propias)— cómo «la veta más rica, original y creativa del cine español tiene que ver, justamente, con la manera en que determinados cineastas y películas heredan, asimilan, transforman y revitalizan toda una serie de formas estéticas propias en las que se ha venido expresando históricamente la comunidad española».[30]

No debe extrañar que, atravesando nuestro convulso siglo XX, fracturado por la imborrable herida bélica, y viendo como ciertas tradiciones populares supervivientes al capitalismo urbano fecundaban un origen ya inicialmente populista, el cinema hispano tendiera a ese proceso de asimilación y revitalización de dichas formas estéticas. Y tampoco habrá de sorprender, entonces, que tras una cierta maduración como artefacto estético y narrativo, una nueva «crispación y elevación» del punto de vista, motivado ahora por la destrucción franquista y la consiguiente gangrena moral y política de la postguerra, volviera a enturbiar las verbenas y a desencajar los rostros de los castizos personajes sainetescos y zarzueleros que pululaban por el cine español desde el periodo mudo (*El pilluelo de Madrid,* Florián Rey, 1926; *El sexto sentido,* Nemesio M. Sobrevila, 1926 y *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!*, Fernando Delgado, 1928, surgen, incluso, de sainetes escritos originalmente para la pantalla).[31]

Esta nueva visita, trascendental para la historia del cine español, a los espejos cóncavos del Callejón del Gato no surge repentina-

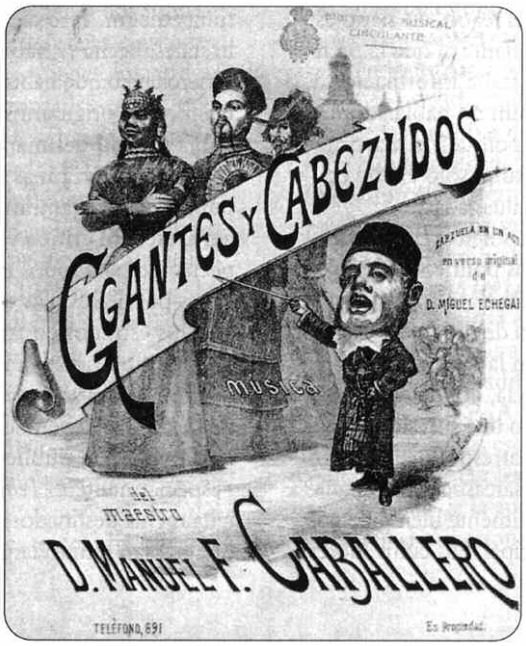
27 «Declaraciones de Valle-Inclán a Gregorio Martínez Sierra», *ABC* (7 de diciembre de 1928).

28 Zahareas, Anthony N, «El esperpento: extrañamiento y caricatura», en Mainer, J. -L., *Op. Cit.*, págs. 315-319.

29 Zamora Vicente, A. «Introducción», pág. 23.

30 Zunzunegui, S., *Historias de España. Op. Cit.* Este importante trabajo trata de aproximarse al análisis de esa «savia nutricia» que, a través, de la historia, habría dado a nuestro cinema su peculiar cuerpo, estilizado y popular. Trazado ya casi film a film en la esencial e imprescindible *Antología Crítica del Cine español* 1906-1995, editada por Julio Pérez Perucha (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998), dicho sustrato alcanza su hasta ahora más fértil teorización vertebradora. En la misma línea de preocupación, y tratando de ofrecer un «nuevo mapa histórico y formal» del cine español de los años cuarenta, puede verse nuestro ensayo *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (1939-1950), Barcelona, Paidós, 2002.

31 Cfr., al respecto, Pérez Perucha, J. «Narración de un aciago destino (1896-1930)», en VV. AA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 19-121.



Caricatura finisecular de Valle.

mente —como parece a veces querer darse a entender— de la mano de los cineastas Marco Ferreri y Luis García Berlanga y del guionista Rafael Azcona, por mucho que lleven su firma algunas de las piezas más acabadas de esta «convincente actualización» del esperpento, capaz de revitalizar «con nueva ferocidad el humor negro que baña tantas y tantas obras clásicas de la literatura y del arte español y en cuyo uso puede leerse con claridad la función de la deformación como elemento esencial del realismo, tal y como es entendido y prácticado desde el Arcipreste de Hita y *La Celestina*».[32]

Así, y tras el progresivo ajuste del sainete y la zarzuela fílmicos antes (*¡Viva Madrid, que es mi pueblo*, Fernando Delgado, 1928) y después del sonoro *(La hermana San Sulpicio*, Florián Rey, 1934); *Es mi hombre y La verbena de la Paloma,* dirigidas ambas por Benito Perojo en 1935, *El malvado Carabel,* Edgar Neville, 1935; *Don Quintín el amargao,* Luis Marquina, 1935, etc.), el estreno en abril de 1936 de *La señorita de Trévelez*, la tragedia grotesca de Carlos Arniches que habría también de inspirar la *Calle Mayor* (1956) de Juan Antonio Bardem, parece anunciar involuntariamente la sublevación fascista y la desoladora década de los años cuarenta.

Es claro que siendo tanto el sainete madrileñista como el andaluz, pese a lo que se cree, causa de profundo malestar entre la oligarquía y los sectores de la alta burguesía que apoyaban al Régimen —dado que la brusca extracción de las aristas «populistas» más conflictivas presentes en los materiales de partida se antojaba tan problemática como peligrosa y no siempre iban a acertar a ser suficientemente limadas, y dado asimismo que cualquier vestigio (temático, protagónico, ambiental) que recordase el integrador cine na-

[32] Zunzunegui, S., *Historias del cine español*, pág. 15.

cional-popular republicano era sospechoso de ceder la pantalla a un protagonismo de la plebe que les recordaba «una República de horteras, de leandras y de gorras proletarias» —,[33] los intentos de profundización en lo que de crítico, trágico o grotesco tiene el sainete han de circunscribirse, censura mediante, a determinados cortometrajes (el excéntrico, oscurísimo y muy destacado *Verbena* [1942] de Edgar Neville) o a ciertas afiladas aristas de títulos voluntariamente críticos, pero apoyados en ciertos «elementos externos». De hecho, si dos excelentes y liberales películas costumbristas que ponían el acento en la situación del proletariado en las más temprana postguerra conseguían el beneplácito de los organismos censores —y un indiscutible éxito de público— durante esos años (*Alma de Dios*, Ignacio F. Iquino, 1941, con una interpretación de José Isbert, por lo demás, donde «ya se encuentra, más en desarrollo que en germen, aquello que [le] granjeará (...) el glorioso lugar de pantalla proyectiva y figura de identificación para las inquietudes y angustias de las clases populares, madrileñas primero, más amplias después, vencidas en la guerra civil»[34]; La chica del gato, Ramón Quadreny, 1943) se debió sin duda tanto a la habilidad de los cineastas como al sustrato que aportaban las obras originales, arropado tras la popularísima firma de Carlos Arniches. Edgar Neville, por su parte, pondrá en pie una inconfesa trilogía de carácter liberal (*La torre de los siete jorobados*, 1944; Domingo de Carnaval, 1945; y *El crimen de la calle de Bordadores*, 1946) —auténtico ejemplo de pragmática y medi(ta)da disidencia cultural— que constituye, como Company supo ver, una de las más sólidas aportaciones del autor «a la recreación de un imaginario matritense decimonónico desde las categorías del relato costumbrista y los personajes castizos, representativos de un específico sentir nacional surgido de las clases populares»[35]. En *Domingo de Carnaval*, por ejemplo, auténtica obra maestra ambientada en el Madrid de la primera postguerra mundial, la herencia de Goya, estrechamente unida en Neville a las enseñanzas orteguianas, se orientaba aquí hacia la relectura solanesca, explícitamente citada en el film y para la que el «preexpresionismo» de Goya había sido punto de partida en la elaboración de su crítica versión costumbrista y nacional del expresionismo. La inequívoca presencia de ese «costumbrismo social» de raíz noventayochista de Gutiérrez Solana no es entonces, en manos del cineasta madrileño, un simple alarde cultural o un amistoso guiño al pintor, sino una inequívoca toma de posición que, como en su pintura, reivindica una puesta al día del «compromiso ético y no sólo estético con la construcción de una España liberal regenerada».[36]

Superados en parte estos complejísimos conflictos —motivo de dudas y hasta de estupor de destacados cineastas con sólidas filmografías a sus espaldas y públicamente adictos al Régimen, que verán sus películas

[33] Mainer, José-Carlos, *Literatura y pequeña burguesía en España,* Madrid, 1972. Como señala certeramente Pérez Perucha, durante todo la década de los cuarenta, «los vencedores (...) consideraron el sainete su bestia negra, toda vez que ni podía ser extirpado de la memoria cultural de los supervivientes ni, por lo demás, hacerlo dejaba de suscitar la suplementaria incomodidad de tener que, de paso, decapitar el recuerdo de saineteros tan conservadores y franquistas (tenidos por mártires por la causa) como Pedro Muñoz Seca (Pérez Perucha, J., "Deudas con Isbert", en Pérez Perucha, J. [ed.], *El cine de José Isbert*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1984, págs. 71-79)». Para una discusión más detenida sobre estos temas, puede consultarse el capítulo 3 («Conflictos, pervivencias y transformaciones») de Un cinema herido, *Op. Cit*., págs. 53-83.

[34] Pérez Perucha, J. «Deudas con Isbert», pág. 73.

[35] Company, Juan Miguel, «Edgar Neville», en Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza Editorial/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, págs. 620-621.

[36] Pena López, Carmen, «Identidad y diferencia en la pintura española (1876-1918), en Marchán Fiz, Simón; Pena López, C. y Carballo-Calero Ramos, María Victoria, *Arte de fin de siglo*, Vigo, Fundación Caixa Galicia, 1998, págs. 77-101.

observadas una y otra vez con reticencia e incluso infravaloradas, sintiéndose progresivamente desengañados (Benito Perojo, Florián Rey, Eusebio Fernández Ardavín)— durante la década siguiente, tanto gracias a los progresivos cambios sociales y económicos, internos y externos, como a que los nuevos responsables del Régimen «comprendieron que la ambigüedad de muchos sainetes permitía su recuperación», «el sainete —esta vez cinematográfico, ya casi un género en esta década— vuelve por sus fueros y se convierte en evidente (para quien no esté cegato) territorio de confrontación entre concepciones culturales progresistas, liberales, y eclesiástico-conservadoras».[37]

Y es así que junto a títulos que reivindican las más cómicas y populistas vertientes sainetescas (*Asi es Madrid* [Luis Marquina, 1953], pero también *Historias de la radio* [Saenz de Heredia, 1955] o *Manolo, guardia urbano* [Rafael J. Salvia, 1956]), y otros que lo ponen en fértil relación con ciertos elementos neorrealistas (*El último caballo* [otra vez Edgar Neville, 1950], pero también las tempranas y complejas experiencias «regeneracionistas» de *Esa pareja feliz* [Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1952], *Bienvenido, Mister Marshall* [L. G. Berlanga, 1952], *Felices pascuas* [J. A. Bardem, 1954]), *El pisito* (Marco Ferreri, 1958) —y las posteriores *El cochecito* (M. Ferreri, 1960), *Plácido* (L. G. Berlanga, 1961) y *El verdugo* (L. G. Berlanga, 1963)— todas ellas escritas o co-escritas por Rafael Azcona, representan,

> «un cambio respecto a esa dual tendencia de explotación de la tradición sainetesca. (...) Azcona primará en sus trabajos las componentes más "trágicas" y grotescas, restituyendo en su plenitud la concepción de la "tragedia grotesca" (...) Manteniendo personajes, ambientes y situaciones heredadas de la tradición sainetesca —aunque puestas al día en relación a los problemas que les afectan— (...), [Azcona/Ferreri/Berlanga] va[n] a radicalizar las potencialidades del género. Y para ello, echará[n] mano de esa otra tradición que significa el esperpento, en una simbiosis indudablemente original».[38]

Original, sin duda, dado que las particularidades industriales, populares y espectaculares del cinema hacen que el trayecto esperpéntico —salvo la quizás aun más radical excepción de Fernando Fernán-Gómez—[39] se apoye en una grotesca deformación realizada empero sobre los mismos rostros y los mismos cuerpos familiares que antes veíamos, «tipificados» a la manera sainetesca, al margen de los espejos. Rostros y cuerpos como el de José Isbert que llegan a «materializar esos "modelos de indignidad plástica" que Pedro Salinas creía ver en los personajes del esperpento valleinclanesco».[40]

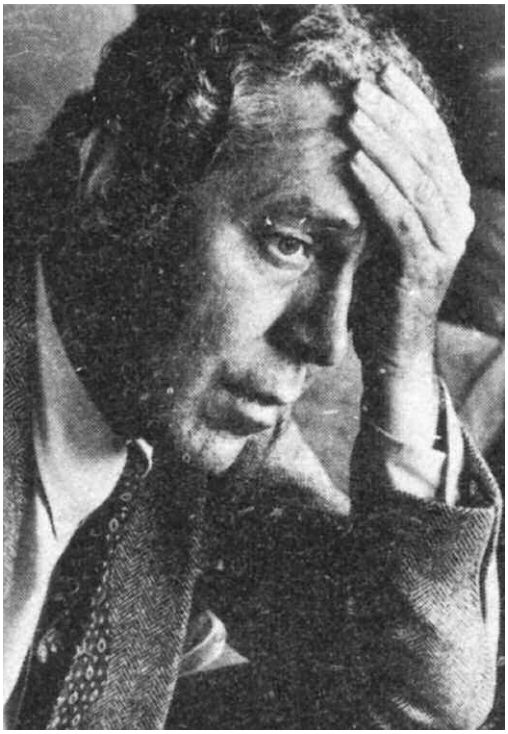
El verdugo, por ejemplo, nacido de una imagen grotesca de gran fuerza a la que después se dotó de argumento —verdugo y ajusticiado literalmente empujados a desempeñar sus respectivos papeles en el «ritual» social de la ejecución—, se alza como uno de los títulos más destacados de la filmografía ber-

[37] *Ibidem*. Cfr. una primera pero interesante aproximación al sainete cinematográfico en Rios Carratalá, Juan A., *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.

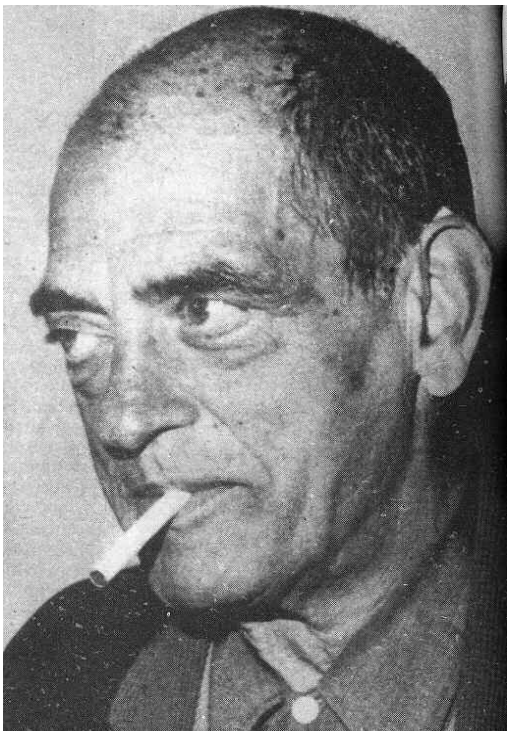
[38] Monterde, José Enrique, «Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona», en Cabezón, Luis Alberto (coord.) *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Ayuntamiento de Logroño/Instituto de Estudios Riojanos, 1997, págs. 215-236.

[39] *El extraño viaje*, que Fernán-Gómez dirige en 1964 se constituye en un texto fundamental en la historia del cine español. Texto crisol en el que –como Zunzunegui supo verse funde lo esperpéntico con el recurso a la astracanada y al sainete, sin faltar por ello el mestizaje con elementos provenientes de los géneros de terror y policiaco. Cfr., para un detenido estudio del film, Zunzunegui, S., «Vida corta, querer escaso. Los felices 60 según Fernán-Gómez» en *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra, 1994; también, Téllez, José Luis, «*El extraño viaje* (1964) [1966]», en Pérez Perucha, J. (ed.), *Antología crítica del cine español*, págs. 585-587.

[40] Zunzunegui, S., «Los cuerpos gloriosos», en «*¡Bienvenido, Mister Marshall!* Cincuenta años después» (Valencia, abril de 2003).



García Berlanga.



Luis Buñuel.

languiana y del cine español, en el que el cineasta logra la perfecta articulación del benevolente ternurismo de su primera etapa —ya matizado, no obstante, en *Los jueves, milagro* (1957)— con el humor negro, corrosivo y pesimista que caracteriza la segunda. La historia de un hombre que se ve obligado muy a su pesar a ejercer de verdugo, sucediendo en su puesto a su suegro para no perder así el derecho a un pisito oficial, va mucho más allá de un alegato feroz contra la pena de muerte, articulando un discurso —que hunde sus raíces en la más pura tradición española— acerca de la violencia con que la sociedad limita la libertad del individuo y le obliga a actuar en función de unos «valores» ya interiorizados como propios. La extrema aspereza y deformación con que tales cuestiones son planteadas —en la España de los primeros sesenta, del «boom turístico» y el desarrollismo— se enriquece, sin embargo, con una «mirada elevada» lúcida pero comprensiva del narrador hacia sus personajes. Isbert, en su extraordinaria caracterización de Amadeo, ejemplifica dicha ambivalencia, de igual modo que lo hacen algunos de los más brillantes «gags» del film, buscando el efecto cómico en tétricas muestras no ya de las desigualdades sociales (la boda de Carmen y José Luis), sino de la cruel insolidaridad entre los propios marginados. El plano secuencia —«entendido como modelo reducido de la incómoda realidad que se muestra»—,[41] constituye uno de los rasgos definitorios del estilo de Berlanga y alcanza en *El verdugo* algunos de sus más acabados ejemplos. Se trata empero de una impresión de realidad radicalmente opuesta a aquella postulada por el cine clásico, pero, como aquella, sólo aparentemente espontánea y lograda a través de una muy trabajada artícula-

[41] Company, J. M., «Las perversiones del cuerpo social en el cine de Berlanga», en Pérez Perucha, J. (ed.), *Berlanga 2*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1981.

El día de la bestia.

ción fílmica (que juega con las alternancias del punto de vista y la introducción en el plano de elementos nuevos que alteran tanto la composición de los encuadres como el suceder de los aconteceres) por medio de la cual se expresa la frustración de la expectativas iniciales de los personajes, violentamente subvertidas por un destino tan inexorable como la barca de la muerte, cuyo punto de vista reclama los servicios del nuevo verdugo en la inolvidable secuencia de las Cuevas del Drach. La tópica y autorreivindicada naturalidad del cine de Berlanga se presenta, entonces, como consecuencia de un complejísimo trabajo de puesta en escena que justifica su preeminente lugar en la historia del cine español.

Acaso uno de los más perniciosos efectos de la busca de una nueva legitimidad para el cine español en la recién inaugurada democracia de principios de los años ochenta se produjo a partir del rechazo radical a la historia del cine nacional, identificado con el franquismo principalmente a partir de la producción cómica de la etapa del desarrollismo. Ese rechazo —y desconocimiento— también se ha, por desgracia, generalizado entre los más jóvenes creadores cinematográficos. Pero existen también felices (y necesarias) excepciones, y refiriéndome a una de ellas concluiré mi intervención.

Tras una primera y singular película (*Acción mutante,* 1992) en la que ya se apuntaban algunos de sus rasgos básicos (mixtura de ciencia-ficción, cómic y sainete de corte esperpéntico) el cine de Álex de la Iglesia alcanza su definitiva formalización con *El día de la bestia* (1995). Concebido como un film fantástico que «huye, como del diablo, del realismo», supone la mejor actualización reciente de esta gran veta no sólo del cine sino de todo el arte español que venimos analizando. Esperpento que, de nuevo, no es una manera

de escapar de la realidad sino una forma precisa de profundizar en ella mediante la distorsión extrema de alguno de sus rasgos característicos.

La película, que relata la quijotesca epopeya del Padre Berriatúa y su orondo escudero Josemari en busca del lugar donde va a encarnarse el Anticristo, saca a la luz no pocos de los demonios que acechan en la sociedad actual: la violencia, el rebrote del nazismo y la extrema derecha, lo esotérico convertido en pan nuestro de cada día, la telebasura que nos inunda... Concebida inicialmente como una película que debía tomar su fuente de inspiración en obras como *Rosemary's Baby* o *The Exorcist,* el giro desde el drama a la comedia acabó llevando el film por derroteros muy diferentes. Derroteros que condujeron a Alex de la Iglesia a declinar de manera primordial toda una tradición bien asentada en el cine español, capaz de permitirle, sin renunciar al humor, superponer a la realidad de la España contemporánea un patron distorsionador que fuera, a la vez, estético y moral y susceptible de convertir las alocadas andanzas que culminan a los pies de las Torres de Kío, emblema madrileño del capitalismo triunfante, en parábola sobre la crisis que subyace a una sociedad como la actual dominada por el cáncer que prolifera desde las innumerables pantallas de televisión que sólo ofrecen el eterno retorno de lo banal, mientras las calles de las aglomeraciones urbanas son presa de las pandillas de extrema derecha.

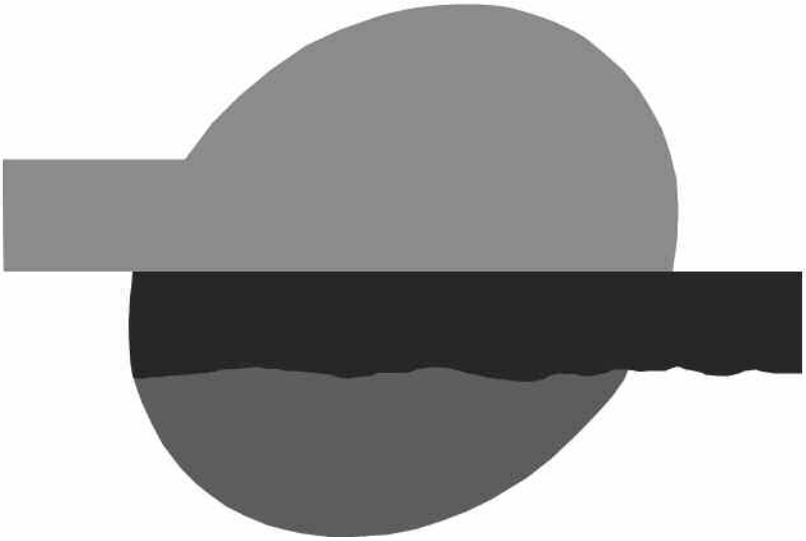
En el fondo lo que Álex de la Iglesia (y su guionista Jorge Guerricaechevarría) proponen no es sino una manera de prolongar cinematográficamente (en la línea de un Berlanga o un Fernán-Gómez) la tradición española del esperpento como fórmula privilegiada que, en palabras de Valle-Inclán, «deforme la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España».

VILANOVA
DE
AROUSA

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
"RAÍÑA LUPA"
Admisión de orixinais ata: 16 de agosto de 2004

PREMIO DOTADO CON 6.050 €

DEPUTACIÓN DA CORUÑA
www.dicoruna.es

Asociación "Amigos de Valle-Inclán"
Servicio de Publicacións

Solicitude 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: .....

Amigos

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

ISSN 1698-3971

9 771698 397000

P.V.P.

5 €