

CUADRANTE



NUEVOS DOCUMENTOS:

VALLE-INCLÁN ENTREVISTADO EN LA HABANA (1921)

VALLE-INCLÁN EN EL CINE:

VALLEINCLANISMOS POR EXIGENCIAS DEL GUIÓN

VALLE-INCLÁN A ESCENA. XORNADAS DE 2004

VIAJE POR LO QUE QUEDA DEL MUNDO DE VALLE-INCLÁN

Nº 10

Los Amigos
Valle Inclán

Vilanova de Arousa



CUADRANTE



Revista cultural da
«Asociación Amigos de Valle-Inclán»

NUEVOS DOCUMENTOS:

VALLE-INCLÁN ENTREVISTADO EN LA HABANA (1921)

VALLE-INCLÁN EN EL CINE:

VALLEINCLANISMOS POR EXIGENCIAS DEL GUIÓN

VALLE-INCLÁN A ESCENA. XORNADAS DE 2004

VIAJE POR LO QUE QUEDA DEL MUNDO DE VALLE-INCLÁN

Amigos
Valle-Inclán.

Vilanova de Arousa

CUADRANTE

PRAZA VELLA, 9
VILANOVA DE AROUSA.
APARTADO DE CORREOS Nº 66
Xaneiro 2005

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:
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

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.

SUMARIO:

Margarita Santos Zas
Nuevos documentos: Valle-Inclán entrevistado en La Habana (1921)..... pax. 5

Josefa Bauló Doménech
Valle-Inclán en el cine: valleinclanismo por exigencias del guión pax. 29

José Monleón
Vigencia histórica del esperpento pax. 48

Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas
Visión panorámica de la obra de Valle-Inclán (1890-1930)..... pax. 67

Eduardo Alonso
Traxedia de terras de Salnés pax 81

Miguel Pernas
Unha bufanda para don Ramón pax 90

Nuñez Sabarís
Valle-Inclán, la novela corta y el drama. Un ejemplo de transmodalización: el ciclo de Octavia Santino pax 94

Sandra Dominguez
Josefina Blanco: la historia de un papel secundario pax 109

Catalina Miguez
La importancia de la luz en las primeras obras dramáticas en prosa de Valle-Inclán (1899-1912) pax 127

Torrente Ballester
Viaje por lo que queda del mundo de Valle-Inclán..... pax 140



VALLE-INCLÁN EN EL CINE: VALLEINCLANISMOS POR EXIGENCIAS DEL GUIÓN

Josefa Bauló Doménech

Taller de investigaciones valleinclinianas (U. Autónoma de Barcelona)

Cuando a una la invitan a asistir a un lugar tan idóneo como Vilanova de Arousa, para oír hablar y para hablar a propósito de uno de sus escritores favoritos, don Ramón María del Valle-Inclán, y una de sus favoritas aficiones, el cine, una cree que tiene mucho que contar puesto que el tema, como queda dicho, me agrada, suscita mi interés y mis reflexiones. Pero tras el entusiasmo inicial llega la necesaria modestia o, si lo prefieren, la toma de conciencia de las historias filológica y cinematográfica y, en consecuencia, una piensa que sobre el tema se han dicho muchas cosas y algunas muy buenas. Curiosamente, reconocer la existencia de este bagaje no ha merchado ese entusiasmo sino que ha contribuido, en cierta forma, a dictarme el tema sobre el que quisiera hablarles a continuación.

En efecto, aunque sin ánimo de exhaustividad ni de extenuación del amable lector, mi propósito es el de atornillar un poco más las tuercas de este interesante tema: la relación de Valle-Inclán con las artes cinematográficas. Pero de atornillarlas al revés, para entendernos: yendo a la contra. Y esa supuesta osadía cometerla tratando dos aspectos reiterados de esta relación: uno o a) Valle-Inclán era un hombre de cine y dos o b) los hombres de cine, también llamados directores, que han adaptado obras de Valle-Inclán a la gran pantalla no han sabido, al parecer, aprovechar esta vertiente cinematográfica del escritor. Subrayo el «gran» de pantalla puesto que la falta de tiempo, o tal vez la falta de fuerzas, me han obligado a prescindir de las adaptaciones televisivas.

Reconozco el signo negativo de la tarea que emprendo. Es posible que hablar

de lo malo, de los obstáculos, de los defectos, no sea la mejor manera de abordar un tema ya de por sí peliagudo. Una vez acusé a un amigo mío, crítico literario, de escribir constantemente buenas críticas sobre las obras que reseñaba; y él se defendió haciéndome observar que cuando un libro era malo, lo mejor era no hablar de él y en paz. Una medida muy higiénica aunque me temo que mi incapacidad para discernir lo bueno de lo malo con tanta precisión y lucidez me va a impedir adoptarla.

Tampoco quiero engañarles: hay una oculta intención en este planteamiento a contrapelo, una corazonada y hasta me atrevo a decir que una mala espina. La cosa es que en desde mi humilde posición de filóloga, que un día contrajo la ventolera de concretar parte de sus investigaciones en la figura de Valle-Inclán, he tro-

pezado una y otra vez con la piedra del tópicos y la tipificación. La relación entre el autor y el cine, por desgracia, no ha escapado a esta plaga bíblica que no destruye los temas que invade, mucho peor: los fosiliza. Por ello he preferido explicarles una mala noticia de entrada y es que no ha habido suerte con el traslado de las historias valleinclanianas al celuloide. Es triste pero, para los que conocemos algo la fortuna de don Ramón en el mundo del espectáculo, no es nuevo. ¿De qué nos íbamos a extrañar si desde donde nos alcanza la memoria crítica se viene hablando de la irrepresentabilidad de las obras teatrales de Valle-Inclán? Se me argumentará que, en compensación, desde las filas de la crítica literaria se ha repetido con la misma insistencia que Valle-Inclán escribía de una forma muy cinematográfica. Y a pesar de ello, desde la fila 7, la de los críticos de cine, el más apresurado de los cálculos revela un buen número de opiniones coincidentes en que pocas veces, una o ninguna, se ha sabido adaptar a Valle-Inclán acertadamente a las pantallas. Valle-Inclán resulta así, andando el tiempo, irrepresentable en los escenarios y también inaprensible por las cámaras. Aún tomada como una generalización, la cosa es desalentadora además de abocarnos en contradicciones tales como que estamos condenados a sólo leer, «sin ver» a uno de nuestros escritores con más sensibilidad para lo visual, al creador más visionario y al personaje más vistoso de nuestras letras.

Ese es el problema de los tópicos, que nunca sirven para simplificar sino para aumentar la confusión. Alguna de las opiniones a las que me he referido cuentan con

su correspondiente argumentación; lo grave es que la mayor parte no. Por regla general este tipo de aserto (que las obras de Valle parecen guiones de cine, que los cineastas no han sabido ser fieles a espíritu de Valle...) se reproduce sin más, se propaga como un mal rumor y acaba siendo palabra de Dios, te alabamos señor, nadie sabe muy bien porqué. Así que les invito a revisar conmigo este estado de cosas y a rascar la superficie de lo establecido por ver si nos quedamos como estábamos o nos llevamos alguna sorpresa.

VALLE-INCLÁN: ¿HOMBRE DE CINE?

Cuando Jacinto Benavente, en 1918, se metió en camisas de más de once varas como guionista y director artístico de su propia obra, *Los intereses creados*, Valle-Inclán opinó que se había equivocado llevando al cine su literatura reduciéndola a la categoría de «argumento famoso»¹. Pero la rueda no había hecho más que empezar a girar: Blasco Ibáñez vendía con éxito a la industria del celuloide su *Sangre y Arena* (1916) y sus *Cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921). También Alejandro Pérez Lugín, Concha Espina, Wenceslao Fernández Flores, Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca, Eduardo Marquina o los Quintero escribían argumentos, adaptaban o eran adaptados. A este movimiento don Ramón no se mostraba ajeno pero, primer tópico cuestionable del día, hablaba menos sobre cine de lo que se ha dado a entender. Reconozco que lo poco es mucho cuando se trata de Valle y la valoración

¹ *El cine*, 512, (4 de febrero), Madrid, 1922.

general es harto positiva, dejando de lado una accidentada entrevista concedida al diario *El Sol*², en la que entre rugidos, amenazas y desaires el escritor aseguraba que él no iba al cine y ni conocía a Charlot. El periodista, José Pizarro, concluye que ésta es una actitud desfavorable, pero en realidad, si seguimos leyendo, lo que Valle declara es que no quiere opinar sobre el cine ni sobre nada en un país con censura. El matiz es, sin duda, importante.

Hagamos un poco de historia para conocer alguna experiencia vital de don Ramón con el cinematógrafo. No pasan de ser curiosidades, pero contribuyen a matizar su posición, no ya como escritor sino como de hombre de su tiempo, frente este nuevo medio de expresión artística. Dejando a un lado su errática presencia en unos planos de la película *La malcasada* (1926) de Francisco Gómez Hidalgo, personalmente estuvo vinculado a un par de proyectos frustrados: uno sobre una obra propia, *Romance de Lobos*, y otro sobre la vida de Francisco de Goya. Del primero tenemos conocimiento reciente gracias al trabajo de documentación de Luis Miguel Fernández³ que rescata una información del *Diario de Pontevedra*, con fecha 13 de febrero de 1919, sobre el interés de una «casa cinematográfica» por rodar *Romance de*

Lobos contando, no solo con la autorización de Valle, sino con su disposición a adaptarla y dirigirla.

Ocho años después de esta noticia, en 1927 y, a propósito del centenario de la muerte de Goya, las instituciones proyectaron un homenaje mediante la filmación de su biografía. Luis Buñuel, recién llegado de París donde había dado sus primeros pasos cinematográficos con Jean Epstein, supo del proyecto a través de Federico García Loca y se interesó por él. Así lo contaba Buñuel en sus memorias:

En aquellos momentos, yo era sin duda el único español, de los que se habían ido de España, que tenía nociones de cine. [...] Yo hice un guión completo, ayudado por los consejos técnicos de Marie Epstein, hermana de Jean. Después hice una visita a Valle-Inclán, en el Círculo de Bellas Artes, donde me enteré que él también preparaba una película sobre la vida de Goya. Yo me disponía a inclinarme respetuosamente ante el maestro cuando éste se retiró, no sin darme algunos consejos. A la postre el proyecto fue abandonado por falta de dinero. Hoy puedo decirlo: afortunadamente⁴.

En la actualidad, podemos leer la sinopsis de ese proyecto gracias al excelente trabajo de Agustín Sánchez Vidal publicado con el título de *Luis Buñuel. Obra Literaria*⁵. Se trata de una adaptación de la idea inicial; la que, en 1937, Buñuel presentó, esta vez fuera de Espa-

² «Don Ramón, Charlot y la tempestad con las barbas al desgairre», *El Sol*, (23 de diciembre de 1934), recogida en *Entrevistas conferencias y cartas, Ramón María del Valle-Inclán*, ed. Joaquín del Valle-Inclán, Valencia, Pretextos, 1995, p. 623-624.

³ Fernández, Luis Miguel «*Romance de Lobos* en el cine. ¿Un proyecto frustrado de Valle-Inclán?» *Anuario Valle-Inclán I, Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 26, 2001, pp. 99-110.

⁴ Buñuel, Luis *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982, p. 102.

⁵ Sánchez Vidal, Agustín *Luis Buñuel. Obra Literaria*, Zaragoza, Ediciones de Heraldo de Aragón, 1982.



Luis Buñuel.

ña, a la Paramount. Tampoco en aquella ocasión el film vería la luz. Pero si nos centramos en el mencionado encuentro en Círculo de Bellas Artes entre Valle y Buñuel, relatado por Sánchez Vidal, es muy interesante enterarse de lo mucho que el escritor gallego insistió al director aragonés para que no olvidase incluir en el film una escena clave: la de Goya arreglando el eje de la carreta de la Duquesa de Alba en medio de una noche intempestiva. Aquel detalle, aquella imagen aislada, desprovista de todo diálogo, solo mera acción, era fundamental para Valle-Inclán quien con su sexto sentido para contar historias de la Historia sabía cómo habría de influir en cualquier desenlace: las fiebres contraídas durante aquel episodio dejaron sordo al pintor y marcaron para siempre su carácter y por tanto su vida y su obra. Buñuel no olvidó el consejo porque sabía que era valioso, es más, convirtió la escena en uno de los motivos centrales de su sinopsis. Volveremos más

tarde a requerir la colaboración de Luis Buñuel al hablar de las adaptaciones de las que fue objeto la obra de Valle-Inclán.

VALLE-INCLÁN ¿CRÍTICO DE CINE O CRÍTICO CON EL CINE?

A través de unas pocas frases aquí y allá, se nos hace patente la idea de que Valle entendió rápidamente las posibilidades del invento de los Lumière. Lo veía llamado a complementarse con el teatro y a las más altas empresas estéticas, siempre y cuando se sustrajese al mal gusto de los americanos, y se dejase de fantoches pavitontos como Charlot o Rodolfo Valentino⁶. No me detendré aquí y ahora a darles cuenta de las declaraciones de Valle-Inclán sobre el cine, son de sobras conocidas. Solo les recuerdo que mencioné que eran pocas, no llegan a la decena, y que se pronuncian entre los años 1921 y 1933 desperdigadas en un par de cartas y un puñado de entrevistas. Un periodo de diez años durante el que se introduce el factor definitivo, el sonido, que acabará por llevar al cine a ese séptimo lugar entre las Artes en el que hoy le conocemos.

Posiblemente incurra en decir una perogrullada, pero voy a decirla porque nunca la he visto escrita, a pesar de lo obvia que resulta, y es que, aunque escasas, las opiniones de Valle sobre el cine han de ser, necesariamente, divididas en dos «grandes» bloques o niveles de alusión. Las pronunciadas con respecto al cine

⁶ «Importancia del cinematógrafo» en *ABC* (19 de diciembre de 1928), recogida en *Entrevistas conferencias y cartas*, Ramón María del Valle-Inclán, *ob. cit.*, p. 329.

mudo y las expresadas con respecto al cine en general; sobre todo las más tardías en las que ya hemos de suponer, aunque nunca lo diga explícitamente, que conocía el advenimiento del cine sonoro. De entre las primeras quisiera llamar la atención sobre aquella en la que relaciona estrechamente la pintura con el cine, al tiempo que parece destruye lazos entre la literatura y el cine:

[...] los argumentos son todos de orden secundario; —dice Valle— son los pies de las estampas sobre los cuales se hecha una rápida ojeada; cualquiera los escribe al pie de las figuras, de lo objetivo, de lo que se exhibe para la estética de la vista, y significa una incompreensión mayúscula, una ridiculez, un despilfarro y, además, un contrasentido, producir una película precisamente a base literaria, a base acústica, ya que es evidente la inhibición de oído...⁷

En «Teatro y cinematógrafo frente a frente: ¿enemigos o aliados?»⁸, Jesús Rubio, infatigable rastreador de textos inadvertidos, nos descubre en las páginas de la revista *España*, unas reflexiones de 1915 firmadas por el crítico cinematográfico Fósforo, seudónimo que ocultaba las personalidades de Alfonso Reyes y Luis Martín Guzmán. Con la posibilidad de que fueran leídas por el propio Valle, estas palabras adelantan a la perfección el pensamiento valleincliniano:

El teatro vertical y el teatro horizontal. El teatro vertical de la pantalla, en que

todo es acción y proyección, y el teatro horizontal de la escena en que todo es dicción y representación. En éste vive la novela escenificada sobre las tablas y es pura literatura que entra por el oído. En el primero vemos la acción viva y el total desplazamiento al drama plástico del movimiento (el cinematógrafo) que es el verdadero teatro del futuro, cuyos antecedentes son el guiñol, la farsa de muñecos, los polichinelas...⁹

Lo interesante de estas opiniones es que nos obligan a pensar en cómo las iban a desarrollar Valle o Reyes frente a la inminencia del cine hablado. ¿Pasarían inmediatamente a cambiar de postura o, por el contrario, la matizarían en función de un ideario estético que hemos de suponer sólido? Introducido el sonido, el valor estético de las escenas rodadas cambia, qué duda cabe, pero la fuerza de la imagen sigue siendo la fuerza de la imagen, el poder de lo visual sigue siendo el poder de lo visual y la palabra, como bien dice Valle-Inclán, si es armoniosa y bella invita a cerrar los ojos para ser paladeada con mayor deleite. Ambos sentidos se complementan pero no se necesitan forzosamente.

Si nos faltan datos precisos de la evolución de los juicios valleinclinianos sobre los avances del cinematógrafo disponemos, en cambio, de algún indicio de profundización en el tema. Así en las declaraciones efectuadas en *ABC* en 1928¹⁰ desplaza su foco de atención a la gestual

⁷ *El bufón*, 1, (15 de febrero), Barcelona, 1924.

⁸ Rubio, Jesús Angélica, 4, 1993, pp. 159-168.

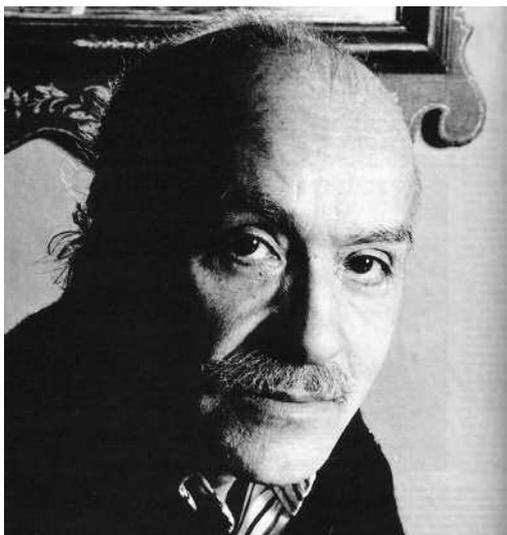
⁹ *España*, 43, (18 de noviembre), 1915.

¹⁰ Encuesta «La importancia artística del cinematógrafo», *ABC*, (19 de diciembre), Madrid, 1928, p. 10.

lidad de los actores; en 1933 a propósito del estreno teatral de *Divinas palabras* considera que la obra es un buen pretexto para el cine, «por su acción» y, de nuevo en 1933¹¹, en una tertulia recogida en la prensa afirma que el teatro debería imitar al cine en el dinamismo, la variedad de imágenes, de escenarios... nunca dirá que debería imitarlo en los argumentos, en las historias.

Francisco Nieva, dramaturgo imprescindible del teatro español y gran admirador de Valle-Inclán, ha sido, aunque mi opinión no coincida plenamente con la suya, uno de los mejores defensores de la visión cinematográfica de la narrativa y el teatro valleinclinianos. Argumenta su punto de vista con la solidez de su propia experiencia y señalando ejemplos prácticos, sin perderse en retorcidas teorías del hecho audiovisual. Al hilo de una escena de *Baza de espadas* comentaba lo siguiente:

Resulta, pues, que toda la escena dialogada que sigue —con definición de planos y puntos de vista, apuntalando sobriamente los diálogos—, ha tenido como prefacio una serie de escenarios secuenciados, bien seleccionados por su carácter expresivo [...]. Sin esta corta obertura de imágenes, fundiéndose las unas sobre las otras, no puede comenzarse la escena, que ya empieza a desarrollarse en frases que deben apoyarse imaginativamente en el clima invocado plásticamente para desarrollarse. Esto no lo debemos olvidar. Valle-Inclán ordena su relato con la intencionalidad de un guionista de cine,



Francisco Nieva. Revista *El Público*.

próximo a la facundia expresiva de un Eisenstein o un Fellini¹².

¿Quién duda de esa habilidad valleincliniana? La batalla titánica de Valle es la del simultanear el diálogo con el escenario en el que se produce, alusión y elusión unidas indisolublemente en escenas esenciales perfectas, culminantes. Sin reiteraciones, sin farragosas duplicaciones del sentido, sin subrayados innecesarios. Con ello no insinuamos que Valle-Inclán olvidase nunca el diálogo puesto que siempre lo tuvo en la más alta consideración como signo de perfección en el hombre y en el artista¹³. Pero con la clara conciencia de que el teatro es al escuchar como el cine es al ver, el dramaturgo gallego sabe bien que

¹¹ El Sol, (25 de marzo), Madrid, 1933.

¹² Nieva, Francisco «Valle-Inclán cinematográfico», *En tela de juicio*, Madrid, Arnao Ediciones, 1988, pp. 216-220.

¹³ Dougherty, Dru *Un Valle-Inclán olvidado*, Madrid, Fundamentos, 1983, p. 64

aquello que se ve no debe repetirse diciéndose. ¿O acaso no prescinde Valle de la palabra cuando puede ayudarse de cualquier otro recurso como el ruido o el grito?

Advertidos de los riesgos de un acercamiento excesivo del cine a la parte más pesada y peligrosa de lo literario, abordemos ahora la cuestión desde el otro ángulo y veamos hasta qué punto la literatura puede lanzarse al abordaje de las técnicas cinematográficas para aprovechar sus recursos. Acercando la obra de Valle-Inclán al calor de esta reflexión cabe cuestionarse si su escritura se halló tan influenciada por el cine como a veces se ha asegurado. Negarlo sería un absurdo; pero ser cauteloso en ese tema es necesario. Lo seré un poco más de lo que lo ha sido la mayoría de la crítica y no secundaré tesis como, por ejemplo, la de Rafael Osuna quien, en su artículo «El cine en el teatro último de Valle-Inclán»¹⁴, cree hallar la causa de la irrepresentabilidad de algunas escenas del teatro de Valle-Inclán precisamente en su descubrimiento del cinematógrafo. Por suerte, Osuna deja claro que ello no implica que escribiera con la cabeza puesta en la construcción de un guión cinematográfico. Evidentemente, porque sería casi un gazapo histórico hablar de guiones tal y como hoy los entendemos en esa temprana edad del cine. Ello no impide que se vean impulsadas por el conocimiento de este nuevo arte la nueva dirección de escena que propone Valle para el teatro español y las nuevas técnicas de interpretación que desea introducir en la dirección de actores. Cierto. Convenimos con Osuna y nos sumamos a sus propias conclusiones,

¹⁴ *Cuadernos Americanos*, 222, (1979), pp. 177-184.

cuando razona que esto no podría ser de otro modo en un hombre que a la hora de pertrecharse de material para sus obras había obtenido inspiración de, a saber¹⁵: romances de ciego, autobiografías, coplas, representaciones de títeres, espectáculos de variedades, caricaturas de la prensa diaria... Amplias manifestaciones de lo visual de las que no sólo Valle-Inclán toma prestadas las herramientas para enfocar, iluminar, encuadrar, superponer, desordenar, focalizar e incluso distorsionar las escenas; sino que fue el propio cine quien las tomó prestadas para crear una nueva manifestación artística cuya única ventaja sobre el resto era una mayor participación de la tecnología aplicada. No es ahora el momento ni el lugar para desarrollar una intuición personal, pero creo que no sería tiempo perdido indagar alguna vez en la influencia de la fotografía, como una especie de pariente pobre del cine, en el proceso de creación de personajes de Valle-Inclán.

MIEDO A LA PALABRA VALLEINCLANIANA

¿Qué equivocada puedo llegar a estar, pero qué convencido me parece Valle de que, en cierto sentido, el cine tiene que despegarse de la literatura! Si fuera así habría de parecernos muy insólito pero muy sugerente al tiempo. ¿No estaría dando la clave a los posibles cineastas venideros fascinados con sus argumentos?

En cierta ocasión, al improvisar la

¹⁵ Algo más en desacuerdo me muestro respecto a la influencia del cine cómico que apunta Osuna: Valle no era un gran admirador del Charles Chaplin. ¿Pero no puede suceder también que nos influyan cosas que al mismo tiempo nos desagradan? Dejamos la pregunta en el aire.

descripción de una escena cinematográfica, Valle-Inclán se deja arrebatar por la fuerza de una visión e imagina una procesión de Semana Santa, en Sevilla, concretamente en la calle de la Sierpe, en el barrio de Triana, con Pastora Imperio como protagonista, cantando una saeta, y el torero El Gallo en una calesa, con un pañuelo de luto en el rostro. Los ojos de la multitud «rasgando el ambiente como ráfagas eléctricas», al fondo, lejos, el Guadalquivir...¹⁶. Admite quien esto escribe, que le impresiona la capacidad valleincliniana de atender a todos los aspectos de una escenificación: localización, casting, montaje, iluminación... es normal que pensemos que a este hombre sólo le falta una cámara al hombro. Solo un pequeño detalle: ¿el texto? ¿Quién necesita un texto, se pregunta, nos pregunta Valle?

Pocos han escuchado esta pregunta. El deseo, la necesidad, el reto de adaptar a las pantallas a un clásico como Ramón del Valle-Inclán ha atrapado a muchos directores y guionistas. Encandilados por su verbo prodigioso, por el vigor de sus descripciones electrizantes, muchos son los que han caído en el hechizo víctimas de un ataque de literatura o han huido de él, precisamente temerosos de contraer la fiebre de la prosa valleincliniana.

Llegados a este punto limitémonos a considerar que una de las dificultades para adaptar al cine las obras de Valle-Inclán, podría verbalizarse como «exceso de peso literario» o «necesidad de ser valleinclinista por exigencias de un guión»,

por utilizar la idea que da título al presente trabajo, un guión no escrito en el que se recomienda fidelidad al autor. Sea como sea y a la hora de la verdad, la pregunta surge apremiante y angustiosa: ¿cómo adaptar a Valle-Inclán? El esfuerzo ¿deberá centrarse en estar a la altura de su potente imaginación visual o será mejor poner todos los aspectos del film al servicio de la palabra valleincliniana reconocida como un verdadero trabajo de orfebrería lingüística?

SEIS DIRECTORES EN BUSCA DE UN AUTOR

El cine ha sido el gran arte de nuestro tiempo. El autor español que más admiro, Valle-Inclán, era gran aficionado, y su hijo Carlos, el mayor de sus hijos, me reveló que, en cierta época, los llevaba a ver una película todas las noches. En la literatura narrativa, de los tiempos de mayor agudeza estética de Valle-Inclán, la división en secuencias cortas, pero de una gran precisión descriptiva, con diálogos cortos o entrecortados, tiene mucho de cinematográfico, de un imponderable guión, que puede seguirse al pie de la letra. ¡Qué estupendo director de las obras de Valle-Inclán hubiera sido Eisenstein! *Tirano Banderas* dirigido por Eisenstein hubiera sido una obra maestra y decisiva¹⁷.

Sirvan nuevamente estas palabras de Francisco Nieva quien, como vemos, no solo ha leído con devoción a Valle-Inclán sino que lo ha hecho objeto de profunda meditación, para introducirnos en el tema

¹⁶ Leído en Dougherty, Dru *Un Valle-Inclán olvidado*, Madrid, Fundamentos, 1983, n. 303, pp. 265-67.

¹⁷ Nieva, Francisco «Gente de cine», www.larazon.es, *La primera*, (24 de noviembre de 2002).

del director de cine ideal para las obras de don Ramón.

Eiseinstein no parece mala elección ¿verdad? Contemporáneo de Valle, hombre de cine por los cuatro costados, con un estimable conocimiento teórico y práctico de aquel arte recién nacido, hombre polémico y político, se sitúa en uno de los primeros puestos a la candidatura de mejor director; pero Nieva que está pensando en *Tirano Banderas* ¿podría pensar lo mismo respecto a las *Sonatas* o a *Flor de Santidad*? Y limitándonos al *Tirano* ¿creería Nieva que Eiseinstein es apto para adaptar esa novela por su temática, por la modernidad de su argumento, por la fuerza de su protagonista coral y revolucionario? ¿O lo es por la capacidad de crear imágenes impactantes, sus frescos memorables o sus desgarrados primeros planos?

El primer hombre de cine, a finales de la década de los cincuenta, en atreverse con Valle-Inclán fue Juan Antonio Bardem. Le siguen, a doce años de distancia, las experiencias de Adolfo Marsillach y Gonzalo Suárez que estrenaron sus films *Flor de Santidad* y *Beatriz* en 1972. Las peripecias que vive la obra de Valle con la censura franquista tanto para su publicación, como para su representación en los escenarios o las pantallas españolas no podría contarlas aquí ni aún queriéndolo, tantas y tan variadas como son.

Ya en la década de los ochenta, concretamente en 1985, la luz de otra coyuntura política ayuda a que prendan ciertas *Luces de bohemia* de la mano de Miguel Ángel Díez, con guión de Mario Camus. El film, producido por la productora Laberinto, fue impulsado por la entonces di-

rectora de Radio Televisión Española, Pilar Miró, y contó con la distinción del Ministerio de Cultura como film de especial interés cinematográfico. Y, finalmente, José García Sánchez, en complicidad con Enrique Llovet y con Rafael Azcona, respectivamente, arriesga y hace doblete con dos piezas de respeto *Divinas palabras* (1987) y *Tirano Banderas* (1993).

Mención a parte merecería el polifacético director mexicano Juan Ibáñez cuya carrera se halló muy ligada a Valle-Inclán y concretamente a su obra *Divinas palabras*. En 1964 dirigió un montaje premiado en el Festival Internacional de Teatro de Nancy en Francia, un hecho de gran repercusión en la historia del teatro mexicano. En 1988, el director volvió a poner en escena la obra utilizándola, esta vez, como punta de lanza para reactivar el panorama teatral gris y desincentivado de su país y, más concretamente, de su ciudad de origen Guanajuato. En el intervalo, rodó la versión cinematográfica de *Divinas*, un proyecto que acariciaba desde hacía mucho tiempo, incluso desde antes de su primer montaje teatral y que no había podido materializar por falta de financiación. El film, de 1977, no estuvo exento de dificultades —empezando por el incendio que arrasó uno de los set de rodaje— pero la película pudo finalizarse y, aunque no he tenido la oportunidad de visionarla, en algún lugar he leído que a Luis Buñuel, considerado por Ibáñez su amigo y su maestro indiscutible, no le pareció malo el resultado. De nuevo la sombra de Buñuel se proyecta sobre las adaptaciones valleinclánianas pero de forma indirecta.

Repasemos ahora, y bajo la lente de

esa dificultad que he señalado anteriormente como *exceso de peso literario*, los diferentes rodajes de las adaptaciones cinematográficas y veamos de qué manera supieron o quisieron aprovechar sus directores y guionistas esa supuesta cualidad fílmica de la escritura de Valle-Inclán.

Empezar por el principio va a suponer la torpeza de citarme a mi misma, pero se da la circunstancia de que a raíz del reciente y desafortunado fallecimiento de Juan Antonio Bardem, tuve la oportunidad de escribir sobre su adaptación de las *Sonatas* y mi opinión, para bien o para mal, no ha cambiado desde entonces por lo que me autocito en la creencia de que al desequilibrio entre las escenas de acción y las escenas íntimas del *film*:

[..] se añade el lastre de unos diálogos poco resueltos. Si, como ya dijimos, los autores del guión quisieron reconducir el sentido de la historia personal de Bradomín, la tarea de hacer avanzar la acción



Juan Antonio Bardem.

se encomendó casi por completo a la cámara puesto que las manifestaciones de los personajes no siempre constituyen una aportación fluida a ese fin. En los diálogos, los guionistas Bardem, (Juan) de la Cabada y (José) Revueltas, como paralizados por el potente verbo del escritor gallego, se muestran algo incapaces de enmendarle la plana y, mientras que en unas ocasiones suprimen, cambian el orden e inventan fragmentos nuevos, otras respetan del original frases enteras, con sus palabras, comas y puntos produciendo no pocas réplicas artificiosas.¹⁸

Bardem, en propias declaraciones, confiesa haber querido cambiarle el signo al personaje de Valle-Inclán, opinar sobre él en la medida en que lo convertía en trasunto de otros fines diferentes a los de Valle-Inclán cuando creó al Marqués. Más identificado con el Valle de *Tirano Banderas* que con el de las *Sonatas*, título que le fue impuesto por las circunstancias, el director quiso por encima de todo poder filmar una película en la que un hombre a caballo con un fusil en la mano gritase: «¡Muerte al dictador!» Libertad, conciencia política, conocimiento de sí mismo a través de la aventura... eran los conceptos clave de la revisión de Bardem, «osadía» que le valió serias reprimendas por parte de la crítica oficial, desde las páginas de *Arriba* o de *ABC*, que lo consideraron obsesivo, erróneamente empeñado en introducir un mensaje social en una obra de Valle-Inclán que el gusto oficial del momento considerada poco más que una no-

¹⁸ Bauló, Josefa «Sonatas de Juan Antonio Bardem. Una opinión sobre el Marqués de Bradomín», *El pasajero* (www.elpasajero.com), invierno, 2003.

velilla galante¹⁹. Como se comprenderá estos juicios nos embarcarían en temas muy distintos al que nos ocupa como, por ejemplo, la recepción en la España de finales de los años 50 de un cine de denuncia camuflado de cine histórico. Pero lo que me importa en este momento es destacar cómo en el caso de una adaptación pretendidamente infiel, servidora a fines distintos a los dominantes en la obra original, la posibilidad de liberarse del lastre literario valleinclaniano era tarea difícil, casi imposible. Así lo apuntaba, denominándolo «ganga literaria», Luciano González Egido en su crítica a *Sonatas* de Bardem publicada en *Cinema universitario*, a pesar de que el texto contiene una serie de incongruencias que no he sabido interpretar y me limito a reproducir:

Si Bardem no ha conseguido en el guión purificar todos los elementos manejados, que permanecen unos con la ganga literaria pegada a sus fondos más recónditos, y otros con una impropia versión de su significado esencial, ha logrado en sus imágenes una fluidez narrativa, que no poseían sus films anteriores en tan gran medida, y un tono popular, semejante al que De Santis busca en sus films, que representa un leve giro en su posición frente al Cine, abandonando abiertamente sus preocupaciones minoritarias de *Cómicos*,

¹⁹ Miguel Pérez Ferrero «Donald», reprodujo en *ABC*, (13 de octubre), 1959, su artículo desfavorable escrito con motivo de la presentación del film en la Mostra Internacional de Cine de Venecia. Significativamente, Carlos Fernández Cuenca, en *Ya*, (13 de octubre), 1959, titulaba su crítica «Valle-Inclán desfigurado» y Luis Gómez Mesa, desde las páginas de *Arriba*, (13 de octubre), 1959, no era el más duro de los detractores pero destacaba en el titular «Adaptación, demasiado libre, de una de las mejores obras de Valle-Inclán».

por ejemplo, y tratando de encontrar una fórmula de cine destinado a la inmensa mayoría. Esto de por sí es un mérito insoslayable, que unido a la absoluta vigencia de su tema, hacen de esta nueva película una obra muy por encima del nivel común en nuestro cine²⁰.

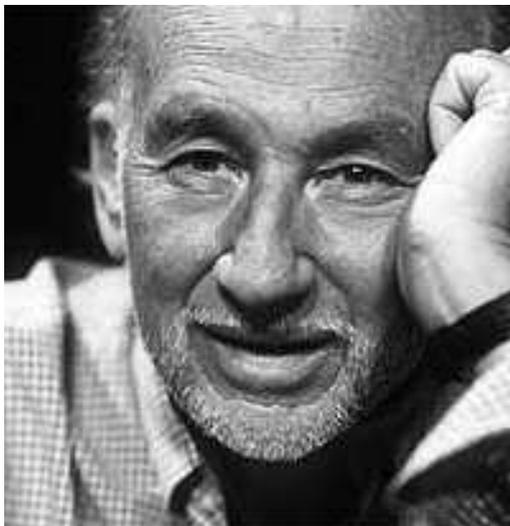
Un caso atípico es el *Flor de Santidad*, primera y única experiencia como director cinematográfico del actor Adolfo Marsillach quien, a diferencia de otros testimonios que veremos más adelante, se sentía razonablemente a gusto con el texto. Sin respeto a los límites estrictos de la novela y añadiendo detalles provenientes de otros lugares de la producción valleinclaniana, Marsillach y el guionista Pedro Carvajal de Urquijo no tuvieron problemas en, permítanme la expresión, subirse a las barbas de don Ramón. Quienes no vieron con tan buenos ojos la travesura fueron los censores y los herederos de Valle. Según declaraciones del director la pieza resultante:

[...] fue amputada, pisoteada y violada. Se dobló tres veces — en el último doblaje me negué a intervenir —, se cortaron múltiples secuencias y se cambiaron mil cuatrocientas palabras llegando a casos tan estremecedores como quitar de la boca de Ismael Merlo la frase ¡Pobre España! para poner ¡Pobre santiña!²¹

²⁰ Luciano González Egido, «Sonatas», *Cinema Universitario*, marzo 1960, (n.º 11). En el número se reproducen también algunas escenas del guión, concretamente de la 33 a la 40, de la parte mexicana.

²¹ Marsillach, Adolfo «Sobre Flor de santidad y otras historias» en AA.VV: *Valle-Inclán y el cine* (Madrid 1986), Anejo a las Actas de la Celebración del Cincuentenario de Valle-Inclán, entre el 20 y 3-V-1986), p. 36-38.

En este estado de cosas se hace difícil emitir un juicio sobre la película aunque el mismo Marsillach, en su modestia, asegura que sin los atropellos sufridos la obra



Adolfo Marsillach.

seguiría siendo buena en algunas cosas y mala en otras. La crítica no fue modesta ni amable y destrozó lo poco que del trabajo de Marsillach quedaba en pie. Por nuestra parte, y dejando a un lado los valores cinematográficos de la cinta —a ratos ausentes pero en otras ocasiones destacables como, por ejemplo, el moderno uso de la iluminación— sólo añadir que, en el caso de este director de circunstancias, el juego entre la fidelidad y la infidelidad con el autor es realmente interesante. El amor a la palabra, lógico tratándose de un actor como Marsillach familiarizado con la obra de Valle, es también amor al espíritu de Valle pero, como sucedía en el caso de Bardem, no hay pudor en utilizar ciertos pretextos para hablar de una realidad externa al relato. Y eso es así a pesar de que el eternamente

irónico Marsillach siempre se hiciera el inocente.

Gonzalo Suárez, director de *Beatriz*, un film cuyo guión cuenta con el handicap adicional de fusionar tres relatos cortos, no pudo ser más claro en su valoración del escritor adaptado y sobre la dificultad de bregar con la palabra valleinclaniana:

Vivo o muerto, Valle es intratable. Precisamente su genio radica en la irreductibilidad de su carácter. Y es su carácter la herramienta con la que distorsiona la imagen, haciéndola suya, sometiéndola al cincel de la palabra con intolerante ferocidad. No hay autor menos propicio a la componenda cinematográfica. Valle se



Gonzalo Suárez.

basa en Valle. Cualquier aproximación a su obra es sólo eso, aproximación. Mero deo. Vana ilustración. Superflua digresión. No hay espejo para el espejo²².

²² Suárez, Gonzalo «*Beatriz*, una reflexión ni cóncava ni convexa», en AA.VV: *Valle-Inclán y el cine*, ob.cit. p. 44.

Para Suárez, el criterio de su guionista, Santiago Moncada, fue más un obstáculo que una ayuda aunque, admitiendo su parte de responsabilidad en asunto, al director no le duelen prendas en reconocer que no era la primera vez que la aceptación precipitada de un guión mal trabajado echaba abajo una de sus producciones²³. La película se resiente de un absoluto acartonamiento tanto en la escenografía como en los actores que, en ocasiones, parecen actuar independientemente los unos de los otros limitándose a mirar espantados hacia un lugar fijo e indeterminado. Tampoco el montaje ni la banda sonora ayudan a mejorar el film pero la innegable fuerza de la narración, bien comprendida desde el primer momento por Gonzalo Suárez, acaba por conseguir que algunas escenas se resuelvan con éxito, pero sin poderle evitar al espectador la sensación de que, precisamente, esas escenas nada tienen que ver con el resto del film.

En reseña a *Luces de bohemia*, dirigida por Miguel Ángel Díaz, Francisco Marinero²⁴ subraya que, compensando la dificultad de ser digno trasunto de la novela original, el guión de *Luces de bohemia* cuenta con dos ventajas: la de atenerse a un buen texto y la de contar con la experiencia previa de las puestas en escena. Escasa experiencia sería la recogida de las también escasas puestas en escena de la obra en la España franquista y parte de la post-franquista aunque, ciertamente

²³ Así consta en declaraciones que pueden leerse en Javier Hernández Ruiz, *Gonzalo Suárez: un combate ganado a la ficción*, Madrid, 1991.

²⁴ F. Marinero: «Luces de bohemia», *Diario 16* (4-IX-1987), p. 37.



ya en 1984, el año anterior al film de Díez, Lluís Pasqual estrenaba *Luces* en el Centro Dramático Nacional con un éxito casi apoteósico dejando un listón muy alto para un público sediento de recuperar a Valle. Mario Camus, el guionista supuestamente beneficiario de esta herencia, resolvió con no pocos quebraderos de cabeza estructurales el juego de simultaneidad, circularidad y simetría que plantea *Luces*.

Fernando Lara señala el «exceso de respeto» a lo escrito por Valle como el mayor daño que aqueja la adaptación de Díez, quien sólo habría utilizado el cine como un medio de mayor audiencia para difundir un texto teatral. Grave acusación del crítico que, por otra parte, se contradice en sus conclusiones en las que, a pesar de las salvedades, sitúa *Luces de bohe-*

nia, como la más cercana al espíritu valleincliniano porque «no ha mixtificado sus ideas ni le ha utilizado para otras finalidades»²⁵. Un estilo opuesto a los trabajos de Bardem o Marsillach, y un estilo, a mi modo de ver, menos interesante.

Divinas palabras, de José Luis García Sánchez, es una de las adaptaciones que mejor ilustra el sentido del concepto que construí al iniciar este trabajo, «valleinclanismo por exigencias del guión», para tratar de explicar y explicarme que la fidelidad es, a veces, la peor de las traiciones. A la pregunta ¿qué es lo que falla en este film para ser una traslación perfecta de la obra de Valle?; creo que la respuesta es: nada. La perfecta caracterización de los personajes, su esmerada dicción y perfecta declamación del texto, el escenario idóneo tan gallego que no puede ser cierto, el casting preciso y de lujo... y esa cámara fría como las aguas del Atlántico deben ser en su pulcritud exacerbada lo que vuelve a provocar la sensación de nuevo fracaso. Para equilibrar la falta de objetividad en mis palabras diré que la cifra de taquilla no fue desastrosa, la banda sonora del grupo Milladoiro es notable, y que Juan Echanove obtuvo un Goya. Pero toda esa información positiva no contrarrestará la falta de nervio fílmico, la falta de emoción de algunas escenas que son, sin lugar a dudas, algunas de las más visualmente violentas de la historia de la literatura no española, sino europea. A mi modo de ver el texto, respetado como si se tratara de palabras verdaderamente divinas, no logra conmover ni vencer la dig-

²⁵ Lara, Fernando «Valle-Inclán en el cine español» en AA.VV: *Valle-Inclán y el cine*, ob.cit., p. 19.



nidad excesiva de las imágenes; no hay superación del dolor ni la risa, no hay un solo temblor estético que enturbie la lisa superficie de las escenas más pulcras jamás rodadas por García Sánchez. Una ocasión desperdiciada si uno no se aferra a las magníficas actuaciones de Paco Rabal, Aurora Bautista, Juan Echanove y Esperanza Roy. Las de Ana Belén e Imanol Arias, sin desmerecer, quedan por debajo de los mencionados.

Algo parecido ocurre con la siguiente apuesta valleincliniana de García Sánchez en 1993. A pesar de los Goyas recibidos y las críticas destacando el excelente trabajo de algunos de los miembros de su lujoso reparto (Gian María Volonté en el papel principal de Tirano, Juan Diego y Javier Gurruchaga como Nacho Vegillas y Barón de Benicarlés respecti-

vamente) y a pesar de contar con la prometedor presencia de Rafael Azcona como co-reponsable de la adaptación, tampoco *Tirano Banderas*, por ahora último intento de la industria cinematográfica española de adaptar a Valle, ha logrado ser la excepción que confirmase la regla de recepciones decepcionantes.

Declaraba el director al estreno de la película:

La extrema dificultad de poner en imágenes la prosa de Valle-Inclán es para echarle atrás a uno. Pero una vez se mete uno en esa tarea, no hay manera de dejarla. Rafael Azcona y yo hicimos cinco versiones del guión. Fue un trabajo duro. La novela se resistía a dejarse atrapar por las redes que le tendíamos²⁶.



García Sánchez.

Suprimiendo y condensando, el tandem director-guionista quiso reducir el texto a una serie de unidades escénicas manejables para ser rodadas, mientras se dejaba intacto el léxico mestizo y riquísi-

mo, considerado desde su publicación como uno de los grandes hallazgos de la novela. El adelgazamiento de la compleja estructura deja el argumento en puro esqueleto, una opción tomada a conciencia por el director convencido de que «[...] con Valle-Inclán entre las manos, solo se puede ir al grano»²⁷. Simplificación máxima pues y final convergente que quiere cohesionar la naturaleza coral de la novela y esquivar la sensación de indeterminación de un final abierto.

A propósito del film, Amparo de Juan Bolufer²⁸ apunta la dificultad evidente de mantener el tono esperpéntico que se resuelve en múltiples ocasiones apelando a un naturalismo clásico y correcto, basado en un buen trabajo actoral individual, y una planificación cuidada de las escenas. La apuesta crítica de la investigadora puede verse con claridad, e incluso doblarse, asegurando que García Sánchez fluctúa indeciso entre esperpento y naturalismo, expresionismo e impresionismo, caricatura y desenmascaramiento sin decidir cuál es la carta con la que, de verdad, más allá de la autoimpuesta fidelidad al texto de Valle, le agradecería quedarse.

En otro orden de cosas, Amparo de Juan se pregunta ante el, llamémosle, desabrido clasicismo del guión adaptado por García Sánchez y Azcona: «¿Por qué una adaptación fílmica de estas características para *Tirano Banderas* en 1993? Para la respuesta a esta pregunta no solo hay que acudir a intenciones personales sino a

²⁷ Fernández Santos, art. cit.

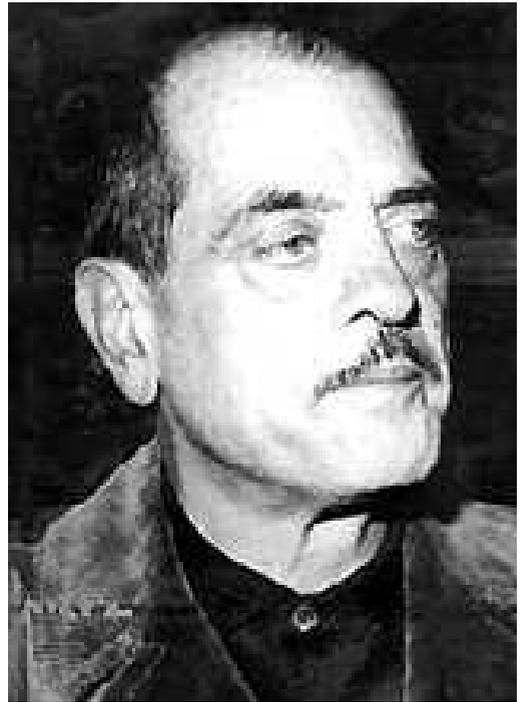
²⁸ De Juan Bolufer, Amparo «Revisitar *Tirano Banderas*», en *Lecturas: Imágenes*, Vigo, Universidad de Vigo, 2001, pp. 375-395.

condicionamientos culturales». De Juan desarrolla la teoría de que durante parte de los años 80 y principios de los 90, la figura de Valle es utilizada por una buena parte de la intelectualidad española como un símbolo de recuperación política e ideológica y que, por lo tanto, se cumplía con creces con el sólo hecho de escoger uno de los textos del autor y representarlo con corrección y fidelidad. No niego la parte de razón puede haber en ese planteamiento, pero me parece motivo insuficiente para disculpar la falta de riesgo y creatividad.

CONCLUSIONES QUE NO ASPIRAN A SERLO

Sería maravilloso poder preguntar a cada uno de los cineastas que han adaptado a Valle-Inclán o soñado con hacerlo, cuáles fueron sus motivos. Afinidad estética, compromiso ideológico, interés por la temática, simple encargo...; pero sobre todo me gustaría mucho saber cuántos lo hicieron sintiéndose atraídos por el lenguaje y la exuberancia argumental. Tal vez casi todos lo consideraron, en un principio, la garantía de tener un guión excelente entre las manos y acabaron por pensar lo contrario. Buñuel fue uno de los cineastas tentados por la fuerza de los títulos valleinclanianos pero siempre acabó desistiendo. ¿Cuál era su principal escollo? El lenguaje.

Como si yo imitase una de las magistrales estructuras circulares de don Ramón aunque tan alejada de su maestría como de la Estrella Polar, van a concederme que cierre mis consideraciones como las comencé: ayudada por la figura de Luis



Luis Buñuel.

Buñuel, ese director de historias valleinclanianas que pudo haber sido y no fue. Hubo más ocasión de adaptar a Galdós que a Valle durante la dilatada carrera cinematográfica de Luis Buñuel, pero ambos autores marcan con profunda huella la imaginería del de Calanda. Él afirmó, en más de una ocasión, que el exceso de lenguaje literario, el virtuosismo de ciertos autores admirados como García Lorca o el propio Valle le dificultaban la adaptación cinematográfica:

Admirábamos a algunos: Ortega, Unamuno, Valle-Inclán. Lo admirable de Valle-Inclán es el lenguaje: arcaísmos, neologismos, mexicanismos, valleinclanismos. Su teatro, a parte del lenguaje, no lo considero interesante. Entonces nos gustaban mucho sus esperpentos. Otros

escritores, como Baroja, nos interesaban menos. Ya entonces estábamos muy influidos por los franceses y buscábamos otros horizontes. Éramos, ¡perdón!, vanguardistas²⁹.

Paco Ignacio Taibo, periodista y novelista fascinado con la figura de Buñuel, tomó una gran cantidad de apuntes de sus conversaciones en Cuernavaca con uno de los célebres colaboradores de don Luis, el guionista Julio Alejandro. De aquellas sabrosas conversaciones extrajo la misma conclusión: a pesar de haber soñado con adaptar a Valle y haber tenido ocasiones para ello, don Luis siempre rehusó el cometido por temor al lenguaje de Valle. *Tirano Banderas* o *Romance de Lobos* le tentaban pero según Julio Alejandro siempre refunfuñaba: «Hablan mucho». Claro está que esa fobia no le sobrevenía solo ante el verbo valleincliniano, para Buñuel «en el cine los personajes no deben hablar bien, sino poco y mal»³⁰. No hay porque estar de acuerdo con este personalísimo creador cinematográfico pero tal vez el cine basado en la obra de Valle-Inclán tiene en sus palabras una fea sentencia o maledificio que no es fácil de vencer.

Cuando se habla tanto y tan bien de las acotaciones de Valle-Inclán o de sus descripciones breves y brillantes comparándolas con los apuntes propios del mejor escenógrafo parece que eso debería facilitar enormemente el trabajo a los directores de cine y, no obstante, creo que les

confunde la mayor parte de las veces, tan atentos se muestran a cada uno de los indicios sin entender todos esos detalles como algo atmosférico, en ningún caso fruto de una intención realista. Precisamente el virtuosismo de Valle con la palabra, responde a una capacidad inusual de crear imágenes. Aquí se entiende la admiración de Valle por el cine, porque el cine era lo que soñaba para su teatro, un arte supremo que mediante una economía absoluta de palabras y tonos pudiera conseguir la emoción estética. Pero mientras ese cine ideal, ese híbrido audiovisual, estaba por llegar él defendía su arte con lo que tenía a mano, con lo que verdaderamente dominaba: el lenguaje. Siempre velando para que el sentido medular de su dramaturgia quedara asegurado de tal forma que no necesitase de la representación escénica para ser teatro. Las palabras huecas, esas con las que jugó y con las que se regaló los sentidos en sus escarceos modernistas, habían dejado de engatusarle hacía tiempo. Obra a obra, fue adelgazándolas, cincelándolas, arrojando las desgastadas a la basura y escogiendo las más puras y expresivas arrebatándoselas a cualquier léxico, convirtiéndolas en un dardo seguro y afilado.

Lo que Valle roba al cine para perfeccionar su obra, no se lo puede devolver en forma de guión cinematográfico; eso es cosa del guionista y del realizador. Creo que se engañan quienes piensan que la mitad del trabajo ya está hecho. Obviamente no pretendo acusar de pereza cinematográfica a los apreciables directores que se embarcaron en la aventura de adaptar al complejo y caleidoscópico Valle-Inclán. Vaya mi admiración por todos

²⁹ Buñuel por Buñuel, Madrid, Plot, 1999.

³⁰ Taibo, Paco Ignacio «Palabras, ruidos y silencios en el cine de Buñuel», Congreso de Zacatecas, Cervantes Virtual, www.cvc.es/obref/congressos/zacatecas/cine/ponenias/taibo.htm.

y cada uno de ellos. Si cargué las tintas en el comentario de sus fidelidades fue porque pienso que en la naturaleza de esa virtud, a la que a veces pintan ciega, radica el quid de la cuestión. Radica en la incapacidad o la falta de determinación para efectuar una lectura crítica de los textos de Valle cuando se trata de ponerlos en pie escenificándolos. Cada adaptación atenazada por esos miedos, por esos respetos, no arriesga y, si bien no cae en el fracaso estrepitoso, pierde la oportunidad de rozar el triunfo de una interpretación personal e intransferible, deseable para cualquier director que lleva a la pantalla un guión, ya sea original ya sea adaptado. Tal

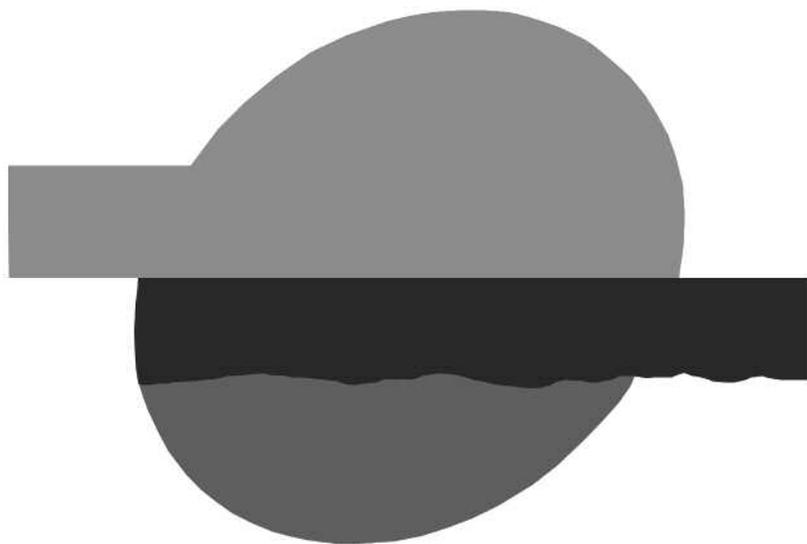
vez las palabras de Valle no han de ser convertidas en imágenes al pie de la letra, al pie de los argumentos, tomados como esos cartelillos explicativos que interrumpían los montajes del cine mudo. El milagro musical de la prosa valleinclaniana utilizaba sus propios medios para crear sensaciones, imágenes, visiones... ¿es mucho pedir que los directores cinematográficos utilicen sus propios recursos y no los de Valle-Inclán para poder llegar el mismo fin?³¹

³¹ Este trabajo fue presentado en las «Xornadas del 2003» celebradas en Vilanova de Arousa bajo el título general de «Valle-Inclán y el cine».



CONCELLO DE
VILANOVA DE AROUSA

REPSOL
YPF





Vilanova de Arousa

CUADRANTE

Revista de Estudos Valleinclanianos e Históricos

ISSN 1698-3971



9 771698 397000

P.V.P.

5 €