



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.



DEL CINE Y SUS ALREDEDORES EN VALLE-INCLÁN

Luis Miguel Fernández
(CEFILMUS-Universidad de Santiago)

El cine. Esta palabra no presenta hoy ningún sentido equívoco para nadie. Sin embargo, no siempre ha significado lo mismo. En la primera década del siglo XX en España tal término designaba el recinto en el que por muy poco dinero uno podía asistir a una amalgama de espectáculos muy diversos. Aunque abreviatura popular del más extenso «cinematógrafo», el cine admitía en su interior no sólo la proyección de películas, sino las variedades, el género ínfimo, los títeres, etc; tal como un lúcido expectador de la época, el escritor Luis Bello, lo ha dejado consignado en una conferencia de 1912:

Barracón de feria, titirimundi, linterna mágica, guñol para chicos y grandes... Luego cinematógrafo con películas; en seguida (sic) asilo de varietés, género mínimo... Con haber tantas cosas en esta enumeración, todavía no se abarca todo lo que cabe en el cine y puede verse por unos céntimos... Tantas cosas caben, que en el cine debemos buscar hoy el nuevo teatro popular. (Bello, 1919:135)

Valle-Inclán, años más tarde, utilizará indistintamente «cine», «cinema» y «cinematógrafo» con el mismo significado, el actual, en una época en la que el primitivo valor de la palabra ya se había perdido. No obstante, a pesar de haber desaparecido de los cines esas formas de teatro popular —ahora ya sólo dedicados a la proyección de filmes—, no lo hicieron de la obra del escritor gallego, de manera que en ella no nos es dado separar el cine de lo demás, alcanzando, por el contrario, una extraordinaria vitalidad y presentándosenos

como una especie de cine de los de antes, que lo mismo nos ofrece una sesión de películas, que otra de títeres, de sombras o de linterna mágica.

Es este enlace con una tradición popular de espectáculos ópticos, con esos «alrededores» del cine, lo que pretende recoger el título de este trabajo; fijándome para ello, además de en el propio cine, en aquellos dispositivos relacionados con el conjunto de su obra como el cinematógrafo, aunque hasta el presente apenas se les haya prestado atención¹.

Pero vengamos antes de nada al principio de dichos espectáculos. ¿Qué es lo que sabemos de las conexiones del escritor con el cine?

Sabemos que asistía a él con cierta asiduidad, que participó como actor en la versión cinematográfica de una pieza teatral, *La malcasada* (de Francisco Gómez Hidalgo, 1926), película sobre la biografía del torero Rodolfo Gaona y su matrimonio con Carmen Ruiz Moragas en la que Valle hacía de modelo en el estudio del pintor Julio Romero de Torres, y que, por lo menos en dos ocasiones, mantuvo contactos con distintas casas productoras que querían llevar a la pantalla sus *Comedias bárbaras*, uno en los años treinta y otro mucho antes, en 1919, siendo este último su primer encuentro con el mundo del cine

¹ Algunos trabajos recogen, sin embargo, la importancia de las siluetas y sombras chinescas en Valle-Inclán, casos del de Mainer (1998) y de una exhaustiva recopilación de las mismas, todavía no publicada, de Rubio Jiménez («Las siluetas de los autos de Valle-Inclán», presentada en el Congreso Internacional «Valle-Inclán en el siglo XXI», celebrado en 20-22 de noviembre del 2002).

del que tenemos constancia, y en el que se le ofreció, además de adaptar *Romance de lobos*, la posibilidad de dirigir la película basada en ella (Fernández, 2001), si bien en ninguno de los casos tales propuestas llegaron a fructificar en algo más serio.

En cuanto a sus declaraciones, reiteradamente citadas y recogidas en diversas publicaciones², se extienden cuando menos desde 1921 a 1933, observándose a través de sus palabras tanto la autonomía estética que concede al cine en cuanto lenguaje diferente al del teatro, como, por el contrario, la necesidad de la confluencia entre ambos en la medida en que el cine vendría a actualizar y recuperar algunos de los rasgos más sobresalientes del teatro clásico español, cuales los de la multiplicidad de escenarios y el dinamismo de la acción; todo ello pasando por consideraciones muy puntuales y no siempre favorables sobre ciertos actores de la época (Charlot y Rodolfo Valentino, por ejemplo), y por la autoconciencia que Valle tenía del carácter cinematográfico de algunos aspectos de *Divinas palabras*. No hay en él ninguna teorización ni pensamiento significativo que nos permita ver algo más que una adhesión entusiasta de un espectador consciente del valor estético del nuevo arte, y cuando aparece alguna propuesta con respecto al cine con la que se distancia de otros autores, no deja de ser más bien una confirmación de ideas anteriores sobre el teatro. Sin embargo, sus opiniones iluminan de modo preciso ciertos aspectos de su creación y de su relación con el cine. De todas ellas tan sólo me detendré en unas cuantas.

Parte el autor de una premisa estética, la de la necesaria visualización plástica de las cosas en el proceso creador, y, por consiguiente, de la superioridad de la vista sobre el oído en la jerarquía de las percepciones. En una entrevista de 1927 afirma lo siguiente: «Bueno, vamos a entendernos (...) el oído es

inferior a la vista en la escala de percepciones (...). El teatro gana sobre la novela exactamente lo mismo que la vista sobre la descripción» (Barreiro, 1995:512).

Es verdad que antes, en 1916 y en *La lámpara maravillosa*, Valle había situado a lo visual por debajo del baile en cuanto a excelencia estética, pues este último, según él, podía armonizar en una unidad superior la vista y el oído; pero a la altura de la tercera década del siglo XX parecen preocuparle mucho más los problemas derivados de la búsqueda de un teatro antirrealista y antinaturalista, que tendrá como colofón el hallazgo del esperpento, y en el que lo visual juega un papel determinante.

Esa nueva estética va a organizarse en torno a una serie de principios, entre ellos el de la simultaneidad, y siempre sin perder de vista al cine, pues él es el teatro moderno, según Valle. He aquí lo que dice en una carta de 1922 a Cipriano Rivas Cherif acerca de sus deseos de un teatro futuro, un teatro que debería ser capaz de

Advenir las tres unidades de los preceptistas en furia dinámica; sucesión de lugares para sugerir una superior unidad de ambiente y volumen en el tiempo; y tono lírico del motivo tonal, sobre el tono del héroe (...). Hay que luchar con el cine: esa lucha es el teatro moderno. Tanto transformación con la mecánica de candilejas como en la técnica literaria (Schiavo, 1980:1)

Y bastante más tarde, en 1933, vuelve a insistir en su concepción del hecho teatral como un teatro de múltiples escenarios y dinámico, tal como lo había sido en el Siglo de Oro y como lo era el cine en el momento presente:

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 (Dougherty, 1983: 264).

² Vid. Dougherty (1983), Hormigón (1989) y Barreiro (1995), fundamentalmente.

Además de todo lo dicho, es posible rastrear en su teatro ciertas expresiones y elementos paraverbales quizá emparentados con el cine, del tipo de las pistolas empuñadas por personajes de *El embrujado* y *La rosa de papel*, en este último caso por un Julepe que actúa como «peliculero melodramático», el bastón y el bombín de Juanito Ventolera en *Las galas del difunto*, cuyo referente podría ser la iconografía charlotesca, la abundancia del claro de luna, herencia de la tradición romántica y melodramática pero actualizada en la segunda década del siglo XX sobre todo por el cine italiano —y contra el que clamarían Marinetti y Alfonso Reyes—..., y poco más. En cualquier caso, creo que se ha exagerado mucho sobre el influjo del cine en su escritura y se ha pecado de notable ligereza al atribuirle el intento de reproducción en algunas de sus obras de ciertos procedimientos propios del discurso fílmico, como trávellings, panorámicas, una escala completa de planos diferentes, etc, especialmente en textos anteriores a 1910, cuando gran parte de dichas técnicas todavía no se utilizaban en el cinematógrafo y éste difícilmente podía servir de modelo a los escritores, ya que a estas alturas era concebido como un espectáculo propio de mentes poco cultivadas, sólo apto para el pueblo bajo, las mujeres y los niños. Será a finales de la segunda década, y ya en la tercera del siglo XX, cuando Valle se interese realmente por el cine.

No debe de extrañarnos el que así sea, habida cuenta de que es a partir de la mitad de la segunda década, especialmente entre 1915 y 1925, cuando se observa una notable presencia de escritores en el mundo del cine, cuya actividad no fue sólo la de recrear para la pantalla sus propios textos, sino que en algunos casos llegaban a controlar casi totalmente el filme resultante al dirigirlo y producirlo ellos mismos.

Recordemos a Adriá Gual, impulsor de una de las primeras casas productoras españolas, la «Barcinógrafo» (desde finales de

1913); a Eduardo Zamacois, realizador de dos documentales, sobre el torero Belmonte (1916) y sobre escritores y artistas contemporáneos (1920); a Blasco Ibáñez, el cual, por medio de su productora «Prometeo Films», puso el dinero, hizo el guón y dirigió *Sangre y arena* y *La vieille du Cinéma* (1917), ambas procedentes de textos suyos; a Jacinto Benavente, quien figura nominalmente como director de *Los intereses creados* (1919) aunque no fuese el director real, y poco después creó su productora «Madrid Cines» para rodar *La madona de las rosas* (1920), pagada íntegramente por él; a Pérez Lugín, director de *La casa de la Troya* (1925) y de *Currito de la Cruz* (1926)... Y todo esto sin tener en cuenta a la gran cantidad de escritores que, como los hermanos Álvarez Quintero o Eduardo Marquina, entre otros, recrearon varias de sus obras para el cine³. Más tarde, a lo largo de los años veinte, el entusiasmo por el cine mudo que mostrarán los autores de la Generación del 27 será un segundo capítulo de este proceso, aunque su concepción del mismo y los planteamientos estéticos de ahí derivados nada tengan que ver con los escritores citados ni con Valle-Inclán⁴.

Esta manera de acercarse al cine era el producto de varias circunstancias, como ya he tenido ocasión de apuntar en otro lugar: la notable mejoría de las salas y de las condiciones técnicas de proyección de las cintas; la cada vez mayor presencia del cine en las páginas de periódicos y revistas no pertenecientes al ámbito cinematográfico, en donde no faltan secciones de crítica especializada, y entre los que hay que destacar la revista *España y El Imparcial*, así como la primera aunque breve

³ Utrera (1985) es uno de los estudiosos de referencia sobre la relación de los escritores españoles y el cine durante la etapa muda. Para Blasco Ibáñez puede consultarse VVAA (1998).

⁴ Aunque en la actualidad ya empiezan a ser abundantes las aproximaciones a este aspecto de la Generación del 27, dos de ellos destacan especialmente, los de Morris (1997, pero 1980) y Gubern (1999).

de *Mundo Gráfico*; la valoración positiva sobre el cinematógrafo que se empieza a dar desde fechas muy tempranas por escritores ya consolidados, como Pardo Bazán y, un poco antes, Pérez Galdós; el interés económico de unos autores que veían en el cine la posibilidad de dar a conocer sus obras y de prolongar su éxito; y la colaboración de importantes escritores extranjeros en la realización de películas, especialmente del italiano D'Annunzio, uno de los más admirados entonces, el cual había participado —aunque no sepamos con exactitud cuánto— en la confección de los rótulos de la película *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), que obtuvo un cierto éxito en España y parece haber sido determinante a la hora de acercarse al cine y aceptarlo como arte por algunos como Blasco Ibáñez y Pardo Bazán (Fernández, 2001: 103).

Por otra parte, en los escenarios populares se representan obras cuyo mimetismo hacia el cine las lleva a anunciarse como «película sensacional en tres partes», «película cómica hablada», «película hablada», «casi película policíaca», etc. Son piezas de Arniche y de otros autores menores que muestran el impacto que provoca el nuevo discurso cinematográfico. Un impacto visible, fundamentalmente, en la acción trepidante de estas obras, en muchos casos del género policíaco y fantástico, con personajes extraídos del cine que se caracterizaban por una acción vertiginosa desarrollada a través de múltiples escenarios; pero también en el recurso a la proyección de fragmentos cinematográficos durante la representación, como en el caso de alguna pieza de Martínez Sierra y, sobre todo, de Pedro Muñoz Seca, auténtico pionero en nuestro país de este tipo de experiencias (Pérez Bowie, 1998). Ya a finales de los años veinte Jacinto Benavente pretenderá dar carta de naturaleza a este hibridismo al inventar el género del «cinedrama» con *Vidas cruzadas* (1929).

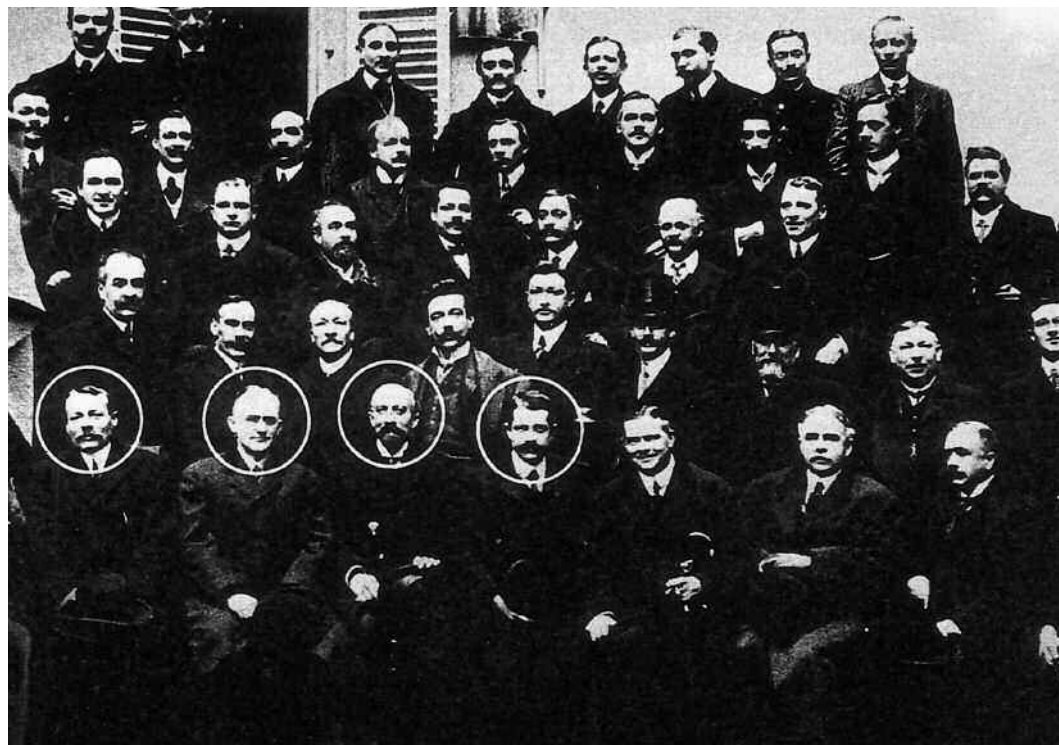
Ante esta avalancha ciertos autores reaccionaron denostando el cine y proclamando

la superioridad del teatro merced a la posesión de la palabra, lo que provocó un continuado debate entre defensores y detractores del cine que se prolongó durante más de dos décadas, en un arco temporal que abarca cuando menos desde las tempranas palabras de Luis Araquistáin en 1912 y Ramiro de Maeztu, en 1913, hasta las muy tardías de Enrique Díez-Canedo, entre los que mostraron su enemiga al cine⁵; mientras que otros, como Pérez de Ayala o Unamuno, igualmente convencidos de la superioridad del teatro, proclamaron la necesidad de que, ya que éste no podía competir con aquel otro en realismo, debía recuperar los valores propios y encaminarse por derroteros diferentes a los del teatro por entonces vigente, es decir, los que atañían al espíritu, al símbolo y a lo no mimético; algo que la estética decimonónica no podía ofrecer a los espectadores. En suma, se trataría de «reteatralizar» el teatro partiendo de la revolución producida por el advenimiento del cinematógrafo⁶.

Valle no es ajeno a ese afán reteatralizador provocado por el cine, pues ya se ha dicho que la «sucesión de lugares» y la «variedad de imágenes, de escenarios», propias del nuevo arte, significaron para él volver a lo más característico del teatro del siglo XVII, frente al teatro de «camilla casera» de su

⁵ Ramiro de Maeztu decía en 1913 que al cine «le falta esencialmente la espirituación (sic) de la acción, porque le falta la palabra», mientras que Díez-Canedo, muchos años más tarde, afirma: «Lo que le quita el cine al teatro, y no se lo ha devuelto hasta ahora, es el público, y precisamente porque se ha llevado del teatro todo lo accesorio, lo que puede dar mejor que el teatro mismo, lo que el teatro le estorbaba, sin que el teatro acertara a verlo. Cuando el teatro se convenza de que sin eso no puede vivir el cine, y el teatro sí; cuando vuelva a ser lo que era, dueño de la palabra, es decir, manifestación de algo más fuerte y eterno que los indefinidamente superables progresos de la industria, manifestación de la poesía (...), el teatro estará otra vez en su terreno del que no temerá ser desalojado» (1939: 40-41).

⁶ La controversia entre cine y teatro durante el período anterior a la Guerra Civil es un aspecto muy tratado. Véanse, entre otros, a Morris (1997), Utrera (1985), Rubio Jiménez (1993), Pérez Bowie (1996) y García-Abad (1997).



Congreso Internacional de Cine. París, 1909. Señalados en círculo: Pathé, Eastman, Méliés y Gaumont.

época, exento de vida, de acción, lleno de conversaciones más o menos ingeniosas situadas en decorados únicos. Pero, a diferencia de quienes defienden la superioridad del teatro sobre el cine merced a la posesión de la palabra, él prefiere la elocuencia del silencio, de lo no verbal, de la mudez en el cine, al que reconoce total autonomía en cuanto a su lenguaje con respecto al teatro.

Así pues, dinamismo, variedad de escenarios, mudez, y, como consecuencia de esto último, el dominio absoluto del gesto, es lo que el cine representa para el escritor y lo que dota de sentido a aquella prevalencia de lo visual que había en las palabras a que me referí anteriormente.

Pero ¿cómo traducir esto a su obra literaria?, ¿qué cine es el que puede servirle de referencia en una época en la que él ha llegado a la estética del esperpento, basada en la deformación y el antirrealismo?

Desde luego no el modelo de representación primitivo de los primeros años del cine, muy vinculado al teatro decimonónico, sino más bien aquel otro que, heredero de la novela realista del XIX, permite ver los rasgos arriba señalados, principalmente la dinámica sucesión de escenarios y el centrado de la imagen, tal como a partir de los filmes de Griffith se había ido consolidando poco a poco desde mediados de la segunda década del siglo XX (recuérdese que uno de los grandes filmes de este director, *Intolerancia*, se estrenó en Madrid en los primeros meses de 1921). Es lo que deducimos de las muy conocidas palabras de Valle en 1921 en la revista *Cine Mundial*, cuando, al ensalzar la plasticidad visual y la mudez del cinematógrafo, pone como ejemplo una procesión de Semana Santa sevillana, en cuya descripción el paso de una imagen a otra atiende a la lógica de la causalidad visual, que lo lleva de

los planos de conjunto a la selección de los puntos de interés dramático mediante el centrado en los rostros de dos personajes conocidos, Pastora Imperio y el Gallo⁷; es también, muy posiblemente, lo que vemos en la articulación dinámica de los múltiples escenarios de *Luces de bohemia*, como tantas veces se ha dicho, ya que aunque el dinamismo y variedad de lugares se podía ver en otros dispositivos ópticos anteriores, como el panorama móvil, el mundinuevo o la linterna mágica (además de en los espectáculos de variedades y el «género chico»), a la altura de esos años era la atracción trepidante del cine lo que más llamaba la atención (la «nueva forma rápida del arte», como había sido bautizado por la revista *Blanco y Negro* en abril de 1908); y es, por último, su reiterado interés por el centrado de la imagen mediante la proximidad visual del ojo del espectador, que hace partícipe a éste de una ubicuidad no teatral y rompe con la frontalidad característica de la escena, como acontece, por señalar tan sólo un ejemplo, en la escena primera de *Las galas del difunto*, cuando, al principio y gracias a la luz de un quinqué, descubrimos el rizo de un lunar en la mejilla de la Daifa, y después, por medio de una palmatoria que refleja la luz en su rostro, observamos en la cara de la Madre

⁷ Dicha entrevista está recogida en Dougherty (1983: 264-266).

⁸ El primer plano estuvo en el centro del debate cinematográfico de teóricos del cine, directores y escritores, durante la década de los años veinte y treinta, al ser considerado uno de los rasgos más definitorios del nuevo arte. Véanse, por ejemplo, las palabras de Melchor Fernández Almagro en 1929: «¿Mudez?... ¿Es que hablan sólo los labios? Hablan los ojos, las manos... Habla la frente pensativa, el hombre caído, el talón del pie izquierdo... Los primeros planos de la pantalla buscan y encuentran su equivalencia en los escenarios. Y si, por un lado, el teatro moderno en su dirección literaria, aprovecha el valor expresivo del silencio y el gesto, los actores mismos tienden hoy a una movilidad, a una riqueza de expresión facial, a un método de movimientos y ademanes que denotan, en términos inequívocos, la función docente — sin pretenderlo — de la pantalla: bandera blanca y negra del arte nuevo» (cito por García Abad, 1997: 503). Es una buena descripción de lo que Valle estaba haciendo en el teatro.

Celestina un erisipel que le repela las cejas⁸.

Estos micromovimientos o fragmentos minúsculos del rostro que la luz destaca y agranda tienen poco que ver con otras representaciones del primer plano cinematográfico en el teatro también creadas por la luz, tales las que utiliza Muñoz Seca en su obra *Calamar*, de 1927 (vid. Pérez Bowie, 1996), casi contemporánea de la obra citada de Valle, en tanto que en *Las galas del difunto* lo esencial de la figuración reside en la monstruosidad del detalle y en su irrupción brusca, que pretenden deformar la visión más que darle un tratamiento realista como en aquél. Pero, a pesar de ello, no era fácil aplicar los principios de un discurso eminentemente realista como el del cine a otro que se basa en la deformación y el antirrealismo, aún siendo conscientes de que en los años veinte se producen contestaciones frente a tal modelo de representación cinematográfico, del tipo de las del expresionismo, el surrealismo y otras vanguardias, o el cine soviético, que quizá en algunos casos, como el del expresionismo, pueden prestar ciertas concomitancias con las obras de Valle.

Sin salirnos todavía de *Las galas del difunto*, en la escena segunda encontramos una didascalia que ha sido muchas veces analizada como muestra de la estética del esperpento, y a la que en no pocas ocasiones se le han atribuido rasgos cinematográficos. Se trata del momento en el que el Boticario Sócrates Galindo recibe la carta de su hija la Daifa:

El Boticario, con rosma de gato maníaco, se esconde la carta en el bolsillo: Musita rehúso a leerla: Éntrase en la rebotica. La cortineja suspensa de un clavo deja ver la figura soturna y huraña que tiene una abstracción gesticulante. Cantan dos grillos en el fondo de sus botas nuevas. Lentamente se desnuda del traje dominguero: Se reviste gorro, bata, pantuflas: Reaparece bajo la cortinilla con los ojos parados de través, y toda la cara sobre el mismo lado, torcida como una mueca. La coruja, con esquinado revuelo, ha vuelto a po-

sarse en el iris mágico que abre sus círculos en la acera. El estafermo, gorro y pantuflas, con una espantada, se despeja de la cortinilla. El desconcierto de la gambeta y el visaje que le sacude la cara, revierten la vida a una sensación de espejo convexo. La palabra se intuye por el gesto, el golpe de los pies por los ángulos de la zapateta. Es un instante donde las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual. La coruja, pegándose al quicio, mete los ojos deslumbrados por la puerta. El boticario se dobla como un fantoche (*Obras completas*, II: 1655)⁹.

Pienso que lleva razón José-Carlos Mainer al afirmar que aquí se trasciende el cine hacia una plasticidad mucho más general, la de la silueta y las sombras chinescas, pues la cortineja a modo de pantalla convierte en sombra la figura del boticario, y las tres dimensiones aparecen reducidas a las dos de una escena plana con esa figuración del rostro volcado todo él «sobre el mismo lado» (1998: 254); si bien seguimos sin explicarnos por qué se tiene la sensación de que la vida se reproduce por medio de un «espejo convexo» y no «concavo» como los de la escena duodécima de *Luces de bohemia*, de los que se sirve el autor para desarrollar su teoría del esperpento. ¿Acaso no podría perderse en los espejos convexos de la linterna mágica? Por medio de ella se proyectaban imágenes muy diferentes con un sistema narrativo relativamente complejo, pero también figuras grotescas de dos dimensiones y siluetas, además de acompañar a finales del XIX y principios del XX muchos espectáculos de sombras chinescas. Sea como fuere, parece claro que Valle necesita poner en escena sus fantoches sirviéndose de un referente no realista, sino sacado de la feria, del espectáculo popular, ya se trate de las figuras de cera que conforman la visión de la Marquesa de Torre-Mellada en *La corte de los milagros*, de siluetas como las de *Ligazón*

y *Sacrilegio* (ambas con el subtítulo de «autos para siluetas»), o marionetas y títeres como las de *La rosa de papel*, *La cabeza del Bautista*, y sobre todo, *Los cuernos de don Friolera* (¿tendrá algo que ver el ficticio Ciego Fidel que es esta última obra presenta su retablillo de muñecos con aquel otro real ciego Fidel que en 1886 y en Santiago de Compostela mostraba un panorama en su espectáculo ambulante?)¹⁰.

En esa misma línea, son muchos, igualmente, los espejos deformadores que multiplican y distorsionan las figuras, y no sólo en *Luces de bohemia*, también en *La corte de los milagros*, en *Tirano Banderas*, y en *Viva mi dueño*, en donde, además, le sirven de título al libro segundo («Espejo de Madrid»); pero, en ocasiones, espejos y cristales forman parte de unos dispositivos ópticos que provocan sus efectos gracias al juego con la luz.

En *Viva mi dueño*, una de las novelas que forman parte de ese fresco histórico sobre la corte de Isabel II que es *El Ruedo Ibérico*, asistimos a la plasmación de una estética de la feria por medio de una de ellas, la de Solana, en la que diversos voceadores y charlatanes intentan atraer al público hacia sus espectáculos. Varios de ellos son de carácter óptico, como el del «lente revelador de Universo-Microorgánico», capaz de aumentar una pulga hasta «tres mil diámetros» y convertirla en una fiera, o el de las vistas de ciudades y acontecimientos históricos, al que más adelante se calificará como «panorama» (I:1489). El primero puede tratarse de un microscopio solar o de una linterna mágica, pues ya desde el siglo XVIII era habitual el motivo de la pulga aumentada por proyección de linterna, mientras que el segundo deriva de una tradición diferente y más realista, origen tanto de los mundinuevos y cosmoramas, como de los panoramas, en los que la erupción del Vesubio que ahí se cita, era también motivo

⁹ A partir de ahora citaré siempre por esta edición.

¹⁰ Véase para los espectáculos precinematográficos en Galicia y para la referencia el ciego Fidel a Cabo (1990).



Meliés presentando un número de prestidigitación antes de dedicarse al cine.

frecuente desde el XVIII, aunque en este caso no sabemos con exactitud si se trata de un panorama o de un mundinuevo, pues la denominación era equívoca en estos años.

No resulta extraño, por ello, que un poco antes en la misma novela se nos ofrezca la siguiente visión de un personaje, el Emigrado, quien, mientras espera su rescate en el mar agarrado a un remo, recuerda sucesos acontecidos anteriormente:

El Emigrado, sostenido en el remo, llena de sal la boca, volvía a verse en la cuerda de Leganés. ¡Trigos y sol manchegos en la noche negra del naufragio, doblado sobre el remo! Súbito triángulo de agria y desconcertada luz amarilla. Casernas y pabellones. Soldados que hacen ejercicio. Paralelas. Reductos. Baterías. Pelotones en traje de maniobra. Una corneta. Se desbarata la luminosa y triangulada geometría. Patulea de soldados. Todo cerca y lejos, nítido, cristalino, diminuto, como encerrado en la lentejilla de un antejo mágico. De pronto, un vértigo dinámico, pero los pelotones que hacen ejercicio, sin embargo, están in-

móviles. Se ha borrado la sucesión de los movimientos, todos se realizan a un tiempo, con un milagro táctico: Todo se desbarata y transporta con rafagueo de cornetas. Azules horizontes. Encendidos trigales. Carretera de Leganés (...) ¡Aquí! El náufrago escupe la sal que le llena la boca, y cobra conciencia de la pértiga que le sostiene entre mar y cielo. ¡Las luces de un barco! (I:1326-1327).

Resulta difícil relacionar esta visión con la del cine, pues si bien el «vértigo dinámico» recuerda aquella «furia dinámica» con la que Valle quería reconvertir al modo cinematográfico las tres unidades del teatro en una síntesis única, el carácter «cristalino, diminuto, como encerrado en la lentejilla de un antejo mágico» de las imágenes, unido a la inmovilidad de los pelotones de soldados y a la falta de sucesión de los movimientos, realizados a un tiempo, remiten, según creo, a los procedimientos de la linterna mágica, capaz de hacer varias de las cosas que el cine heredó después con figuras con escaso o nulo movimiento. Considero, además, que la reiteración del

verbo «desbaratar» para aludir al cambio y sucesión de las imágenes apunta en esta dirección, al incidir en el cambio brusco más que en los diversos recursos capaces de producirlo en el cine, en el que apertura y cierre progresivo del iris, primero, y el encadenamiento de los planos después, atenuaban mucho esa impresión de brusquedad. Y aunque tampoco quepa hacerse demasiadas ilusiones con respecto al adjetivo «mágico» que califica al antejo, al tratarse de palabra muy empleada por los autores finiseculares y por el propio Valle en situaciones diferentes a ésta, es verdad que por lo menos en algún caso, como el de Larra en el siglo XIX, una lente que le facilita la visión se transmutaba en linterna mágica al observar la vida a su alrededor.¹¹

Los ejemplos aducidos hasta el momento nos muestran cómo la observación de la realidad vuelve necesaria la mediación del instrumento óptico por su poder penetrante y extrañador, capaz de ofrecer lo grotesco y absurdo de esa misma realidad, antinaturalísticamente observada, y en ese sentido, mucho más pertinente que el cine, impelido hacia la semejanza con el referente exterior por el propio imperativo de su tecnología.

Parece lógico también que si se pretende iluminar una época histórica como la de Isabel II, se produzcan referencias a los modos de producción de imágenes de los aparatos ópticos existentes por aquel entonces; un tiempo en el que nos encontramos con numerosos periódicos y revistas que llevan por título *La linterna mágica*, *El mundo nuevo*, *El totilimundi*, *El Panorama*, y otros equivalentes,

¹¹ Dice Larra: «En estos días es, sin embargo, cuando colocado detrás de mi lente, que es entonces para mí el vidrio de la linterna mágica, veo pasar el mundo todo delante de mis ojos, e imparcial, ajeno de consideración que a él me ligue, véole tal cual se presenta en cada fisonomía, en cada acción que observo indolentemente» (1997: 120). Obsérvese de paso cómo esa linterna se detiene «en cada fisonomía», prueba de que tampoco el primer plano era desconocido antes de la llegada del cine, aunque no se emplease del mismo modo.

tes, con el que se nos indica lo asentados que estaban dichos aparatos en el uso común así como una visión del mundo generalmente satírica. De ahí que un escritor finisecular contemporáneo de Valle aunque de mayor edad, Jacinto Octavio Picó, pudiese prologar un libro de cuadros costumbristas del gallego Luis Taboada, titulado *Titirimundi* (1892), con palabras en las que identificaba los espejos del carro de vistas o titirimundi con los espejos deformadores, a manera de anticipo de lo que Valle haría más tarde: «Percibe usted lo cómico al través de una lente de aumento; lo refleja usted como esos espejos ondulados que alargan, ensanchan, deprimen, adelgazan o engordan desmesuradamente la figura» (1892: XIII).

Se perfila de este modo toda una tradición satírica y crítica en el modo de presentar la realidad que desde los siglos XVIII y XIX utiliza espejos y cristales para dar de ella una mirada distanciada, tradición con la que enlazará Valle, si bien con una estética distinta como lo es la del esperpento. Quisiera, por último, terminar por donde inicié esta segunda parte del trabajo, por las siluetas y las sombras. En el libro cuarto, capítulo XIV, de *La corte de los milagros*, un prisionero contempla la siguiente escena:

Tío Juanes trabó una lucha para que no descargase el golpe. El cautivo no se movía. Asustado, miraba en la pared el tumulto de sombras, el guirigay de brazos aspadados, ruedos de catite, mantas flotantes, retacos dispuestos. Intuía el sentido de una gesticulación expresiva y siniestra por aquel anguloso y tumultuoso barajar de siluetas recortadas. La sota de copas ronca de la disputa, bebía de una pellejuela. La de espadas, inscribía en la pared los ringorrangos de un jabeque. El cautivo temblaba con el cartapacio sobre las rodillas: Alarmas y recelos le sacudían: Batallaban sensaciones y pensamientos, en combate alucinante, con funambulescas mudanzas y un trasponerse del ánimo sobre la angustia de aquel instante al pueril recuerdo de caminos y rostros olvidados: Sentíase vi-

vir sobre el borde de la hora que pasó, asombrado, en la pavorosa y última realidad de trasponer las unidades métricas de lugar y de tiempo a una coexistencia plural, nítida, diversa, de contrapuestos tiempos y lugares. Fuera se remontaban azorados ladridos, cacareaban con relinchos y coces los caballos atados bajo el cobertizo. Crujía la techumbre. El preso volvió la cabeza: Acicateados en una ráfaga, contrahechos en una sombra sin relieves, los bandidos se salían por la puerta. El tullido, encenizado, oliendo a chamusco, se sacaba del jubón la llave del cepo (I: 1177-1178).

Al igual que en el fragmento antes comentado de *Viva mi dueño*, aquí asistimos de nuevo al recuerdo del personaje y a la mezcla de tiempos y lugares, pero lo que ahora más nos interesa es que nos encontramos ante imágenes desordenadas, sobrepuestas unas a otras, que no parecen reflejar el orden del mundo tal como estamos acostumbrados a verlo, de modo congruente y unitario, sino de

forma fragmentaria, despedazada y caótica, un universo en dos dimensiones y sin relieves. Es algo muy parecido a lo que Kafka nos dice en sus *Diarios* acerca de cómo su habitación se convierte en una especie de teatro de sombras cuando en sus paredes se proyectan las imágenes, desordenadas y sobrepuestas unas a otras, de la gente que pasa por la calle; pero también a lo que años antes había escrito Clarín en el capítulo XIV de *La Regenta*, aquel momento en el que Fermín de Pas veía reflejadas en la pared de enfrente del palacio de los Vegallana muchas sombras pequeñas y confusas, al modo de figuras de linterna mágica, que se movían y mezclaban hasta marearlo. De uno a otro se percibe el trayecto de una nueva mirada sobre el mundo, la de la modernidad, en la que Valle también se inserta. Pero en ellos, curiosamente, esa geografía de la mirada no va a apoyarse sólo en lo más reciente, sino en una tradición muy anterior, la de la plaza pública con su multitud de espectáculos ópticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARREIRO, Javier (1995), «Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine: una entrevista desconocida», *ALECEC*, nº 20, 3, pp. 503-516.
- BELLO, Luis (1919), «La moral del cine. Ensayo de costumbres madrileñas», en *Ensayos e imaginaciones sobre Madrid*, Madrid, Saturnino Calleja, pp. 133-167.
- Cabo, Xosé Luis (1990), *Espectáculos precinematográficos en Galicia*, O Carballiño, Xocaviga.
- DÍAZ-CANEDO, Enrique (1939), «El cinematógrafo», en *El teatro y sus enemigos*, México, La Casa de España en México, pp. 15-41.
- DOUGHERTY, Dru (1983), *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (2001), «Romance de lobos en el cine: ¿unproyecto frustrado de Valle-Inclán?», *ALEC*, nº 26, 3, pp. 99-109.
- GARCÍA ABAD, Teresa (1997), «Cine y teatro: dependencias y autonomías en un debate preiodístico (1925-1930)», *ALEC*, nº 22, 3, pp. 493-509.
- GUBERN, Román (1999), *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, ed. (1989), Valle-Inclán, *Cronología. Escritos dispersos. Epistolario*, Madrid, Fundación banco de España.
- LARRA, Mariano José de (1997), «Varios caracteres», en *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, edd. de Alejandro Pérez Vidal, Barcelona, Crítica, pp. 119-122.
- MAEZTU, Ramiro de (1913), «El problema del cine», *Nuevo mundo*, nº 1010 (15 mayo).
- MAINER, José-Carlos (1998), «La "angustiosa evidencia visual". Valle-Inclán y los límites de la descripción», en Inés Carrasco y Guadalupe Fernández Ariza (eds.), *El comentario de textos, Anexo de Analecta Malacitana*, pp. 243-257.
- MORRIS, C. Brian (1997), *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía (la 1ª edición en inglés es de 1980).
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1996), *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España 1896-1936*, Salamanca, Librería Cervantes.
- — — (1998), «La recepción del cine en la práctica teatral de Muñoz Seca», en Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (coorfs.), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 195-208.
- PICÓN, Jacinto Octavio (1892), «Anti-prólogo» a Luis Taboada, *Túrimundi*, Madrid, Tipografía de Manuel G. Hernández, pp. V-XVI.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1993), «Teatro y cinematógrafo frente a frente: ¿enemigos o aliados?», *Angélica. Revista de Literatura*, nº 4, pp. 139-157.
- SCHIAVO, Leda (1980), «Cartas inéditas de Valle-Inclán», *Insula*, nº 398 (enero), pp. 1 y 10.
- UTRERA, Rafael (1985), *Escritores y cinema en España*, Madrid, Ediciones J. C.
- VALLE-INCLÁN, Ramón Mº del (1944), *Obras completas de Don Ramón del Valle-Inclán*, 2 vols., Madrid, Rúa Nova, 1944.
- VVAA, *Blasco Ibáñez*, Valencia, Diputación/Generalitat Valenciana.

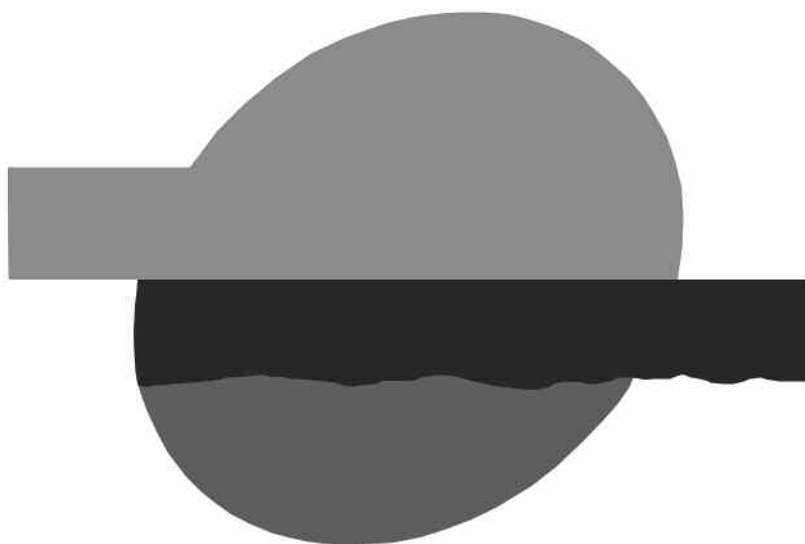


CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA



**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:.....

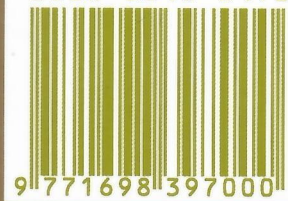


Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

ISSN 1698-3971



9 771698 397000

P.V.P.

5 €