

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA

LAS ADAPTACIONES AUDIOVISUALES DE VALLE-
INCLÁN: SINTAXIS DE LA PRODUCCIÓN.

JUAN JOSÉ PRATS BENAVENT

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Servei de Publicacions
2010

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 13 de setembre de 2010 davant un tribunal format per:

- Dr. César Oliva Olivares
- Dr. José Romera Castillo
- Dra. Margarita Santos Zas
- Dra. Patricia Trapero Llobera
- Dra. Evangelina Rodríguez Cuadros

Va ser dirigida per:

Dr. Antonio Tordera Sáez

©Copyright: Servei de Publicacions
Juan José Prats Benavent

Dipòsit legal: V-3494-2011

I.S.B.N.: 978-84-370-7944-8

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Arts Gràfiques, 13 baix
46010 València
Spain
Telèfon:(0034)963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Interpretació
Departamento de Filología Española



LAS ADAPTACIONES AUDIOVISUALES DE
VALLE-INCLÁN: LA SINTAXIS DE LA PRODUCCIÓN

TESIS DOCTORAL

Presentada por

Juan José Prats Benavent

Dirigida por

Dr. D. Antoni Tordera Sáez

Valencia 2010

Agradecimientos

La realización de una tesis doctoral implica mucha dedicación y esfuerzo; esta empresa requiere del apoyo de la gente que te rodea, y que generosamente renuncia a muchas atenciones. El tiempo es limitado, y en los últimos años gran parte de él lo he dedicado a este trabajo de investigación. Por eso, quiero agradecer a toda mi familia y a mis amigos su generosidad, reconociendo la deuda que tengo con ellos y que pronto espero saldar.

Este trabajo tampoco hubiese podido concluirse sin la guía de mi director de tesis, Antoni Tordera, que en todo momento ha sabido marcarme el camino y darme los consejos académicos necesarios, como catedrático universitario, y adaptarse a mi realidad formativa como actor; un mundo que conoce plenamente por su faceta como director escénico. Muchas gracias por todo... que es mucho.

No quiero olvidarme del personal que trabaja en los distintos centros de documentación que he visitado y que me han tratado con suma amabilidad y profesionalidad: Centro de Documentación de Teatros de la Generalitat, Filmoteca Valenciana, Filmoteca Española, Filmoteca Mexicana y Archivos de RTVE.

Y por último, a todos aquellos compañeros de profesión: actores, directores, autores, escenógrafos, realizadores y guionistas, con los que he compartido muchas horas de teatro, cine y televisión; sin ellos, este trabajo nunca hubiese podido salir a luz. Este agradecimiento lo quiero personalizar en Antonio Díaz Zamora, que ha sido mi maestro teatral y responsable de mi pasión por la obra de Valle-Inclán.

ÍNDICE

1-Introducción

1.1	Marco de la investigación.....	6
1.2	Objeto de la investigación.....	14
1.3	Metodología.....	16

2- Deslindando los objetos de estudio

2.1	Problemática del cine y sus adaptaciones.....	19
2.2	La documentación audiovisual.....	20
2.3	Retransmitir-grabar-filmar el teatro en televisión.....	22
2.4	La adaptación audiovisual de Valle-Inclán: fuentes documentales.....	22
2.4.1	Películas.....	23
2.4.2	Cortometrajes.....	23
2.4.3	Radio.....	23
2.5.2	Televisión.....	23

3- Primera parte: el teatro de Valle-Inclán

3.1	La “irrepresentabilidad” del teatro de Valle-Inclán.....	25
3.2	Hacia un nuevo concepto de dirección escénica para representar el teatro de Valle-Inclán.....	36

4- Segunda parte: cine/teatro en Valle-Inclán

4.1	Valle-Inclán, su relación directa con el medio cinematográfico: sus opiniones. Valle-Inclán y Buñuel.....	56
4.1.1	Declaraciones públicas de Valle-Inclán sobre el cine:	
	A) Antes del nacimiento del cine sonoro.....	58
	B) Después del nacimiento del cine sonoro.....	66
4.1.2	Intentos de Valle por llevar sus obras al cine.....	67
4.1.3	Valle-Inclán y Buñuel.....	69
4.2	La escritura cinematográfica de Valle-Inclán posibles influencias del cine en su obra.....	72
4.2.1	Periodo del cine mudo (1986-1927).....	84
4.2.2	Periodo del cine sonoro.....	88

5- Tercera parte: análisis de las adaptaciones cinematográficas basadas en la obra de Valle-Inclán y su estudio comparativo

5.1 Análisis y aproximación a las películas:

5.1.1 <i>Sonatas</i> (1959), Juan Antonio Bardem.....	93
5.1.2 <i>Flor de santidad</i> (1972), Adolfo Marsillach.....	111
5.1.3 <i>Beatriz</i> (1976), Gonzalo Suárez.....	128
5.1.4 <i>Divinas palabras</i> (1977), Juan Ibañez.....	140
5.1.5 <i>Luces de Bohemia</i> (1985), Miguel A. Díez.....	143
5.1.6 <i>Divinas palabras</i> (1987), J. L. G. Sánchez.....	157
5.1.7 <i>Tirano Banderas</i> (1993), J. L. G. Sánchez.....	186

5.2 Catalogación y aproximación a los cortometrajes.....209

5.2.1 <i>Lactatio</i>	210
5.2.2 <i>Allattatrice</i>	210
5.2.3 <i>Allattatore</i>	211
5.2.4 <i>El Molar</i>	211
5.2.5 <i>Collar de mosca</i>	212
5.2.6 <i>Mortajas</i>	213
5.2.7 <i>El cordero</i>	214
5.2.8 <i>Liberata</i>	214
5.2.9 <i>Dolorosa</i>	215

6- Cuarta parte: el teatro en TV, adaptaciones de la obra de Valle-Inclán en TVE

6.1 Objetivos específicos del trabajo en relación con el teatro y la televisión....216

6.2 Teatro y televisión, estado de la cuestión.....219

6.3 El teatro en TVE.....220

6.3.1 Antecedentes del programa *Estudio I*: periodo inicial (1957-64).....220

6.3.2 Edad de Oro del teatro: *Estudio I*.....230

6.3.3 Decadencia en la emisión del teatro en TVE.....244

6.4 La grabación del teatro para televisión desde la evolución de los formatos y de los medios.....247

6.4.1 La grabación del teatro como documento, con existencia previa del montaje teatral.....251

6.4.2 La grabación del teatro en estudio sin la intervención de técnicas cinematográficas.....258

6.4.3 La grabación del teatro con técnicas cinematográficas.....262

6.4.4 La producción televisiva y la puesta en escena.....268

6.5 Análisis de las adaptaciones de Valle-Inclán en TVE

6.5.1	<i>Ligazón y La cabeza del Bautista</i> (1968).....	271
6.5.2	<i>La marquesa Rosalinda</i> , versión (1968).....	287
6.5.3	<i>La cabeza del Bautista y La Rosa de papel</i> (1977).....	303
6.5.4	<i>Águila de blasón</i> (1974).....	321
6.5.5	<i>La marquesa Rosalinda</i> , versión (1981).....	338
6.5.6	<i>Sonata de primavera</i> (1983).....	345
6.5.7	<i>Sonata de estío</i> (primera y segunda parte, 1983).....	358
6.6	La adaptación de <i>Martes de Carnaval</i> ; un proyecto a medio camino entre la televisión y el cine.....	375
6.6.1	Azcona y García Sánchez: una vieja amistad.....	378
6.6.2	Actores comprometidos con Valle-Inclán.....	381
6.6.3	El papel de las cadenas de televisión: la coproducción.....	381
6.6.4	De nuevo el cine.....	383
6.6.5	<i>Esperpentos</i> , el primer guión de 2004.....	388
6.6.6	<i>Martes de Carnaval</i> , la serie y los guiones de 2007.....	401
6.6.6.1	Estudio comparativo de las <i>Las galas del difunto</i>	413
6.6.6.2	Estudio comparativo de <i>Los cuernos de don Friolera</i>	446
6.6.6.3	Estudio comparativo de <i>La hija del capitán</i>	481
6.6.7	<i>Esperpentos</i> , la película. El montaje final de 2009.....	509
7-	Conclusiones	544
8-	Bibliografía	
8.1	Bibliografía sobre Valle-Inclán.....	555
8.2	Bibliografía sobre teatro y crítica literaria.....	560
8.3	Bibliografía sobre cine.....	563
8.4	Bibliografía sobre televisión y dramáticos.....	566
8.5	Bibliografía de las obras de Valle-Inclán utilizadas para el análisis comparativo.....	568
8.6	Material audiovisual.....	569
9-	Apéndices	
9.1	Entrevista realizada a José Luis García Sánchez.....	572
9.2	Entrevista realizada a Juan Luis Galiardo.....	580
9.3	Guión de la introducción audiovisual de las “ <i>Comedias Bárbaras</i> ” de Bigas Luna.....	582

1-INTRODUCCIÓN

1. 1 MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

La literatura y el cine se cruzan desde el momento en que el cinematógrafo deja de ser un invento de feria para convertirse en un nuevo arte que pretende contar historias. Este encuentro se produce a finales del siglo XIX, cuando aparecen las primeras adaptaciones literarias transformadas en argumentos de películas, un encuentro que algunos verán como necesario, conveniente, y otros como una aberración.

Los primeros detractores de esta unión provenían del mundo de la literatura; no olvidemos las críticas desafortunadas de la mayoría de escritores de la Generación del 98 a esta colaboración, si exceptuamos a Azorín, Valle-Inclán y Baroja, pocos supieron valorar el nuevo medio.

Actitud que, en cierta medida, era comprensible, ya que el medio literario estaba consolidado y gozaba de prestigio social y, por tanto, no necesitaba del cinematógrafo, que por aquella época tan sólo era un medio tosco que ofrecía entretenimiento.

Este recelo no solamente se produjo en España y en el contexto de los dramaturgos; también despertó desconfianzas y reticencias por parte de los escritores europeos del mismo periodo. Según Geduld (1981), el gran grupo de “clásicos” vivos desprecia el cine por tratarse de un espectáculo popular, y no se mira con buenos ojos los ambientes promiscuos de las primeras salas destinadas a la exhibición. Tampoco gustaba a los escritores el método empleado para conseguir la diversión del público, ni la degradación que, según ellos, sufrían las obras literarias en sus adaptaciones.

Muchos escritores pensaban que el cine no podía ser arte, porque todo está subordinado al mero espectáculo para las masas, negándose a colaborar con él y cuestionándose sus valores artísticos. No entendían por qué habían de poner sus narraciones al servicio de un formato que ni siquiera era capaz de articular palabras: Unamuno califica las películas como “pellejos”, en el sentido de superficialidad. Antonio Machado detestaba el cine, y Azorín al principio se muestra indiferente, pero hacia el año 1950 cambia de opinión de manera radical y se convierte en un entusiasta del género; para ver dicha evolución, remitimos al estudio de Romá (1977).

Valle-Inclán y Baroja fueron pioneros en ver la verdadera dimensión del cine y tuvieron una opinión favorable desde sus inicios, además de frecuentar las salas como espectadores. En el caso de Valle, como veremos más adelante, hizo varias declaraciones muy favorables en apoyo de este nuevo medio, llegando a definirlo como *nuevo teatro*. Fue uno de los primeros literatos españoles en ver en el cine una oportunidad para enriquecer su propia obra.

Pero la relación distante entre los creadores literarios y el cinematógrafo cambió radicalmente en poco tiempo, debido a la rápida evolución técnica y creativa que experimenta; de hecho, la siguiente generación literaria, la del 27, vivió de manera entusiasta su relación con un reconocido séptimo arte y los novelistas, dramaturgos y poetas de las vanguardias vieron en él un medio más para desarrollar su faceta creativa; sus inquietudes artísticas no tenían por qué limitarse a la escritura. Así se recoge en los

artículos de *El arte mudo*¹, donde se destacan las posibilidades que ofrece el cinematógrafo, considerándolo ya como un Arte en mayúsculas.

Con el paso de los años, aparece otro medio de difusión de imágenes, la televisión, que también es capaz de reproducir y representar dramáticos con una base literaria. En este sentido, el teatro tendrá un papel destacado en la realización de la ficción televisiva, que tendrá una evolución propia y que guardará ciertas diferencias respecto al medio cinematográfico. Llama poderosamente la atención el hecho de que la televisión nunca tuvo la consideración de Arte en mayúsculas, y si el cine tuvo sus dificultades para consolidarse entre el medio literario, la televisión nunca consiguió el prestigio que alcanzó el cine, tal vez porque es un medio de comunicación híbrido, donde confluyen varios géneros: entretenimiento, información y publicidad.

Pero antes de centrarnos en el objeto de esta investigación, que no es otro que la relación de Valle-Inclán con el cinematógrafo y las posteriores adaptaciones de su obra al cine y a la televisión, queremos definir el marco de la investigación, que tiene como fondo la relación entre el cine y la literatura; nos gustaría destacar el elemento fundamental que los une, y ver qué rasgos comparten a la hora de contar sus historias². Aunque somos conscientes de que utilizan recursos expresivos muy diferentes, nosotros nos limitaremos a exponer los mecanismos que emplea cada uno de ellos para contar sus fábulas. Para una aproximación más profunda a otros aspectos que comparten ambos medios, remitimos al estudio de Urrutia (1983) y Gutiérrez Carbajo (1993).

En primer lugar, queremos exponer los mecanismos de comunicación que emplea cada medio para contar sus historias; pretendemos comprobar hasta qué punto el teatro es el género literario más cercano al cine y a la televisión.

La literatura, una vez supera la oralidad, encuentra en la escritura su base esencial de comunicación. El libro es el canal natural, y el lector quien decodifica el contenido del mensaje mediante el conocimiento de las reglas de la escritura, y lo consigue directamente, sin intermediarios.

De entrada, parece evidente que la literatura no necesita de otros formatos para crear su propia ficción, si exceptuamos el género teatral, donde se pueden dar dos posibilidades: seguir los modelos literarios de recepción dramaturgo-texto-lector, o poner en acción dicho texto estableciendo la comunicación dramaturgo-representación-espectador.

En este último caso, el autor sí que necesitará de la intermediación de unos actores que verbalizan dicho texto; la fábula se representa mediante la acción y, sólo al poner en escena la obra, es cuando los personajes adquieren toda su dimensión y el teatro encuentra su canal de comunicación apropiado; la partitura literaria se convierte en otra cosa y, de esta manera, la literatura (teatro) convive con otros medios artísticos: decorados, iluminación, interpretación, etc., transformándose en texto espectacular, y que estará condicionado por la sociedad textual y la sociedad espacial o arquitectónica,

¹ Buckley (1973): Ramón Buckley y John Crispin, "El arte mudo" en *Los vanguardistas españoles, 1925-1935*, Madrid, Alianza editorial, págs. 203-255.

² Por lo que respecta al término *literatura*, queremos acotarlo a los géneros narrativos y dramáticos. Evidentemente, la lírica no entraría en estos supuestos comunes con el cine desde la vía de la narración; podría hacerlo desde los planteamientos estéticos y de la recreación subjetiva, pero no en el sentido narrativo que nos interesa. La lírica no es un material habitual del que partan las adaptaciones cinematográficas.

como afirma Urrutia (2007), la representación estará mediatizada por la confluencia de asociaciones en un cruce de conjuntos sistemáticos diferentes.

Ésta es la gran diferencia que separa el teatro del resto de la literatura y, debido a esta singularidad respecto a todos los géneros literarios, el teatro parecía *a priori* ser el más cercano al cine y sus necesidades: por su forma dialogada, su estructura y la necesidad de ser encarnado mediante la intermediación de los actores.

“La representación sólo existe en el presente común del actor, el lugar escénico y el espectador. Esto es lo que diferencia el teatro de otras formas de arte figurativas y de la literatura, donde la representación no está vinculada a un momento puntual de recepción.”³

El teatro expresa ficción mediante la colaboración de los actores, que ocupan un espacio en un tiempo determinado y, gracias a una convención que puede ser escenográfica, luminotécnica o corporal, puede transformar el espacio teatral en cualquier espacio que interese para el curso de la ficción.

¿No es eso lo que intentará buscar el cine para perpetuarse entre los espectadores? El cinematógrafo encuentra en la ficción la manera de no quedar reducido a una mera curiosidad, a un invento pasajero, y para ello necesitará abastecerse de argumentos que han sido cultivados por la literatura y que puedan ser conocidos por el espectador. En estos primeros momentos, el cine no busca la originalidad; busca sobre todo la complicidad del espectador. Y, gracias a esta simbiosis, consiguió una evolución rapidísima que le abrió horizontes impensables unos años atrás; en una década, se convirtió en el medio de entretenimiento por excelencia. Parecía que cine y teatro estaban condenados a entenderse, pero no todo el mundo lo vio así.

Las voces críticas a esta colaboración no han venido únicamente por parte del mundo de la literatura. Una vez consolidado el lenguaje cinematográfico, las críticas más exacerbadas vendrían por parte de los cinéfilos, que rechazaban el excesivo peso del teatro en el cine y de la novelización de algunas películas. Reivindicaban una escritura propia para este medio que fuese capaz de generar sus propias historias. Poco a poco, se va imponiendo la figura del guionista, que desarrolla historias que nacen para la pantalla, sin otros antecedentes literarios. La televisión también sufrió una adaptación semejante, que pasó desde la realización de obras de teatro tal y como las proponía el dramaturgo a crear su propia forma de elaborar la ficción, también buscó su singularidad respecto al cine.

Actualmente, conviven ambas posibilidades: películas con guión original y obras que están basadas en obras de teatro, en novelas o en cuentos. Las técnicas del guión cinematográfico se han impuesto en ambos casos y el resultado final de la película casi nunca guarda relación con las fuentes originales; dependerá de otros factores, como la calidad técnica del guionista; de obras literarias mediocres, han salido grandes películas; y al revés, de magníficas obras literarias, grandes fracasos.

Nosotros no vamos a seguir indagando sobre la polémica de las adaptaciones literarias en el cine. Nuestro marco de trabajo será mucho más acotado y, como hemos apuntado

³ Pavis (1990, 423)

anteriormente, se limitará a las relaciones del teatro con el cine y la televisión desde el tratamiento que se ha hecho de la obra de Valle-Inclán. También intentaremos conocer qué relación tuvo el autor con el cine, y posteriormente analizaremos cómo ha sido adaptada su obra al mundo audiovisual.

Pero, previamente, creemos necesario ver qué rasgos tienen en común el cine y la televisión con el teatro, y si la literatura dramática está más cerca de ambos que cualquier otro género literario.

En el teatro, los roles imaginados por el dramaturgo toman vida mediante la interpretación de unos actores. ¿No ocurre algo parecido en el cine y en los dramáticos de televisión?

Sí y no. Por el carácter performativo⁴ del teatro, el cine y la televisión, necesitan de la representación-filmación para que la obra cumpla el objetivo de la comunicación. Pero esa comunicación se produce de manera muy distinta; mientras en el teatro el acto performativo se realiza al mismo tiempo que el espectador asiste a la sala, en el cine este proceso ha sido grabado con anterioridad, ofreciéndose al espectador en un medio diferente. La televisión puede grabar la obra como el cine, o bien retransmitir la obra en directo, pero la recepción del espectador, en ambos casos, tampoco será el espacio donde se representa (teatro o plató).

Esta realidad también modifica la percepción y el tiempo de exposición de la pieza ante el espectador, en el cine podremos visionar la obra en multitud de ocasiones, y con las nuevas tecnologías (vídeo) también podemos ampliar esta ventaja a la televisión, en ambos casos podemos dominar el tiempo de exposición, en cambio, en el teatro, una vez finalizada la exhibición de la obra, la recepción es imposible. En el caso del cine y el teatro la recepción es colectiva, en la televisión es individual, no hace falta salir de casa para contemplar la obra. Con las nuevas tecnologías DVD e internet, el cine también se puede visionar en un espacio privado, sólo el teatro mantiene una forma de recepción colectiva, con la necesidad de trasladarse a la sala, o al espacio escogido para la representación.

Pasamos de la corporeidad del teatro a la representación de la imagen. El cine y la televisión en el fondo, no dejan de ser un juego de luces que crean ficción; pasamos del plano horizontal y tridimensional del teatro al plano vertical y de sombras del cine. Entonces, ¿qué tienen en común el cine, la televisión y el teatro? ¿Qué recibe el cine y la televisión del teatro?

Del texto teatral, el cine y la televisión reciben los diálogos y la estructura de dividir la obra en cuadros y escenas; de la praxis escénica, el concepto de la puesta en escena y escenificación.

Más adelante hablaremos de las singularidades de la televisión, pero en este marco de la investigación nos centraremos previamente en el cine, como antecedente de la ficción en televisión y su relación con el teatro de Valle-Inclán.

⁴ La acepción de performativo que nosotros utilizamos en el presente texto tiene que ver con las referencias artístico-escénicas (*performance*) en la que el texto no es, se hace; y no con las lingüísticas. (Austin): “Se llama performativo al enunciado que describe una acción del hablante en el mismo acto del habla. Así, “te prometo que” es performativo, ya que al emplearlo se cumple el acto de prometer.” Marchese (1986): Angelo Marchese y Joaquín Forradellar, *Diccionario de retórica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, pág. 314.

Durante las dos primeras décadas de la historia del cine, la influencia del teatro fue notable y muchas de las películas eran obras de teatro grabadas. Los elementos formales, como el encuadre, se realizarán siguiendo las pautas de puesta en escena teatral; la frontalidad de los personajes o el estilo interpretativo son claros ejemplos de esa práctica, sin olvidarnos de que los argumentos eran registrados tal y como el dramaturgo los había escrito, sin preocuparse por lo que después ha sido una obsesión en la realización de películas basadas en obras de teatro: airear la escena, sacando algunos diálogos de interiores a exteriores, con el fin de hacer más “cinematográfica la versión”.

En estas propuestas, la cámara operaba como un ojo neutro que registraba la acción de los actores, que actuaban según los planteamientos teatrales. No deja de ser paradójico ver a los actores hablando sin que se escuchen sus palabras.

Durante el periodo del cine mudo, los carteles completaban la información de la acción; por eso, se buscaban argumentos archiconocidos, como *Don Juan Tenorio*, para que el público tuviese antecedentes sobre lo que iba a ver.

Pero aquel cine primitivo evoluciona hasta encontrar un lenguaje autónomo que le diferencie de la representación teatral. Con el tiempo, empieza a encontrar una gramática propia con la que expresarse. Pero la introducción del nuevo lenguaje necesitará de un periodo de aprendizaje por parte del espectador, de los escritores y de los profesionales del medio, que han de saber expresarse en el nuevo código. Una evolución que requiere una adaptación y que estará en constante evolución. Se iniciará el proceso de la alfabetización audiovisual, una camino en el que seguimos inmersos y que cada día nos presenta nuevos retos: videojuegos, realidad virtual, etc.

Pero el teatro no sólo reúne argumentos, prestigio y medios interpretativos que el cine necesitaba; hay otro elemento que les es común y por el que lucharán en un futuro: el modelo comercial de exhibición en forma de espectáculo.

El edificio teatral es un contenedor preparado para dar cabida a un gran número de espectadores, un espacio destinado al comercio artístico y un lugar donde negocio y cultura pueden ir de la mano (no olvidemos que, en la sociedad de finales del XIX, los niveles de analfabetismo aún son muy elevados; de ahí que el teatro haya podido acercar históricamente la literatura a gentes que no sabían leer; a esto, hemos de unir que el espectador busca el entretenimiento y el goce visual, y el teatro supo dárselo en sus múltiples variedades).

Por tanto, otro elemento que tendrán en común el cine y el teatro son los espectadores: esos hombres, mujeres y niños que acuden a la sala y que pagan una entrada.

La recepción es colectiva y se accede a ella mediante el pago de un importe que se convertirá en la fuente de financiación, tanto para el cine como para el teatro. En el caso del teatro, el proceso es artesanal, es decir, se trabaja para el auditorio en cuestión, y sólo para él; y en cambio, el cine responde a un planteamiento mucho más industrial: la exhibición se realiza en varias salas a la vez, lo que multiplica el número de espectadores, y aumenta las posibilidades económicas de la producción de la película.

El cine necesitará de un gran número de espectadores para su crecimiento como industria y tendrá que competir con el teatro para conseguirlo. Pero no le resultará difícil, porque el cine puede ser más competitivo abaratando el precio de la entrada (concentra los gastos de producción en la grabación de la película y después, mediante copias en forma de celuloide, puede distribuirlas por multitud de salas, pudiendo llegar a mucha gente ofreciendo mayor espectáculo a menor precio). En términos de

productividad, estamos ante un cambio crucial de las economías mundiales, un cambio que se produce precisamente a finales del siglo XIX con la aparición de la industrialización frente a los métodos artesanales de producción; éste será el revulsivo que cambiará el signo de los tiempos y nos hará entrar en la sociedad moderna.

El nuevo arte cinematográfico nacerá bajo los preceptos de esta nueva cultura y, por su singularidad como industria, hará que se adapte rápidamente a estos modelos de producción. Industria frente a artesanía: estos dos medios, el cine y el teatro, son dos ejemplos representativos de esos dos mundos que, a partir del siglo XIX, tendrán que convivir, con la desigualdad que supone ocupar el tiempo de ocio del espectador con unos costes totalmente descompensados (el cine puede ofrecer gran espectáculo virtual, sensaciones a través de la luz, a un precio asequible. En cambio, el teatro tendrá unos costes elevadísimos para competir en espectacularidad).

Con estas premisas, no es extraño que empiece a fraguarse una de las crisis más agudas del teatro. ¿Qué ha de ofrecer el teatro, que no encuentre el espectador en el cine, y que justifique pagar más del triple por una entrada para llenar el mismo espacio de ocio? La respuesta no es sencilla de contestar ni siquiera en nuestros días, y mucho menos para unos profesionales que no estaban acostumbrados a la competencia a la hora de acceder a sus espectadores. El teatro dejará de ser el medio natural de ofrecer entretenimiento: le ha surgido un duro competidor que, junto a la radio y posteriormente la televisión, van a cambiar la realidad de su entorno.

El siglo XX nace bajo el signo de este nuevo medio industrial-artístico, y su influencia será determinante. Frente a esta amenaza, hay un sector del teatro que busca soluciones y alternativas para afrontar esta nueva realidad.

Habrá que marcar las diferencias con ese nuevo competidor. Si el cine ha fagocitado algunos recursos del teatro, tendrá que hacerse fuerte allí dónde no pueda arrebatar la esencia del viejo “Arte de Talía”. En España, se alzaron voces tímidas que proclamaron la renovación escénica española, anclada en convencionalismos repetidos hasta la saciedad por los antiguos éxitos comerciales; voces críticas, las hubo, pero la repercusión en el teatro comercial fue bastante escasa. Para ampliar esta cuestión, remitimos a la recopilación de escritos teóricos que se hicieron en la época, recogidos por Rubio (1998) en *La renovación teatral española de 1900* y por J.A Sánchez (1999) en *La escena moderna*.

La problemática era clara: representar en un escenario aquello que el cine puede realizar mucho mejor y ofrecer de manera más barata al espectador parecía un sin sentido. De momento, el cine todavía no habla; pero eso será cuestión de tiempo.

El teatro ha de ofrecer otras propuestas desde el punto de vista escénico, ha de cambiar sus planteamientos, y Valle-Inclán fue un ejemplo de esa evolución. Pero el camino no fue sencillo y todos los recursos que proponían las nuevas dramaturgias tardaron en llegar; de hecho, en nuestro país llegaron con más de medio siglo de retraso.

Pero estas tendencias renovadoras no sólo afectan al teatro; el siglo XX es un siglo de grandes evoluciones estéticas, sólo hay que pararse a pensar en los “ismos” que se producen durante la primera mitad de siglo: tantos, como en los diecinueve siglos anteriores.

La sociedad, cada vez, se hace más compleja y los movimientos artísticos se suceden a la misma velocidad que los acontecimientos; se busca visiones más personales que expliquen los tiempos convulsos con los que se inicia el siglo. Esos aires de cambio y

crisis también llegaron al cine; pero, desde un principio, su marcado carácter industrial hizo que se sobrepusiese mucho más rápido que el teatro. Ya desde sus inicios, mostró su gran capacidad de adaptación. Su primera gran dificultad, la sufrió al poco de nacer; tras el éxito inicial como curiosidad mágica-científica, fue perdiendo el interés por parte del espectador; una vez acabada la sorpresa, podía morir por agotamiento; por eso, el cine necesitaba de otros ingredientes para seguir evolucionando, y supo encontrarlos.

Las películas iniciales se limitaban a retratar momentos cotidianos sobre la vida laboral o familiar, y eso acababa por aburrir al espectador. Fue necesaria la llegada de la magia y la imaginación de un hombre como Georges Méliès para salvar al cine de acabar como un invento más, entre tantos, de aquella época. Méliès hizo realidad los sueños, mostrando en imágenes cosas que serían inimaginables en un escenario. Sus propuestas estaban muy por encima de aquellos espectáculos de magia que tanta fama y éxito tuvieron en los siglos XVIII y XIX. Por fin, la fantasía podía volar a través de la luz. Méliès es el primer inventor de ficciones para el cine y el creador de la ciencia ficción cinematográfica: *Viaje a la Luna* (1902) y *Viaje a través de lo imposible* (1904) se encuentran entre las mejores muestras del inventor de los trucajes en el cine. Adelantándose a esos planteamientos, la radio también introducía la ciencia ficción en su programación con producciones como *Maremoto* (1924) o la mítica *la Guerra de los mundos*, en 1938⁵.

El gran espectáculo ha acompañado al cinematógrafo en este tipo de producciones. La puesta en escena se cuidará hasta límites insospechados y el espectador podrá evadirse con esas sombras impresionadas sobre la pantalla. Pero esto sólo sería un primer paso; la mayoría de edad del cine narrativo llegaría de la mano de Griffith. Con él, aparecería la nueva sintaxis cinematográfica capaz de convertir las imágenes en vehículo de la narración y, por tanto, de la emoción. Este nuevo cine, que acabará por imponerse, tendrá una fuerte raíz narrativa e iniciará un camino que le llevará a acercarse cada vez más a los modelos naturalistas de representación, y a los esquemas aristotélicos de la formulación dramática: planteamiento, nudo y desenlace. La mimesis aristotélica nunca encontró mejor reflejo que en las propuestas cinematográficas y sus técnicas de reproducción. El cine será capaz de acercarse a la verosimilitud escénica mucho más fácilmente que el teatro, y siguiendo las preceptivas aristotélicas. Debido a las dificultades que implica para el escenario la multiplicidad de espacios en la representación, el cine parece el medio adecuado para solucionar dicho problema. Es evidente que el cine ganará en esos aspectos frente al teatro, de ahí que las dramaturgias que se queden ancladas en esos planteamientos tendrán muchas dificultades a la hora de competir con él.

Las crisis sufridas por los dos medios han tenido tratamientos muy distintos: mientras el cine va haciéndose fuerte en su verosimilitud escénica, el problema que se encontraron los renovadores teatrales es que las compañías privadas y el público no aceptaban sus nuevos planteamientos, estaban acostumbrados a los planteamientos naturalistas de finales del XIX, unas formas que el cine había hecho suyas y que, con el tiempo, acabaría por arrebatárselas al teatro al tener recursos mucho más eficaces para llegar al

⁵ Consultar los siguientes artículos de la revista ADE:

-Zubiarrain, Laura: "Dos libros sobre radioteatro", n° 99. Págs. 76-77.

-Ariza, Javier, "'La Guerra de los mundos', el radiodrama que aterrorizó a un país", n° 99. Págs. 58-65.

-Urrutia, Jorge, "Radio, literatura y teatro (algunas notas)", n° 99. Págs. 42-51.

-Barea, Pedro, "Radioteatro (El)", n° 99. Págs. 39-41.

espectador. Sin renunciar a estas corrientes, el teatro tenía que buscar nuevos caminos y, en esa lucha, se embarcaron autores como Valle-Inclán, que supo plantear una dramaturgia y una estética propias que se alejan de la convención realista.

Hemos visto cómo los modelos de representación cinematográficos están, en un principio, influidos por el teatro; pero, como afirma Sánchez Noriega (1998), hemos de pensar que este material se fijará en un nuevo formato que también recibirá otras influencias de las artes plásticas que, con el tiempo, han alcanzado un mayor peso en el cine que las ejercidas por el teatro. El cine también es hijo de la fotografía.

Por tanto, ya tenemos los tres factores que definen este nuevo arte: primero, se trata de un invento que es capaz de retratar la realidad inmediata con un sistema fotoquímico parecido al de la fotografía –pensemos en su faceta de documental–; segundo, servirá para representar ficción, pudiendo utilizar recursos mágicos –el cine basado en los efectos–; y tercero, será una forma de narración donde la ficción tendrá cabida mediante la representación actoral, mediante adaptaciones literarias o guiones originales. De todos estos elementos, sólo algunos provienen del teatro: puesta en escena e interpretación de ficciones, pero el resto, incluyendo la aparición de un nuevo lenguaje, lo va a ir generando el propio cinematógrafo.

Y a la inversa, ¿fue tan permeable el teatro? ¿Cuántos de estos nuevos recursos fueron capaces de pasar al teatro? ¿Valle-Inclán será uno de los pioneros en utilizarlos? Como hemos apuntado anteriormente, el teatro no reaccionó adecuadamente a la crisis que el cine le acarrearía y no hizo una renovación escénica profunda. Únicamente, se limitaron a aceptarlo o rechazarlo; hubo quien vio en este medio una interesante fuente de financiación para continuar sus éxitos teatrales, y otros lo rechazaron frontalmente, lo denostaron, pensando que seguía siendo un medio poco interesante y que nunca sería comparable a las cualidades artísticas del teatro.

Una tercera postura es la que representa Valle-Inclán: a diferencia de la mayoría de escritores de la Generación del 98, él no fue crítico con este nuevo medio y asistió con curiosidad a la evolución del cinematógrafo, pero nunca realizó ninguna adaptación de sus obras a este medio.

Se interesó por las posibilidades de representación que ofrecía el cine, algunas de ellas semejantes a las que él ya planteaba en su teatro: la simultaneidad de algunas de las escenas, elipsis, flash-back, y que podrían ser una realidad escénica mediante el montaje cinematográfico. ¿Tal vez veía en el cine una manera de hacer realidad sus montajes teatrales? A esta cuestión, intentaremos contestar a lo largo del trabajo.

El cine ya no dejaba indiferente a nadie, y algunos de los autores teatrales más destacados de finales del siglo XIX y de principios del XX son los referentes del incipiente cine español y autorizan la filmación de sus obras: tenemos ejemplos como los de Ángel Guimerà, que fue pionero en este menester, y colaboró estrechamente con Fructuós Gelabert⁶, que fue el encargado de adaptar y rodar la primera obra de teatro en

⁶ Las primeras filmaciones en Cataluña fueron realizadas por el pionero catalán Fructuós Gelabert, cineasta, inventor y diseñador de los primeros estudios de rodaje en España, considerado como el fundador de la cinematografía catalana y española. En 1897, después de haber rodado varios documentales, filma la primera película de ficción en España, *Riña en un café*. Al año siguiente, uno de sus reportajes, *Visita de doña María Cristina y don Alfonso XIII a Barcelona*, fue el primer film español vendido al extranjero. A raíz de la alianza con unos exhibidores, formó la empresa Diorama, que llegó a

nuestro país, en concreto fue *Terra baixa* en el año 1907. Posteriormente, en 1908, realizó *Maria Rosa*, del mismo autor. Aunque la primera cinta rodada en base a un texto del teatro español es el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, cinta localizada en México en 1898 y realizada por Salvador Toscano Barragán.

Desde esos tímidos inicios, las adaptaciones cinematográficas de nuestro teatro al cine han sido innumerables; para una exhaustiva catalogación del tema, remitimos al trabajo realizado por Aguirre (2000) en su tesis doctoral *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgo* y el trabajo fundamental de Falquina (1969) *El teatro español a través de nuestros realizadores*.

Por nuestra parte, únicamente queríamos esbozar, en este punto, el contexto en el que Valle-Inclán empezó a escribir su obra dramática y su coincidencia temporal con el nacimiento del cine, que tuvo desde sus inicios una estrecha relación con la literatura y, más concretamente, con el teatro. En este marco, no exento de polémica, entre la relación de la literatura con el cine, intentaremos descubrir las influencias que el cinematógrafo pudo tener sobre Valle-Inclán a la hora de configurar su obra dramática.

1.2 OBJETO DE LA INVESTIGACIÓN

En el contexto del debate que generan las adaptaciones literarias al cine desde sus orígenes, queremos analizar las dificultades que entraña la adaptación cinematográfica de la obra de Valle-Inclán a este medio y cómo el nacimiento del cine, como lenguaje, influyó en la renovación escénica del siglo XX, centrándonos en el estudio de la obra teatral de Ramón María del Valle-Inclán y en sus relatos que han sido adaptados al cine y a la televisión.

¿Por qué elegimos a este autor que nunca trabajó como guionista, ni vio en vida ninguna de sus obras adaptadas al cinematógrafo? La respuesta es compleja, pero la importancia de su teatro y las constantes referencias a los valores cinematográficos que su dramaturgia entraña han tenido mucho que ver en la elección. Queremos indagar hasta qué punto es cierta la visión cinematográfica del teatro de Valle-Inclán y si esa influencia puede ser una explicación a la supuesta “irrepresentabilidad” de su teatro. Queremos conocer cómo se relacionó don Ramón con este nuevo medio y en qué medida pudo influirle.

La personalidad de Valle-Inclán y su ingente obra hacen de él un escritor interesantísimo, tanto en su obra literaria, como por la cantidad de cartas y conferencias donde recoge el testimonio de una época de cambios y profundas transformaciones. Valle no era una persona que se refugiara únicamente en la literatura; era un hombre que opinó de su tiempo y de las de las circunstancias políticas, sociales y culturales en las que vivió. Y siempre lo hizo desde la pasión y la vehemencia; fue un hombre singular que también habló de cine.

De lo que no hay duda, es que estamos ante uno de los autores más determinantes en la renovación del teatro español del siglo XX. Además de poseer una de las dramaturgias más singulares de nuestro teatro, se adelantó a su época en algunos planteamientos, que

tener laboratorios y salas de cine propios. Posteriormente, fundó Films Barcelona, donde hace de operador del film *Amor que mata* (1908).

posteriormente recogería el cine, sin olvidarnos de que él fue testigo directo del nacimiento de ese nuevo arte y que se interesó mucho por él, llegando a definirlo como el “teatro nuevo, moderno”⁷.

Tendremos presente la evolución literaria de Valle-Inclán, que correrá pareja cronológicamente a la del cine, e intentaremos descubrir si el cinematógrafo tuvo alguna influencia directa en esa trayectoria. Aunque lo analizaremos posteriormente, podemos avanzar que Valle publica sus obras de madurez mucho antes de que el cine alcance la suya: *Águila de blasón* (1907) y *Romance de lobos* (1908), *Divinas palabras* (1919) y *Lucas de bohemia* (1920) lo demuestran. Paradójicamente, aquí Valle avanza algunos planteamientos que el cine aún tardaría años en incorporar. Pero no es un fenómeno aislado, ya que a lo largo de la literatura encontraríamos otros ejemplos notables; esta circunstancia la recoge Sánchez Noriega de la siguiente manera:

“En los años cincuenta, teóricos franceses como Étienne Fuzellier, Henri Agel y Paul Leglise –inspirados en el trabajo de Claude-Edmon de Magny, *L’âge du roman americane*, 1948, donde se estudia el peso del cine en la novela norteamericana de la “generación perdida”– indagan en la existencia de procedimientos narrativos cinematográficos en la literatura anterior a la existencia de cine. Nos podríamos remontar a Platón, a su célebre metáfora de la caverna para comprobar que los escritores se han valido de descripciones visuales, representaciones del movimiento, etc., que posteriormente con el cine adquieren una entidad singular”⁸.

Ese carácter *precinematográfico*, como lo define Umberto Eco (1994, 236-247), está presente a lo largo de los procesos narrativos de la literatura casi desde sus orígenes; de ahí que no nos deba sorprender que, en las descripciones de Valle-Inclán, aparezca esta técnica mucho antes de que el cine hiciese su aparición.

Entre Valle-Inclán y el cine, se da una coincidencia temporal: por una parte, la de un arte que inicia sus primeros pasos y un escritor que busca en su obra romper las férreas barreras de los géneros literarios. El cine nació “oficialmente” el 28 de diciembre de 1895. Los hermanos Lumière mostraron, en sesión pública, sus películas a los espectadores del Salon Indien de París. Ese mismo año, Ramón José Simón Valle y Peña, bajo el seudónimo de Ramón María del Valle-Inclán, publica su primer libro, titulado *Femeninas*, que contiene versiones pulidas de cuentos que habían visto la luz en varios periódicos. Estamos ante una obra primeriza que busca definir un estilo y de la que el propio autor se muestra inseguro, como afirma en una carta enviada a Leopoldo Alas (Clarín):

“Mi libro podrá ser algo así como una esperanza, que no es una realidad, lo sé yo mejor que nadie. ¡Cómo no he de saberlo, si tengo, –y guardo para mostrar a mis amigos– un ejemplar de *Femeninas* donde no hay página sin tachón!; es un libro que, antes de salir, me hastiaba ya.

⁷ Referencia que aparece por primera vez en una entrevista suya el 4 de febrero de 1922. en “Don Ramón del Valle-Inclán y el cine”, el *Cine*, Madrid, 4 de febrero de 1922, leído en Valle-Inclán, Joaquín y Javier (1994)

⁸ Sánchez Noriega (2000, 33)

(...) Mi única aspiración es que mi nombre le suene a usted a algo, cuando le envíe algún otro libro”.⁹

Valle busca hacer una obra singular desde los inicios, por eso está muy pendiente de los movimientos artísticos que se producen a su alrededor, incluyendo el nacimiento del cine como arte. Esta coincidencia temporal va más allá de una mera anécdota, porque la evolución de su obra tiene muchos puntos en común con la cinematográfica, especialmente en el tratamiento espacial y temporal de sus obras.

Esta coincidencia temporal nos ayudará a ver la evolución que tuvo el cine y la obra de Valle-Inclán y si en algún momento se cruzaron sus intereses. Para un autor tan inquieto e innovador como Ramón María del Valle-Inclán, puede que la aparición de este nuevo medio sea una manera de ampliar el horizonte de la representación y tal vez eso podría explicar la visión cinematográfica de su teatro. Pero si esto es así, ¿por qué la obra de Valle-Inclán ha sido adaptada al cine tarde y con muchas dificultades? ¿Cómo se explica? ¿No tenía su teatro una estructura cinematográfica?

La crítica ha recogido este concepto hasta convertirlo en un lugar común de la dramaturgia valleincliniana. Entonces, ¿por qué pasa tan mal Valle-Inclán al cine? ¿No eran sus supuestos cinematográficos los que dificultaban su representación teatral? El tema es complejo; en el presente estudio, intentaremos acercarnos a algunas de estas claves.

El trabajo también tendrá una parte eminentemente práctica de análisis de las obras de Valle-Inclán realizadas en el cine y la televisión, atendiendo a la especificidad de ambos medios. Valorando los modelos de producción, tanto del cine como de la televisión como condicionante en el resultado final de la obra.

En el apartado dedicado a la televisión haremos un recorrido histórico sobre la importancia que tuvo el teatro en sus inicios y cómo el medio ha generado sus propios géneros dramáticos que han acabado desplazado al teatro de la programación. También veremos cómo los sistemas de realización son determinantes para desarrollar el concepto de “dramático” en la televisión actual.

1.3 METODOLOGÍA

Nuestro trabajo es una tesis histórica basada en los protagonistas, etapas y evolución de los formatos cinematográficos y televisivos, con un análisis de los resultados, y prestando especial atención a los modelos de producción.

La metodología que emplearemos en el presente estudio será variada en función de los diferentes objetivos que nos hemos marcado y que ahora resumimos:

- Analizaremos la supuesta irrepresentabilidad del teatro de Valle-Inclán y si realmente su obra dramática está más cerca del guión cinematográfico que de la partitura textual-teatral.

⁹ Hormigón (1987, 312)

- Indagaremos en qué términos habla Valle-Inclán del “nuevo teatro” al referirse al cine. ¿Se trata de pasar el teatro al cine o de utilizar las técnicas cinematográficas en el teatro?
- Veremos qué relación directa tuvo Valle-Inclán con la práctica cinematográfica, recogiendo sus opiniones sobre el cine.
- Haremos un análisis de las adaptaciones cinematográficas y televisivas basadas en la obra de Valle-Inclán, tanto de su obra teatral como de sus novelas.
- Analizaremos la singularidad de los dramáticos en televisión, su historia y sus modelos de realización.
- Analizaremos los sistemas de producción televisivos y cómo condicionan y determinan el producto final por encima de las cualidades estéticas del texto literario.
- Y por último, concluiremos con un análisis comparativo entre las obras de Valle-Inclán y los guiones de las adaptaciones cinematográficas y televisivas, prestando especial atención a la realización para televisión y el cine de *Martes de Carnaval*, dirigida por García Sánchez y adaptada por Rafael Azcona.

Una vez delimitado el objetivo del estudio, es preciso explicar las razones que nos han llevado a diferenciar los bloques del presente ensayo y la metodología que emplearemos para el desarrollo de cada uno de ellos.

En primer lugar, hemos querido llevar a cabo una revisión de los planteamientos que ha hecho la crítica sobre la singularidad del teatro de Valle-Inclán y su difícil acceso a los escenarios. Para ello, hemos analizado la realidad escénica de la época y la figura del director de escena como persona que pueda dar coherencia a todas esas inquietudes. Esta revisión nos sirve para situar en su contexto la dramaturgia de Valle-Inclán y valorar en qué proporción las dificultades de la representación de su teatro se debe a una praxis escénica anclada en el pasado o a una escritura influenciada por la cinematografía que dificultaba su representación. Para efectuar esta panorámica, tendremos en cuenta las referencias bibliográficas, tesis doctorales, congresos, artículos y conferencias que tengan una relación directa con el tema que nos ocupa.

El segundo bloque del trabajo lo hemos centrado en la relación de Valle-Inclán con el cine propiamente, para conocer sus posibles influencias. Hemos creído oportuno acercarnos a las biografías de quienes fueron coetáneos del dramaturgo, como Buñuel, y de su proyecto frustrado de hacer una película sobre Goya. También hemos rastreado, en las cartas y conferencias, las referencias directas que Valle-Inclán dejó escritas sobre el cine, distinguiendo dos periodos: el del cine mudo y el del sonoro.

Y por último, hemos hecho una pequeña “cata” sobre la evolución de la cinematografía en España, para determinar el tipo de películas que se exhibían, y hacernos una idea de lo que pudo ver Valle-Inclán como espectador.

La tercera parte del trabajo será básicamente el análisis de las adaptaciones de su obra al cine y a la televisión, utilizando como fuentes las películas realizadas basadas en su obra y que hemos encontrado en vídeo y en DVD, en la Filmoteca Valenciana, Filmoteca Española, Filmoteca Mexicana, en el archivo de la Fundación de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana y los archivos de RTVE.

Una vez analizado la relación de Valle-Inclán con el cine, el núcleo central de nuestra tesis doctoral se centrará en la relación del teatro con la televisión y sus modelos de producción. Haremos un recorrido histórico sobre la importancia del teatro dentro de su producción, prestando especial interés a las adaptaciones de Valle-Inclán, en especial, a la reciente adaptación de *Martes de Carnaval*, de la que haremos un seguimiento en profundidad sobre su proceso de adaptación y de realización.

La metodología de análisis entre la obra literaria y el resultado audiovisual tendrá como referencia el resumen de cada una de las escenas de la obra y su equivalente audiovisual. Atendiendo a la acción. Como afirma Umberto Eco:

“Entre ambos géneros artísticos, puede determinarse al menos una especie de homología estructural sobre la que se puede investigar; y es que ambos son artes de acción. Y entendemos *acción* en el sentido que da al término Aristóteles en su *Poética*: una relación que se establece entre una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducido a una estructura base”.¹⁰

Estableceremos una secuenciación entre las acciones de la obra literaria y las adaptaciones audiovisuales, a partir de las cuales inferiremos un análisis más exhaustivo siguiendo, en parte, el esquema metodológico que propone Sánchez Noriega (2000, 138-140) para un análisis comparativo de la adaptación cinematográfica.

Este esquema comparativo ya lo utilizamos en nuestro trabajo de investigación titulado: *Don Ramón en la pantalla*, donde analizamos las adaptaciones cinematográficas del dramaturgo, un trabajo que nos sirvió de modelo para aplicarlo a nuestro estudio central sobre las adaptaciones de la obra de Valle-Inclán a la televisión.

Y por último, extraeremos unas conclusiones sobre las adaptaciones que se han hecho en base a la obra de Valle-Inclán y valoraremos hasta qué punto su estética está presente en ellas o ha sido modificada por la estética de la producción audiovisual.

¹⁰ Eco (1994, 240)

2- DESLINDANDO LOS OBJETOS DE ESTUDIO

2.1 PROBLEMÁTICA DEL CINE Y SUS ADAPTACIONES

Como hemos apuntado en el marco de la investigación, las teorías sobre la literatura comparada se han ocupado en profundidad de definir y delimitar las relaciones entre literatura y cine. Para un conocimiento más profundo sobre el panorama crítico que ha estudiado la relación del teatro y sus adaptaciones audiovisuales, remitimos al artículo de Trecca (2010a) publicado en la Revista Signa, donde se hace un exhaustivo repaso a los autores que han abordado la problemática de la adaptación entre ambos medios.

De los muchos trabajos realizados al respecto, queremos incidir en la distinción que realiza Urrutia (1983), siguiendo el esquema de Pío Baldelli, en su libro *El cine y la obra literaria*, donde establece la siguiente clasificación tipológica de las adaptaciones:

- a) Aquéllas que únicamente utilizan de la obra literaria la trama, los personajes y la fama que pudiese tener la obra como reclamo publicitario.
- b) Adaptaciones en las que se extraen pasajes del libro que sólo tienen sentido en relación con la obra literaria y que sirven de pretexto para la realización de una obra que dista bastante del original literario.
- c) Las ilustrativas, que siguen fielmente el original, especialmente en las obras teatrales, donde la cámara adopta la posición del espectador en el patio de butacas.
- d) Aquéllas adaptaciones que buscan completar la obra original, para dinamizarla, ofreciendo un híbrido entre el original y la adaptación.
- e) Y, por último, están las adaptaciones que tienen una plena autonomía entre la obra literaria y la audiovisual. El director impone su sello personal.

En nuestro estudio, veremos varias posibilidades a la hora de adaptar la obra de Valle-Inclán. Nuestro trabajo no incidirá en esta problemática, al contrario, nos beneficiaremos de estas múltiples opciones para ver qué tratamiento puede ser el más adecuado para enfrentarse a la obra de Valle-Inclán.

De ahí que el análisis de nuestro trabajo tenga un carácter eminentemente práctico. En ningún momento, pretendemos teorizar sobre las adaptaciones literarias en el cine, y en la televisión. Constataremos mediante los trabajos analizados que no hay un patrón común, hay varias formas de confrontarse y de utilizar el material literario.

Nuestro estudio tiene como referencia la obra de Valle-Inclán que cuenta con estructuras dramáticas, que en muchos casos participan de estructuras semejantes a las de la escritura audiovisual. Queremos ver si este planteamiento es una ventaja a la hora de trasladarlo a un medio diferente o, por el contrario, el medio y sus sistemas de producción están por encima de las estructuras supuestamente cinematográficas de Valle-Inclán.

Urrutia, en su libro, abre las posibilidades de la investigación comparada y propone extenderlas a las relaciones semióticas que pudiesen establecerse entre ambos medios, literatura y cine, en un acercamiento a la semiótica comparada. Nuestro trabajo no contempla esta posibilidad y se queda dentro del marco de la literatura comparada, acotando nuestro estudio a las relaciones de Valle-Inclán con el cine y el entorno a las adaptaciones cinematográficas y televisivas de su obra literaria.

2.2 LA DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL

Antes de proceder al análisis de los documentos audiovisuales valleinclinianos, queremos remarcar el alcance y el valor del “documento” audiovisual como referente de estudio literario. En primer lugar, queremos hacer la siguiente matización y recordar el valor relativo del documento: “el documento como monumento”, tal y como apunta Le Goff siguiendo las formulaciones de Michel Foucault. No debemos caer en el error de pensar que estamos ante una modalidad objetiva de representación respecto a los referentes literarios de Valle-Inclán, ya que no existe un documento objetivo. El resultado final será fruto de una selección, de un montaje y del contexto histórico-social en el que se realizó.

Marco de Marinis, en su estudio sobre *La documentación audiovisual del espectáculo*, De Marinis (1998, 354-369), hace una exhaustiva reflexión sobre la relación del audiovisual como documento válido para el investigador del espectáculo y el hecho teatral en general; pero nuestro material de análisis no es un material audiovisual que se base en algún montaje escénico precedente. El caso que nos ocupa estaría más cercano a la problemática de la adaptación cinematográfica basada en referentes literarios que al de una grabación de un espectáculo que ha sido realizado en otro formato. Las filmaciones que catalogaremos no están basadas en un montaje teatral anterior, si exceptuamos la versión de *Divinas palabras*, de Juan Ibáñez; pero el director no se limitó a registrar la obra de teatro: la película tiene una autonomía de puesta en escena respecto a su precedente teatral.

Por tanto, no estaríamos dentro de una metodología en la que el documento audiovisual nos ayudase a acercarnos a la realidad efímera de una representación en vivo. En nuestro caso, se trata de descubrir los rasgos que han perdurado de la obra de Valle-Inclán en el documento, para hacernos una idea del valor audiovisual de sus obras y si tiene unos valores especiales que hayan pasado a las filmaciones. O, por el contrario, queremos ver si los cineastas, únicamente, se han servido de argumentos, personajes y anécdotas, obteniendo como resultado una obra totalmente ajena a los planteamientos originales.

Otra cuestión es que nos parezca muy interesante la propuesta que se apunta en el mencionado artículo de De Marinis (1998), sobre la grabación audiovisual de temática teatral, y las propuestas apuntadas para establecer una epistemología como punto de partida útil para una reflexión sobre el método para la grabación cinematográfica y televisiva del espectáculo teatral. Este aspecto lo desarrollaremos en la sección que dedicaremos a la relación del teatro con la televisión.

Sin embargo, en ambos casos, los documentos audiovisuales que analizaremos no están basados en ningún texto espectacular previo; están adaptados de un texto literario que se escenifica en el medio escogido, bien sea el cine o la televisión.

En este apartado, recogeremos las diferentes adaptaciones basadas en las obras de Valle-Inclán, tanto de su teatro como de sus novelas. Esta comparativa nos ayudará a conocer mejor los mecanismos empleados en las adaptaciones y el contexto general en el que se realizaron las obras, sin perder de vista que el documento es “monumento” y que no existe un documento como gran verdad. Como apunta De Marinis, “todo documento es engaño y corresponde al historiador no hacerse el ingenuo”.

En las adaptaciones cinematográficas, haremos un estudio comparativo atendiendo al siguiente esquema:

- 1) Notas sobre la producción, contexto de la realización.
- 2) Ficha técnica.
- 3) Sinopsis argumental de la obra de Valle-Inclán.
- 4) Cambios sustanciales de la adaptación cinematográfica y recepción crítica.
- 5) Secuenciación de la película.
- 6) Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

En las adaptaciones televisivas, haremos un estudio comparativo atendiendo al siguiente esquema:

- 1) Sistema de realización
- 2) Ficha técnica
- 3) Sinopsis argumental de la obra de Valle-Inclán.
- 4) Análisis de la puesta en escena para televisión. Uso de las didascalias.
- 5) Valoración crítica y personal: la interpretación actoral.

Esta tesis es la continuación del trabajo de investigación que presentamos al final de nuestros cursos de doctorado; el trabajo se centró en el análisis de las adaptaciones de Valle-Inclán al cine, y lo titulamos: *Don Ramón en la pantalla*.

Nuestra tesis se centra ahora en las adaptaciones de Valle-Inclán en un medio audiovisual como es la televisión; pero, para entender la evolución del lenguaje cinematográfico y el televisivo, es fundamental rescatar los trabajos de adaptación que se han realizado sobre la obra de Valle-Inclán en el cine. Por eso, del esquema que planteamos para su cotejo y que ya aplicamos en nuestro anterior trabajo, suprimiremos los apartados 3 y 5, que son herramientas de análisis, dejando sólo una muestra del modelo utilizado en el análisis de la película de García Sánchez sobre *Divinas palabras*. La razón de esta excepción es porque es el modelo que hemos aplicado en el estudio de la adaptación que García Sánchez y Azcona realizan en su versión para televisión de *Martes de Carnaval*. Este esquema de secuenciación¹¹ nos permite visualizar rápidamente las diferencias sustanciales entre el original textual y la adaptación audiovisual.

Hemos adjuntado el resto de apartados de las adaptaciones de la obra de Valle-Inclán al cine porque es una parte importante del *corpus* de nuestra investigación y porque de ellas podemos sacar algunas conclusiones que se relacionan directamente con las adaptaciones televisivas.

¹¹ Por *secuencia*, entendemos la susceptible división de un guión de cine, o de TV, y del que cada una de las partes constituye un módulo a partir del cual se puede organizar la producción. Las secuencias, a su vez, se dividen en planos. Una *secuencia* es un bloque de acción dramática asentado en una idea que, las más de las veces, sirve para dar coherencia al relato y para avanzar en el trayecto de la historia hacia el desenlace. Pavis (1990, 436), y citando a Todorov, entiende por *secuencia*: “En la teoría del relato, la secuencia es una serie orientada de funciones; es un segmento formado por varias proposiciones (...) que da la impresión al lector de un todo acabado, de una historia, de una anécdota”.

2.3 RETRANSMITIR-GRABAR-FILMAR EL TEATRO EN TELEVISIÓN

Aquí radicaré el eje central de nuestra tesis. Una vez vistos los mecanismos cinematográficos y el tratamiento que ha tenido la obra de Valle-Inclán, necesitamos definir los sistemas de realización de la televisión y ver si posee un lenguaje específico al margen del cinematográfico.

Hay tres sistemas de grabación diferentes que la televisión ha utilizado a través de su historia y que responderían a los conceptos de retransmisión, grabación y filmación.

-La grabación de un espectáculo desde el escenario de su representación, donde la cámara tiene un papel puramente testimonial y la puesta en escena obedece a las leyes teatrales. Este tipo de registro tiene un valor documental en la línea que propone Marco de Marinis, y que apenas es utilizado en la televisión comercial.

-Otro tipo de grabación es la que denominaremos *teleteatro*, donde la puesta en escena se realiza en un plató de televisión y donde el movimiento de los actores y el movimiento de cámaras está planificado para su retransmisión o bien para su grabación. Este tipo de planteamiento se utilizó tanto en el periodo en que la televisión se realizaba en directo (retransmisión), como cuando se podía grabar y se podía someter la pieza a un proceso de montaje. Este tipo de realización se caracteriza por atender a la estructura teatral-dramática y no a las leyes narrativas cinematográficas.

-Y el tercer sistema, que se hereda del cine y que modifica los modos narrativos del teatro en televisión, aplicando un léxico cinematográfico (filmar). Este sistema modifica la puesta en escena, posibilitando la mezcla de espacios interiores y exteriores; y lo que es más importante, ofrece una planificación más minuciosa a través de la cual se puede ver el sentido e interpretación que el realizador hace de cada situación, subrayando o negando lo que el propio texto teatral dice.

A cada uno de estos sistemas, se le asocia un modo de producción, siendo determinantes en un medio de carácter industrial y comercial como es la televisión. Veremos hasta que punto condiciona a la hora de ofrecer el producto teatral.

A pesar de que esta evolución la centraremos sobre las diferentes adaptaciones de la obra de Valle-Inclán, también haremos un pequeño recorrido por la historia del teatro en TVE y los diferentes espacios que ha dedicado, tanto la Primera como la Segunda cadena, al teatro, para poder entender el contexto en que se emitió el teatro de Valle-Inclán.

2.4 LA ADAPTACIÓN AUDIOVISUAL DE VALLE-INCLÁN FUENTES DOCUMENTALES

El material que utilizaremos para la elaboración de la tesis doctoral es un material que está registrado en varios soportes audiovisuales, de ahí que hayamos establecido la

siguiente clasificación y creamos conveniente hacer algunas matizaciones sobre el material empleado:

2.4.1 Películas

En el caso de las películas, hemos tenido acceso a todo el material existente, a excepción de la película *Divinas palabras*, de Juan Ibáñez. Las gestiones realizadas con la filmoteca y la embajada de México en España no han dado los frutos esperados. En cuanto al visionado del resto del material, se ha realizado mediante moviola y grabaciones en vídeo, y en DVD.

2.4.2 Cortometrajes

El material de los cortometrajes es un material que está depositado en la Filmoteca Valenciana y al que tuvimos acceso mediante el visionado en sala de los cortos realizados por Bigas Luna. Este material se realizó dentro del taller audiovisual que el realizador hizo en Valencia con motivo de la dirección de las *Comedias Bárbaras* para la Bienal de València en 2003.

2.4.3 Radio

Las adaptaciones que se realizaron sobre la obra de Valle-Inclán para la radio han formado parte del material que investigamos. Accedimos a los archivos de RNE donde se encuentran registradas las grabaciones, y que son las siguientes:

- Luces de bohemia*, dirigida por Domingo Almendros y emitida en 1963.
- Romance de lobos*, dirigida por Leocadio Machado y emitida en 1966.
- La enamorada del Rey*, dirigida por Ángel Vilches y emitida en 1966.
- Divinas palabras*, dirigida por Ángel Vilches y emitida en 1966.
- La marquesa Rosalinda*, dirigida por Ángel Vilches y emitida en 1966.
- La cabeza del dragón*, adaptada por Daniel Bohr y emitida en 1970.
- Ligazón*, dirigida por Manuel Aguado y emitida en 1974.
- Farsa italiana de la enamorada del Rey*, dirigida por Manuel Coronado y emitida en 1975.
- Divinas palabras*, dirigida por Gonzalo Corella, y emitida en 1989.

Sin embargo, tras la audición y comparación de los guiones radiofónicos con las obras originales, descubrimos que el rasgo que hacia interesante dicho material era el papel que jugó la censura en la elaboración de las adaptaciones, y este estudio se alejaba de los objetivos planteados en nuestro trabajo.

La especificidad del material encontrado y el papel que jugó la censura en la adaptación de los guiones radiofónicos pedían un trabajo específico sobre las adaptaciones radiofónicas de los textos de Valle-Inclán. La radio, a diferencia de la televisión, emitió durante el periodo franquista títulos mucho más comprometidos, como puede ser *Luces de bohemia* o *Romance de lobos*; de ahí que la mutilación fuese mucho más grande. Esperamos poder completar este trabajo más adelante y, por ese motivo, hemos excluido este material del *corpus* de la investigación.

2.4.4 Televisión

Con la llegada del vídeo y la reducción de costes, las representaciones teatrales se pudieron grabar con fines promocionales y documentales. Por tanto, es muy común encontrar grabaciones de las obras de Valle-Inclán realizadas a partir de los años ochenta; este material se conserva en los centros de documentación de los teatros públicos y en los archivos de las compañías que los han representado. Pero como ya hemos apuntado, nuestra investigación no se ocupará de dicho material, ya que consideramos que estas grabaciones no tienen una especificidad para el medio audiovisual; tienen un gran valor documental para los montajes escénicos, pero no es material representativo del teatro hecho para televisión.

Acotado el campo de estudio, las fuentes documentales las hemos buscado en el archivo de TVE, que es la única televisión que ha hecho grabaciones dramáticas basadas en los textos de Valle-Inclán. En el breve recorrido histórico que hemos planteado en el trabajo, podemos constatar que, en el nacimiento de las televisiones autonómicas que va desde los años 1982 a 1989 y el de las televisiones privadas desde 1990, los modelos de ficción cambiaron radicalmente: el teatro ya era un producto residual en la propia TVE en estos años y el concepto de *teleteatro* se había desterrado de la programación. La televisión transformó sus propios géneros dramáticos, quedando el teatro como un espacio secundario; de ahí que no sea un género importante para las nuevas cadenas nacidas a finales de los ochenta.

También quedará fuera de nuestro estudio el papel que la televisión tiene como instrumento de información sobre el teatro. A partir de los años ochenta, se empieza a tratar el teatro como material informativo, con la creación de *magazines* especializados y otros de carácter divulgativo que informan sobre la cartelera y hacen entrevistas a los actores que aparecen en las obras. Dentro de dichos programas, hay referencias a estrenos y montajes de Valle-Inclán que no incluiremos en el estudio. También aparecen programas de carácter biográfico o algunos que se acercan a la poesía de Valle-Inclán. De los espacios que TVE ha dedicado a Valle, podemos citar los siguientes:

- Galicia y Valle-Inclán* (José Luis Font, 1967).
- Valle-Inclán* (Arturo Ruiz-Castillo, 1973).
- Valle-Inclán* (Mario Antolín, 1978).
- Valle-Inclán* (Televisión Española, 1986).
- Tiempos Modernos* (Televisión Española, 1986).
- Entre Líneas* (Televisión Española, 1989).
- Valle-Inclán* (Televisión Española, 1991).
- Valle-Inclán. El fulgor de la palabra* (Ángel Peláez Poyán, 1999).
- La Infanzona de Medinica* (J. Font-Espina).

Este material tampoco forma parte de nuestro estudio.

Queremos subrayar que la investigación de este apartado dedicado a la televisión es central en nuestra tesis, tanto por el material analizado, como por la incidencia de los modelos de producción sobre el resultado final. A través del estudio, comprenderemos la repercusión que tuvo la emisión masiva de obras de teatro en TVE en el panorama del teatro español de los sesenta y setenta, y la gran cantidad de autores de todos los géneros teatrales a los que tuvo acceso el público y cómo, poco a poco, el teatro se fue alejando del medio, debido al nacimiento de formatos propios de la televisión.

3-PRIMERA PARTE: EL TEATRO DE VALLE-INCLÁN

3.1 LA “IRREPRESENTABILIDAD” DEL TEATRO DE VALLE-INCLÁN

Con este nombre genérico de *irrepresentabilidad*, queremos referirnos a la dificultad de escenificar el teatro de Valle, que durante mucho tiempo hizo que gran parte de su obra quedara relegada de los escenarios españoles, ya que la profesión teatral consideraba que sus obras se acercaban más a una novela dialogada con una estructura compleja que a una obra de teatro. Trilogías como las *Comedias bárbaras* o *Martes de Carnaval* son un ejemplo de esa multiplicidad de espacios, que hacen que su puesta en escena sea muy complicada, por no decir imposible.

Nadie puede negar esa dificultad, por eso nos gustaría saber qué parte de responsabilidad es del propio autor, y qué parte de las técnicas escénicas empleadas en su época. ¿Tuvo algo que ver en esa problemática una escritura influenciada por el cinematógrafo o, por el contrario, fue fruto de una incorrecta lectura de sus obras?

Pero, antes de seguir con estos planteamientos, queremos dejar claro que el teatro de Valle-Inclán se estrenó en su época; por tanto, nunca fue irrepresentable, y que algunas de sus obras llegaron a alcanzar un éxito notable, aunque ésta no fuera la tónica general. Su relación con la profesión teatral siempre se movió entre el amor-odio, ya que el público prefería a otros autores más comerciales y los cómicos no siempre entendieron lo que les proponía.

A Valle, se le representó en vida, pero no con las condiciones que su dramaturgia pedía, de ahí que, escénicamente, sus montajes no fueran lo suficientemente atractivos para el público, que fue poco a poco relegando su teatro; y si, a esto, unimos el conflicto político de la Guerra Civil, entenderemos por qué su teatro pasó por largos olvidos. No será hasta la década de los años cincuenta cuando vuelva a escenificarse con montajes más ambiciosos, tanto a nivel nacional como internacional.

Pero, a pesar de estas dificultades, el teatro de Valle se ha representado prácticamente en su totalidad, incluso se han realizado versiones teatrales de su novela *Tirano Banderas*¹²; a ello, han contribuido las modernas técnicas escénicas que han encontrado soluciones para los planteamientos dramáticos del autor.

Para una exhaustiva recopilación de estas representaciones, remitimos al catálogo de la exposición *Montajes de Valle-Inclán*, Hormigón (1986) y publicado por el Ministerio de Cultura con motivo del cincuentenario de la muerte del dramaturgo.

Consideramos necesario, para poder valorar la realidad escénica del teatro de Valle-Inclán, comprender el marco teórico-práctico del teatro de su época y los procesos y métodos de representación con los que se contaba.

¹² Lluís Pascual hizo el montaje que se presentó en París.

Valle-Inclán supo, a nuestro modo de ver, rebelarse contra los límites de un teatro convencional que poblaba los escenarios españoles de finales del siglo XIX y de gran parte del XX. Y lo hizo reivindicando la tradición de los grandes autores del teatro español, una estética que entronca con el “teatro áureo”, donde la unidad de acción y la diversidad de lugar definen la singularidad de dicho teatro en contraposición a las tres unidades de la literatura dramática francesa. Según Valle-Inclán, el afrancesamiento de Moratín destrozó la estética del teatro español, haciendo calar esta preceptiva en la tradición de nuestro teatro y lastrando el teatro de su época.

A juzgar por el ambiente escénico de finales del siglo XIX y principios del XX, estos preceptos tuvieron consecuencias bastante nefastas. A esto, hemos de unir las tendencias de un teatro marcado por el gusto comercial que responde exclusivamente a unos planteamientos burgueses, donde las compañías profesionales demandaban un repertorio de obras previsibles. Los trabajos de Echegaray (1832-1916) son un buen ejemplo de este teatro; escribe un teatro posromántico nada renovador en sus planteamientos escénicos, siendo muy convencional por lo que respecta a la puesta en escena. Los éxitos de los hermanos Quintero son otro ejemplo del teatro con el que Valle-Inclán se muestra intransigente.

Más condescendiente se muestra con el teatro de su buen amigo Jacinto Benavente (1866-1954), quien eleva el nivel de la comedia, dándole un tratamiento más refinado, y proporcionando una personalidad a un género como la “alta comedia”. Pero esa sutileza en la escritura no tiene un reflejo en la puesta en escena, que atiende siempre a planteamientos convencionales desde el punto de vista escénico. Valle-Inclán se queda con el Benavente de *La comida de las fieras* (1898) o *Los intereses creados* (1907), antes que el de *La malquerida* (1913), comedia ambientada en los salones burgueses, fiel reflejo de las preceptivas aristotélicas en sus planteamientos y que asume las unidades de la preceptiva del clasicismo francés.

La escena española del momento no conoce otras leyes que no sean las del mercado. Géneros como el sainete, la zarzuela, el melodrama o la comedia burguesa se suceden en unas salas donde se presentan de manera previsible, convencional. A Valle-Inclán, no le disgustan este tipo de géneros, todo lo contrario, valoraba más los géneros llamados *menores* que las comedias burguesas, que tanto éxito tenían, llegando a afirmar “que el ‘género chico’ se constituye en teatro nacional cuando Moratín desnaturaliza nuestro teatro importando la preceptiva francesa”. Esta fascinación por los géneros populares le llevará a incorporarlos a su escritura, pero con una visión distorsionada que requiere una puesta en escena diferente a los modelos convencionales. Pero, desgraciadamente, los modelos empresariales de la época son muy limitados y dependen mucho de los ingresos de taquilla; la intervención de la administración pública es escasa, por no decir nula; y el teatro está muy lejos de ser una disciplina de las artes escénicas donde los rasgos innovadores y el riesgo sean aceptados por el público con facilidad; por tanto, las compañías repetirán hasta la saciedad los éxitos del momento.

En este contexto, es muy difícil la aceptación de nuevas propuestas escénicas en los teatros. La dramaturgia de Valle-Inclán, a pesar de conocer los géneros populares y de utilizarlos para transformarlos, no era digerida fácilmente por un público acostumbrado a otro tipo de propuestas; ésta es una de las razones por las que su teatro quedó al

margen de los grandes éxitos de las compañías privadas. La repetición de fórmulas provoca un estancamiento del teatro, impidiendo que reaccione ante la nueva realidad que, poco a poco, va imponiendo el cinematógrafo. Los tiempos empiezan a cambiar y esto acarreará crisis mayores para un teatro falto de imaginación y riesgo empresarial, que acabará por aburrir a los espectadores, que buscarán en el cine un nuevo estímulo. Así lo recoge Ramón Pérez de Ayala en sus obras completas:

“Es justo que el público deserte de los teatros e invada los cinematógrafos, circos y *music-halls*; pues, en puridad, una película afortunada, un *clown* dotado de fantasía grotesca o una bailarina hermosa... suscitan sensaciones de orden estético más complejas y genuinas, más dinámicas, que algunas piezas teatrales.”¹³

No será la única voz discrepante con la realidad escénica del momento; pero esas voces críticas no tenían responsabilidades directas en la producción artística, estaban muy alejadas de los modelos de producción.

A poco que analicemos la obra de Valle-Inclán, comprendemos que se quedara fuera del circuito más comercial; en primer lugar, por estética y planteamiento escénico: abundante reparto, gran cantidad de espacios diferentes y modalidad actoral. En segundo lugar, por su temática, estructura y planteamientos, navega a contracorriente de las realidades profesionales del momento.

Las compañías reclaman una y otra vez los textos de autores como los de los hermanos Álvarez Quintero, que llegaban a escribir cinco comedias por temporada, o Eduardo Marquina, que escribía incansablemente para compañías como la de Lola Membrives, Thuiller, Santiago Artigas o Margarita Xirgu —esta actriz fue de las pocas que confió en los textos de Valle-Inclán, influida por Cipriano Rivas Cherif, y en Federico García Lorca, autor con el que se identificaba plenamente y con el que consiguió algunos éxitos comerciales en el exilio—.

Entre los intelectuales que reclamaban esa renovación escénica, se encuentra Araquistain, Gómez de Baquero, Manuel Pedroso, Ricardo Baeza, Pérez de Ayala, Díaz Fernández y el propio Ortega y Gasset. Todos ellos daban una importancia mayor al tema, sacándolo del contexto meramente comercial y del “mundillo” teatral, para implicar a toda la sociedad española. Sirvan como ejemplo estas declaraciones de Ricardo Baeza en el periódico *el Sol*:

“Cabía hablar del problema trascendental del teatro, puesto que la escena suele dar la medida de la vitalidad cultural de un pueblo”. “No hay síntoma cultural que tan cabalmente nos indique la vitalidad y el índice espiritual de una época y un pueblo, como el teatro”. “Dime qué teatro militante tienes y te diré lo que eres”.¹⁴

En esa misma línea, tenemos las declaraciones de Federico García Lorca tras el estreno de *Yerma*, en 1934:

¹³ Pérez de Ayala (1963, 524-525)

¹⁴ Dougherty (1984, 89).

“El teatro es un de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera.”¹⁵

La indignación de estos intelectuales es compartida por Valle-Inclán que, a pesar de este contexto desfavorable, fue coherente con una dramaturgia y una estética muy alejada de los planteamientos convencionales de la escena. Pero Valle-Inclán nunca tuvo vocación de escritor marginal; en principio, él escribió para ser representado; otra cosa son las manifestaciones posteriores donde reniega del escenario después de algunos fracasos. Valle-Inclán intentó tener un espacio en la cartelera madrileña de la época, y propuso a Galdós que le estrenara, en el Teatro Español, *El embrujado* (1912), pero finalmente fue rechazada porque a la compañía de Matilde Blanco, que tenía la contrata del teatro, no le interesó la propuesta. Esta negativa desencadenó un cruce de acusaciones entre Valle-Inclán, Matilde Blanco y don Benito Pérez Galdós, que ostentaba el cargo de director artístico del teatro, un cargo que era más bien honorífico que ejecutivo. El incidente tuvo un amplio eco en la prensa de la época y se recoge en el libro *Entrevistas, conferencias y cartas*¹⁶ de Ramón María del Valle-Inclán. En estas cartas, queda patente la lucha y el empeño que tenía Valle por estrenar en un teatro como el Español de Madrid. En esta ocasión, no lo consiguió; pero, años después, subiría a dicho escenario de la mano de la compañía de Margarita Xirgu, con *Divinas palabras*. Para un conocimiento más profundo sobre del estrenos remitimos al estudio de Aguilera (1995, 553-563) del estreno de la obra en 1933, un profundo análisis sobre el libreto de de *Divinas palabras*, que presentó Rivas Cherif ante la censura en 1933 para su estreno y que se ha conservado en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares. No siempre es fácil contar con un puente como éste entre la literatura dramática y el espectáculo.

Las desavenencias de Valle con el teatro y la profesión de la época, se fue enquistando con el tiempo, como se desprende del siguiente comentario sobre la forma de interpretar de los actores españoles que realiza el autor:

“... Recuerdo también que uno de los más altos momentos de la noche del sábado se suscita cuando entran en escena varias personas a todo gritar. Es éste, pues, otro de los términos capitales a cuyo régimen debe someterse, en nuestro teatro, toda creación genuina que aspire a tocar el alma del pueblo. A la importancia que asume el escenario, antes referida, es preciso ahora añadir la del grito”.¹⁷

No debemos pensar que fue su fracaso comercial lo que motivó a Valle-Inclán a escribir de otra manera, sino un gusto peculiar de composición escénica que ya aparece

¹⁵ García Lorca (1954, 34)

¹⁶ Valle-Inclán, Joaquín y Javier (1994, 327).

¹⁷ Dougherty, (1983, 231)

desde sus primeras obras; aunque, a medida que su dramaturgia va evolucionando, se acentúa en gran escala y se libera de las convenciones de representabilidad escénica de la época, confiriendo a su teatro total libertad creativa.

La relación amor-odio con la profesión fue constante: declaraciones tenemos en ambos sentidos, aunque indudablemente predominan las descalificaciones. En el plano de los elogios, sirva esta carta dirigida a la actriz Mimi Aguglia a raíz de la interpretación en la obra grand-guiñolesca *La cabeza del Bautista* (1924):

“Quería decirle alguna noticia de un drama rústico que traigo en el pensamiento desde que usted estrenó *La cabeza del Bautista*. La soberana intensidad con que usted ha encarnado a la Pepona, ha suscitado en mí una nueva ilusión por el teatro. Me creía curado de esa veleidad, viendo otras veces representar mis obras; y usted, por el ensalmo de su arte y de su genio, la ha hecho surgir de nuevo. Como el héroe dannunziano, ‘*Io metto ai vostri piedi la mia sorte*’. Y en admirador y en amigo, se los besa, Valle-Inclán”.¹⁸

No es casual la admiración que Valle profesa a la actriz, ya que su gusto por el teatro de *Grand-Guignol* era relevante, hasta tal punto que le lleva a incorporar algunos elementos de este género a su teatro. Especialmente, en lo que se refiere a aspectos estéticos, este tipo de influencia es clara. Según destaca Rubio (2002):

“El *Grand-Guignol* es uno de los referentes inexcusables, concentrándose en sus fórmulas teatrales algunos de los temas obsesivos de la cultura europea contemporánea. Y es que, al hablar de él, hablamos en realidad de incertidumbre y temores del hombre contemporáneo; su estética del exceso y de la truculencia plantea los grandes interrogantes de la modernidad, constituyendo una de las etapas más singulares de lo que, a la larga, se ha dado en llamar la *estética de la crueldad*”¹⁹.

También son elogiosas las referencias a la actriz María Guerrero que hace en una entrevista publicada en *Por esos mundos*, Madrid, julio de 1913.

“¡Ah, María hace una creación maravillosa! — dijo Valle-Inclán. Como que María Guerrero es una trágica formidable —exclamé yo. Tan formidable —dijo Valle-Inclán— que, con dos o tres tragedias, podía María Guerrero dar la vuelta al mundo y adquirir la fama mundial de Sarah Bernhardt, la Duse y otras... Posee el *máximo* de la ciencia de la actriz y conserva el dominio de todas sus facultades; nadie como ella para dar un grito armonioso en un momento de desesperación. ¡Es una gran figura del teatro contemporáneo!”²⁰

¹⁸ Dougherty (1983, 279-280)

¹⁹ Rubio (2002, 71-87)

²⁰ Rubio (2002, 71-87)

Pero no fue Valle siempre tan complaciente con la manera en que se representó su teatro. En las siguientes declaraciones, se nota que han pasado unos años y su desengaño es prácticamente total. Ante la pregunta del periodista “¿por qué no escribía teatro?”, contestaba en los siguientes términos para hablar de los actores españoles:

“Yo no he escrito, escribo, ni escribiré nunca para el teatro. Me gusta mucho el diálogo, y lo demuestro en mis novelas. Y me gusta, claro es, el teatro, y he hecho teatro, procurando vencer todas las dificultades inherentes al género. He hecho teatro tomando por maestro a Shakespeare. Pero no he escrito nunca ni escribiré para los cómicos españoles. –¿Y bien, don Ramón? –Muy sencillo. Los cómicos de España no saben todavía hablar: balbucean. Y mientras no haya alguno que sepa hablar, me parece una estupidez escribir para ellos. Es ponerse al nivel de los analfabetos.”²¹

Ejemplos de estas desavenencias, podíamos encontrar muchos; pero lo interesante de Valle-Inclán es que no se limita a quejarse, sino que él también ofrece soluciones; apuesta por la creación de una escuela diferente de interpretación que entrara en sintonía con cada estilo nuevo de hacer teatro, una escuela que rompiera con el Naturalismo²². En estos planteamientos, entronca con el concepto de *reteatralizar* el teatro, del que también hablará Gordon Graig.

En el año 1929, Valle lo especifica de una manera muy clara en un artículo aparecido en *El imparcial*, que lleva por título *Lo que debe ser el teatro español*:

“Para el resurgimiento de nuestro teatro español se necesita, desde luego, una compañía formada por elementos artísticos de alta calidad. Es difícil realizarlo con artistas consagrados, porque, después de treinta años de realismo, se han acostumbrado a esa escuela y no les sería hacedero adaptarse a la modalidad interpretativa de las obras clásicas. No se concibe a Thuillier y la Xirgu, artistas de comedias realistas y traducciones francesas, en el escenario de los autores del Siglo de Oro. Habría que contar con artistas noveles, pero no procedentes del Conservatorio, porque, aunque decimos que hay Conservatorio, en realidad no lo hay. Cada género crea a sus actores. No se podría realizar una campaña de arte, por ejemplo, con los elementos que hacen bien las obras de Muñoz Seca. Pero surgirían los artistas como ha sucedido siempre. Echegaray tuvo sus actores y, sin embargo, cuando se representaron las primeras obras de Benavente, no había elementos adecuados para su interpretación. Lograda la evaluación dramática, apareció sobre la escena la figura de Rosario Pino. (...) Creo que lo mejor sería formar la compañía, si no para una sola obra, por lo menos para un ciclo de teatro. Y sobre

²¹ Valle-Inclán, Joaquín y Javier (1994, 351)

²² Entendemos el naturalismo como una forma estética de expresar la realidad y, por tanto, diferente de ella. Esta recreación se produce a partir de la observación, trasladando esa realidad al escenario, sin distorsionarla, con los elementos escénicos y gestos actorales.

Reconocemos el principio de mimesis, en función del cual la representación artística se entiende como reproducción estética de personas, objetos, lugares y acontecimientos de la realidad fenomenológica. Y aplicamos la modalidad objetiva de la representación, según la cual los significados que el dramaturgo pretende comunicar al espectador se confían exclusivamente a la acción, entendiéndola como desarrollo de acontecimientos representados de forma puramente objetiva, con exclusión, por consiguiente, del hecho de que el autor interfiera de forma directa, o a través de algún personaje simbólico o del coro, sobre la propia acción, expresando su parecer.

todo considerando la existencia de un director artístico de una gran cultura literaria y de una gran capacidad interpretativa: un actor o un crítico prestigioso”.²³

De estas palabras de Valle-Inclán, se desprende que está abogando por la necesidad de subordinar toda la representación teatral a la figura del director de escena: una figura que adquirirá un peso fundamental en el primer tercio del siglo veinte para entender la renovación escénica y que, en nuestro país, llega tarde.

Pero antes de abordar la importancia que tuvo el director de escena para la renovación del teatro de Valle-Inclán creemos conveniente hacer una pequeña reflexión sobre los principios estéticos en la evolución hacia un teatro marcado por la deformación sistemática de la realidad. Y para eso, hemos de valorar y remarcar lo que supuso el movimiento simbolista en la génesis de su obra. Como afirma Oliva (1978), el simbolismo ejerció una influencia decisiva en Valle-Inclán y no sólo en el teatro, sino también en su poesía y novela. Oliva mantiene la tesis de que no hay que entender las diferentes etapas del autor como fenómenos estancos, simbolismo-modernismo-esperpento, sino como una evolución con un principio común, que es la deformación. El simbolismo permanece muchas veces oculto por el esplendor del modernismo, generador e impulsor de buena parte de su creación inicial.

“No siempre se ha distinguido entre uno y otro, pues o bien el segundo parece una apreciación retórica del primero o, como decía Juan Ramón Jiménez, ‘nosotros, en realidad, aceptamos el simbolismo bajo el nombre de *modernismo*’ con lo que arregla cualquier tipo de imprecisión. Pero no hemos de conformarnos con el apaño. A decir verdad, Valle-Inclán (1866-1936) se deja mecer por una actualizada inspiración simbolista de Barbey d’Aureville (1808-1889), el auténtico precursor del movimiento y sus contemporáneos D’Annunzio (1863-1938) o Maeterlinck (1862-1949) (...). Valle, un hombre de su tiempo, lee a los poetas de su tiempo, con los que mantiene una curiosa relación. Predispuesto a la estética, le bastó conocer directamente a Rubén Darío para definitivamente abrazar el modernismo...”.²⁴

Aquí tenemos bien definidas sus influencias estéticas, en cuanto al fondo, pero queremos hacer una especial mención a la forma que adoptarán sus obras teatrales, porque, como hemos comentado, la singularidad del teatro hace que la forma sea determinante para una posible representación en una época concreta; los condicionantes técnicos pueden limitar la normal representación de una dramaturgia que se sale de los parámetros convencionales, y lo que es imposible para la realidad escénica de una época puede ser posible en otra gracias a los avances escenográficos, luminotécnicos, espaciales (teatros con escenarios polivalentes) y la evolución de las técnicas interpretativas alejadas de la convención y la costumbre y puestas al servicio de las exigencias de la obra. También la traslación a otros medios como puede ser el cine y la televisión puede superar estas barreras y acercarse a la magia del espectáculo sin las limitaciones del escenario.

²³ Valle-Inclán, Joaquín y Javier (1994, 415-416).

²⁴ Oliva (2003, 22-23)

El teatro es un arte colectivo donde los impulsos estéticos del autor sufren una intermediación, provocando muchas veces el desajuste y la decepción por parte del dramaturgo, situación que vivió Valle en numerosas ocasiones fruto de la descompensación entre lo propuesto y lo escenificado:

“Tú sabes que maldito lo que me importa que se hagan o se dejen de hacer mis obras. Francamente, tú sabes que me descompone que se hagan. Yo no conozco tortura mayor a mi sensibilidad estética que ver representada una obra mía. Todo es distinto de lo que yo había pensado. ¿Tiene algo que ver la representación con las acotaciones que yo pongo? Estoy seguro de que mis acotaciones darán una idea de lo que quise hacer, mucho más acertada que una representación.”²⁵

¿Qué influencias escénicas tuvo su teatro y por qué rompió con los cánones de representación del momento? Una respuesta a esta pregunta la podemos obtener en el artículo de César Oliva, al referirse a la renovación que supuso el simbolismo en la transformación teatral europea:

“No está de más recordar que el auténtico punto de partida del simbolismo teatral fue el francés Paul Fort que, con su Théâtre d'Art, fundado en 1890, formó la primera gran contestación al Naturalismo del Théâtre Libre de Antoine. Dos años después, y ya junto a Lugné-Poe, crearon el Théâtre de l'Oeuvre, en el que el desarrollo simbolista alcanzó a la escenografía. Radicalmente opuestos a esas *tranches de vie*, que definía la puesta en escena naturalista, e incluso al colosalismo wagneriano, Fort y Lugné-Poe intentaron penetrar en lo profundo, buscando el concepto de *idea* que propugnaban los grandes simbolistas (...). Negaron al “Hombre” como modelo, a la manera del arte realista, y escarbaron en la mente, en lo profundo. El problema llegaba a la hora de plasmar esas ideas necesariamente con la ayuda de la materia. Entonces plantearon dos caminos: el de la depuración de los medios expresivos (como hiciera Mallarmé; y Jarry en el teatro), o el de la acumulación de los mismos (como Gustave Moreau; y Claudel en la escena).

(...) El simbolismo es la rama revolucionaria del Romanticismo, mientras que el Naturalismo, su negación. Por otro lado, el enorme desarrollo de la ópera (...) resultó fundamental para galvanizar todo lo que fuera contrario a la realidad escénica. Wagner, buscando en el mito clásico, así como en la suma de los lenguajes teatrales, fue considerado el gran simbolista de la escena europea.

(...) Como características generales, podemos decir que el teatro que se ajusta a esta tendencia agrupa diferentes lenguajes escénicos, como la música, la pintura, la danza, e incluso una especial iluminación, lenguajes que siempre se presentan de una manera contrastada.”²⁶

Estas afirmaciones pueden ilustrar alguna de las claves de la renovación formal del teatro de Valle-Inclán, unos cambios que no se limitarán a los contenidos ni al estilo literario; don Ramón se propone una renovación escénica mucho más profunda, influido por las corrientes simbolistas, pero también buscando las raíces del teatro clásico español en cuanto al tratamiento del espacio; pero, a diferencia del periodo del teatro del Siglo de Oro, las convenciones

²⁵ Schiavo (1980,10)

²⁶ Oliva (2003, 23-25)

escénicas con las que convivió Valle eran poco imaginativas para el público, (no hay convención teatral) y se intenta representar cada uno de los espacios mediante telones pintados; eso hace que los cambios escénicos sean constantes y monótonos.

De ahí que se prefiera un único decorado; recordemos el peso del clasicismo francés y del naturalismo en las representaciones de la época. Esta práctica escénica condujo a un tipo de escenificaciones poco ambiciosas desde el punto de vista de la representación y que harán que el teatro de Valle sea inviable y se vea como algo irrepresentable.

Valle-Inclán navega a contra corriente y, para conseguir sus objetivos, necesitará de la complicidad de una profesión que, en general, le da la espalda. Los cambios que pretende introducir necesitarán de algo más que de una renovación en la escritura dramática: hará falta una sensibilidad creativa que implique actores, escenógrafos, iluminadores y directores de escena.

Siendo fiel al simbolismo, sus sentidos se abren a otras artes: la música, la pintura y la literatura, que van a tener que relacionarse entre ellas, y más tratándose del “teatro” que es el medio apropiado para que se dé la conjunción de todos estos elementos y den como resultado la auténtica obra de arte.

Todo ese esfuerzo sólo puede tener sentido mediante la intervención del director escénico, que es quien puede saltarse los convencionalismos escénicos para dotar a la obra de la poética escénica que sea equiparable a la poética dramaturgica.

Valle-Inclán cree en la comunión de las diferentes artes al servicio de la representación, cree en el espectáculo, pero también en la palabra; para él, el diálogo es el signo de perfección humano, y aquí vuelve su mirada de admiración hacia los franceses; reconoce que Francia es la madre creadora del diálogo. Pero, al mismo tiempo, ve en la pintura, la música, la luz, los elementos necesarios para dar la textura de un paisaje que tendrá un peso dramático en la representación, siendo tan importante como el texto; es consciente de que, para conseguir ese ideal de representación, hay que acercarse al concepto de *arte total*. Un concepto, el de *arte total*, que fue propugnado por Wagner en sus planteamientos teóricos en *Ópera y drama*, Wagner (1995).

Estas teorías serán el motor de la renovación escénica europea, estimulando la fusión de varias disciplinas en busca de un cambio escénico que rompiera la adocenada escena operística. Para Wagner, la parte musical de la ópera desde el siglo XVIII ha caído en el error de querer acaparar la entidad dramática, de manera que ha suplantado la función del texto, intentando servirnos el drama a través de su capacidad de sugestión; adquiriendo la música en la ópera un protagonismo indebido, con resultados negativos para el espectáculo, la música ha dejado su función de soporte del drama y se ha convertido ella misma en drama, usurpando las funciones del texto. Pero estos planteamientos teóricos no evitan que su música caiga en los mismos defectos que él denuncia. Estamos ante un planteamiento más teórico que práctico por parte de Wagner, pero que sirvió como base para los renovadores escénicos que le siguieron.

“Había que construir una obra de arte total en la cual el drama actuara como elemento estructural y la música como elemento de mediación y enlace. La música garantizaba la fusión de los elementos, actuaba como fluido orgánico, dotando a la estructura de vida”²⁷

²⁷ Wagner, (1995, 45)

Wagner propone una dramaturgia que aspira a una íntima unión de la música, la palabra, y la imagen. Frente al absolutismo de la palabra en el Romanticismo y a las convenciones naturalistas, la propuesta de Wagner puede ser un nexo importante hacia el experimentalismo del siglo XX. Así lo supo ver Adolphe Appia con sus propuestas espaciales para las representaciones wagnerianas.

No obstante, el proyecto wagneriano se ve ensombrecido por las limitaciones del autor; según Ernst Newman, debido a la insensibilidad de Wagner hacia el resto de las artes (literatura, pintura), como recoge José A. Sánchez:

“La propuesta dramaturgica wagneriana es una propuesta romántica, heredera de la sustitución de la razón por la fantasía. Fue esta sustitución la que permitió la entrada de la música y la plástica en el ámbito de las artes privilegiadas. Pero la palabra, a pesar de los esfuerzos shopenhauerianos en defensa de la música, sigue conservando su función de eje arquitectónico en el sistema de las artes (...). Esta superioridad de la palabra respecto al sonido y la imagen no habría de sobrevivir al final de siglo.”²⁸

Allí donde las limitaciones del compositor no permitieron poner en práctica este modelo, apareció la figura de Adolphe Appia (1862-1928) para sacar las representaciones de sus óperas de los modelos de representación románticos y del acartonamiento de su forma escénica, encontrando éste una enorme contradicción entre el planteamiento del drama wagneriano y su plasmación realista en escena; ése era el verdadero problema para la representación de la óperas wagnerianas y la razón que explicase el efecto hipnótico y narcótico de su música. Appia, como escenógrafo y director de escena, completó el modelo wagneriano dotándolo de unas formas de representación adecuadas. El decorado se convierte en espacio escénico; lo escénico deja de ser el lugar donde se dota de acción física a un conflicto dialogado, para convertirse en un espacio para la materialización de una acción y un conflicto precipitados originalmente en música.

“El arte viviente obedece sin descanso, desde el origen, a las leyes orgánicas de la vida. Respetar la unidad de la vida en la representación escénica exige eliminar la compartimentación en el ámbito de la creación.”²⁹

Esto conduce a la idea de un creador autónomo de la obra de arte viviente, es decir, de la obra de “arte total” que Appia define como músico dramaturgo y que, en parte, coincide con la idea de director escénico propuesta por Gordon Craig (1872-1966) en *El arte del teatro*³⁰ (1904). Una idea en la que conviven las antiguas responsabilidades del autor dramático, escenógrafo y director, oficios que, en cierta manera, están presentes en la figura de Valle-Inclán. Evidentemente, la dimensión de sus textos está por encima de su trabajo como director³¹, pero

²⁸ Sánchez, J. A. (2002, 31)

²⁹ Appia (2000, 103)

³⁰ Grande (1997, 363-383)

³¹ Tenemos un testimonio directo de sus actividades como director recogido en el periódico “ABC” el 5 de noviembre de 1931, p. 15. Serrano, Javier: “La recepción del teatro de Valle-Inclán: los estrenos de 1931”. AA. VV., *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*. “Casi todos los días, don Ramón del Valle-Inclán dirige en el Muñoz Seca los ensayos de su drama *El embrujado*. Es un magnífico director. Benévolo, ingenioso, alegre y ocurrente. Da consejos; coloca a las figuras; entona, con su cálida e insinuante voz, a los actores, y recita, con distintos acentos, las

no hemos de olvidar su sentido plástico y sus conocimientos pictóricos de los que su obra está llena de referentes; a esto, hemos de unir el sentido de espectáculo que Valle-Inclán quiso siempre para su teatro. Lo visual en la representación de su teatro es fundamental y eso, viniendo de un hombre que cultivó la palabra con pulcritud y maestría, nos puede dar una idea aproximada del valor que da a la representación, un tratamiento que entronca con todos los planteamientos renovadores que llegan de Europa.

Pero además, él incide en la singularidad de nuestro público. Valle cree antes en el público que en el autor y, aunque parezca una paradoja, llega a afirmar: “que a los españoles les mueve más la plástica que el concepto” y, como considera que el teatro es el arte menos universal que existe, porque cada país tiene el suyo, y los éxitos de uno no son extrapolables a otros, necesita de un público cuya condición específica es estar ligado por un sentimiento común. Valle define ese sentimiento español asociado a un fondo religioso “ligado íntimamente con la comunidad hacia donde debe converger el haz de incitaciones estéticas”. Como ejemplo de esa supremacía que ejerce la plástica sobre el español, cita la liturgia como espectáculo; para los españoles, no tiene sentido el acto religioso si no es mediante la representación del espectáculo: es en la ceremonia cuando encuentra satisfacción. De hecho, nuestro país fue uno de los que más tarde abandonó el latín en la liturgia, y no fue hasta la llegada del Concilio Vaticano II en los años 60, un ejemplo claro de que entender las palabras sagradas es secundario; se trata de dejarse llevar por la plasticidad del ceremonial, y así lo recoge en su obra *Divinas palabras*, al referirse a las palabras divinas dichas en latín.

A tenor de lo expuesto y por el conocimiento que Valle tenía del gusto del público español, parece contradictorio que su teatro, que busca ofrecer escenarios diversos y combinar diversas formas de espectáculo para regalo y solaz de los ojos, encuentre tantos problemas para su representación.

La explicación, como hemos apuntado, reside en la incapacidad para materializar dichos planteamientos en los escenarios españoles. Pero, afortunadamente, eso no fue impedimento para que Valle apostara por el teatro en el que él creía.

Esto será clave para entender la representación de su teatro; Valle-Inclán está pidiendo la colaboración de un nuevo modelo de director de escena que tenga en cuenta todos estos principios. Él intentó llevarlos a cabo; pero, como hombre de letras, el peso de la creación literaria se impuso a la investigación y la práctica escénica, que requieren un trabajo en equipo; y a juzgar por su comportamiento, no parece que el trabajo en equipo sea una virtud que podamos atribuir a Valle-Inclán.

Un ejemplo de colaboración lo encontramos en Cipriano Rivas Cherif que, siendo fundamental, nunca consiguió formar un verdadero equipo teatral con Valle-Inclán; a pesar de esto y sin llegar a asumir todos los planteamientos que postula Valle, Rivas Cherif fue quien mejor entendió sus propuestas escénicas en aquel momento.

armoniosas elocuciones gallegas.” Las declaraciones las confirma la actriz Irene López Heredia, que afirma: “Don Ramón nos ha ayudado mucho. Con una benevolencia, un cariño y una maestría insuperables. Es un director inigualado”. Lo que son las cosas, al poco de fallecer Valle-Inclán, la misma actriz matizaba su opinión sobre las labores de Valle como director de escena; conociendo el carácter del maestro, puede que éstas se acercasen más a la verdad: “Él mismo dirigió los ensayos; no era un director fácil, ni muchísimo menos. Más bien agrio y brusco, cosa perfectamente disculpable en un hombre que vivía en exaltación continua. Los actores –dicho sea con el máximo respeto– le temíamos. Le temíamos y le admirábamos”.

Aquí hemos esbozado algunos argumentos que expliquen por qué su teatro tuvo siempre la etiqueta de problemático, y seguramente lo era para las técnicas y las costumbres de una práctica escénica anclada en el naturalismo y no para unas propuestas ajustadas a su nueva estética.

Los antecedentes de esta nueva escenificación los encontramos en el teatro europeo que da muestras de un cambio de tendencias a la hora de utilizar los elementos escénicos como signos de representación, abandonando el concepto de decoración sujeto a lo puramente estético e incorporando la luz eléctrica como elemento escenográfico, más allá de un recurso que permite ver a los actores en escena. Este cambio radical ayudará a la transformación de la representación teatral que, poco a poco, se despertará del anquilosamiento escénico, incorporando nuevas propuestas gracias a los directores y escenógrafos que empiezan a romper los moldes del teatro naturalista, abriendo el camino a la reteatralización escénica.

3.2 HACIA UN NUEVO CONCEPTO DE DIRECCIÓN ESCÉNICA PARA REPRESENTAR EL TEATRO DE VALLE-INCLÁN

Para conseguir este objetivo es necesaria la intermediación del director escénico, una figura que podemos buscarla a lo largo de la historia del teatro escondida en diversidad de oficios que han ayudado en la escenificación teatral. Por las características singulares de la representación, se necesita de alguien que coordine, aunque sea a nivel organizativo, a todas aquellas personas que van a intervenir en el espectáculo. Podemos ver la mano del director escénico detrás de los primeros autores trágicos que, en muchas ocasiones, se encargaban de organizar la representación, de los actores-empresarios del teatro romano, del clérigo que organiza la representación medieval, en los escenógrafos renacentistas, en los “autores” del Siglo de Oro, en el maestro de ceremonias del Barroco o en los actores-divos del siglo XIX.

Tradicionalmente, ha existido un orden jerárquico en el mundo del teatro, necesario para evitar el caos de un arte tan colectivo como es la representación teatral. En la cima, solía situarse una persona que se caracterizaba por buscar soluciones escénicas similares para cada una de las situaciones dadas. Los espacios escénicos, las preceptivas dramaturgias, o la costumbre, serán determinantes a la hora de ver representados los textos. Estas propuestas “normativas” variarán en cada época, pero las representaciones durante un mismo periodo se parecerán enormemente, aunque esta situación cambiará radicalmente en el siglo XX.

Hasta hace poco tiempo, la figura del director de escena quedaba relegada a un mero ordenador de artilugios; servía para dar las entradas y salidas de la representación, o para contratar a los actores asumiendo el papel de empresario. Esta realidad desposeía de cualquier carácter creativo a la figura del director; no se esperaba eso de él, su función era otra; y, durante siglos, la figura del director no quedó reflejada en los documentos de manera directa; esporádicamente, podemos intuirlo en escritos que van desde un listado de necesidades de una compañía para las representaciones del *Corpus*, hasta algunas acotaciones en los textos teatrales, como las que realiza Calderón de la Barca para sus Autos Sacramentales, unas acotaciones que denotan que su trabajo no se limitaba a escribir el texto, sino que tenía responsabilidades en su posterior representación, y anotaba necesidades escénicas que posteriormente utilizaría.

La evolución de las técnicas de puesta en escena fue complicándose con la incorporación de las novedades de carácter científico. El teatro siempre fue un buen escaparate de la innovación tecnológica, requiriendo cada vez más un mayor conocimiento y especialización en dichas técnicas; a esto, hemos de unir que las propuestas dramaturgias tendrán que dar una respuesta

a un modelo de sociedad que cada vez es más complejo, y a una competencia con otros medios para captar la atención de los espectadores. El siglo XX traerá el cine, la radio y la televisión. El teatro tendrá que encontrar su sitio frente a estos poderosos medios. Renovar el teatro y singularizar su escenificación serán tareas del nuevo director escénico.

Como hemos sugerido, esta figura organizadora ha existido siempre en la praxis escénica, pero ahora es el momento de que acotemos el término de *director de escena* en un sentido contemporáneo. Para ello, hemos de recordar los planteamientos críticos que se realizan durante la Ilustración sobre los modelos teatrales y el sentido de *dramaturgia* a partir de los postulados realizados por Lessing (1729-1781)³², y por Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) en España, quien escribió y reflexionó sobre la puesta en escena, reclamando la necesidad de que las obras tuviesen un periodo de ensayos prolongado, cosa bastante impensable para la época, unos ensayos que él personalmente quería supervisar para la representación de sus obras. En 1799, lo exige para la representación de *La comedia nueva o el café* (1792), que se convierte en un símbolo de la ansiada renovación teatral que él está buscando.

Estas exigencias no son propias de un escritor al uso, sino de alguien que pretende modificar los hábitos y costumbres de las representaciones de las que será “víctima”; por eso, él es quien se erige en responsable de las mismas.

Evidentemente, Moratín ya aboga por la figura del director, estableciendo la diferencia conceptual entre *literatura dramática* y *escenificación*. Según Hormigón (1991), hace estas declaraciones con el pseudónimo de D. Fermín Eduardo Zeglirscosac en su libro *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las posiciones del gesto y de la acción teatral*. Estas reflexiones tienen puntos en común con las que expone Diderot (1713-1784) en *La paradoja del comediante*³³ respecto a la condición social de los actores y la reflexión de la teatralidad respecto a la lectura. Estos planteamientos chocarán con la puesta en escena rutinaria que practica la mayoría de las compañías profesionales, una situación que se prolongaría durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX.

Con la finalidad de cambiar esta realidad y gracias a las inquietudes que se generaron entre algunos sectores del teatro, se pudo impulsar definitivamente el nacimiento del *director de escena* en el sentido contemporáneo, con unos atributos creativos amplios, con unos nuevos conocimientos escenotécnicos innovadores y con la voluntad de sumar esfuerzos para sacar al teatro del tedio, del hábito y la costumbre. Estos nuevos “hombres de teatro” tendrán, entre sus múltiples funciones, las siguientes: imponer un sistema de trabajo, romper con los modelos de “divismo” por parte de los primeros actores, ofrecer una concepción global del espectáculo, introducir un nuevo recurso, como la luz eléctrica, y aprovechar los cambios espaciales que eso

³² Al referirnos al término *dramaturgia*, no lo limitamos al trabajo que realiza el autor como escritor de un género dramático; aquí el término *dramaturgia* va más allá del sentido clásico: entendido como el arte de composición de obras teatrales. Al referirnos a la *dramaturgia*, lo hacemos en un sentido que Lessing (1993) recoge en su libro *La dramaturgia de Hamburgo*.

Posteriormente, y una vez instaurada la figura del director escénico, Brecht la retomará con unos contenidos más amplios; en ese sentido, esa nueva concepción del término *dramaturgia* también es aplicable a los postulados brechtianos y posbrechtianos, entendiéndolo como el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo que realiza el espectáculo ha tomado para su puesta en escena. En este sentido, el marco de estudio abarca tanto el texto, como la realización escénica que de él se pueda inferir. Por tanto, distinguimos entre *dramaturgo* (el que escribe la obra) y *dramaturgista* (la persona que analiza los diferentes factores del texto y de su posible puesta en escena) (Pavis, 1990, 155-157).

³³ Diderot (1986): Denis Diderot, *La paradoja del comediante*. Madrid, Ediciones del Dragón.

puede motivar; profundizar en una lectura concreta del texto en base a una formulación estética, plantear una nueva resolución escénica en función de las necesidades del texto (cada texto es un mundo) y, por último, implantar una forma adecuada de interpretación de los actores, en función del género que se aborde. Recordemos que Valle-Inclán lo está pidiendo en el escrito al que hemos hecho mención.

Como podemos comprobar, los cambios son radicales y su responsabilidad en el espectáculo va más allá de ser unos meros artesanos que ponen en pie unas acotaciones o dan entrada y salida a unos actores que recitan ampulosamente lo que escuchan desde la concha del apuntador. El trabajo es ingente, porque hay que renovar los modelos escénicos y los modelos interpretativos: un camino que no será fácil, pero que contará con entusiastas seguidores y férreos detractores.

Podemos situar el inicio de esta nueva figura del director de escena a mediados del siglo XIX; en concreto, en el seno de la Compañía del duque de Meiningen, en Alemania, según Hormigón (1991). Aunque, Pablo Iglesias Simón, en su artículo *Dirección escénica y principios estéticos de la compañía de los Meininger*, hace la siguiente puntualización:

“De este movimiento, tendente a definir todos estos aspectos relacionados con una visión de la puesta en escena más contemporánea y menos normativa, podemos definir su origen en los veinticuatro artículos de la Schaulpielerakademie, formada por Konrad Ekhof el 5 de mayo de 1753; y su culminación, con el afianzamiento definitivo de la figura del director de escena en 1808, en el Burgtheater de Viena, asegurándose el derecho a que el nombre del *régisseur* se reflejara en los carteles, estableciéndose sus responsabilidades y definiéndose como el único responsable total de la autoría de la escenificación. Todos estos datos son un ejemplo que demuestra cómo, en el ducado de Sajonia-Meiningen, no se originaron las diversas reflexiones que rodearon la consideración contemporánea del director de escena.

Siendo todo esto cierto, y teniendo además en cuenta que la mayoría de los recursos expresivos adoptados por los Meininger no fueron de su invención, lo que sí podemos afirmar es que esta compañía representa una de las primeras en las que, confluyendo todas estas influencias, se puede detectar, de una forma inequívoca, una completa y definida presencia de una dirección escénica presidida por la originalidad, la coherencia y la unidad y, por tanto, entendida en un sentido contemporáneo. A este valor unificador de herencias conceptuales y expresivas que representó la compañía de los Meininger, hay que añadir además la encomiable labor que, merced a sus giras, hizo que su influencia se extendiera por toda Europa e incluso al otro lado del Atlántico.”³⁴

El trabajo de Chronégk como intendente y *régisseur* de la compañía durante 1871-1891 y el mecenazgo que ejerció el duque Jorge II sobre ella, fueron determinantes para la consolidación de un nuevo modelo de teatro que sirvió de referencia para otros muchos directores. Entre ellos, André Antoine, que los vio en Bruselas en 1888 y Constantin Stanislavski, que asistió a la representación en Moscú (1885) y quedó profundamente impresionado; relata esta experiencia en *Mi vida en el arte*, Stanislavski (1993).

³⁴ Iglesias (2004, 177-184)

El camino está abierto y, a la nómina de estos directores, cabe añadir la de los mencionados Gordon Graig, Adolphe Appia, Copeau, Meyerhold, Eisenstein, Vatjanjov... y un largo etc. que irá conformando la renovación escénica del siglo XX.

El teatro español sufre un retraso histórico en la incorporación del director de escena, y autores como Valle-Inclán ven mermadas sus posibilidades escénicas debido a estas circunstancias. Esta realidad provocaría algunas declaraciones airadas del propio Valle, afirmando que “él escribía teatro para ser leído”. Pero para ser leído tenía otros géneros; el hecho de que siguiera escribiendo teatro sólo puede explicarse por la creencia firme de que su teatro sería un teatro de futuro, un teatro que entenderían y representarían otras generaciones.

Valle-Inclán bebe de las corrientes simbolistas y modernistas, y su literatura evoluciona pareja a las propuestas más vanguardistas europeas. Su evolución se verá culminada con la creación de una estética propia, la que configuran sus *esperpentos*. Un teatro que necesitará una intervención firme por parte del director de escena, para ajustar los códigos interpretativos, transgredir las limitaciones escénicas, y adecuar el derroche visual que despliega. Para conseguir el espectáculo que propone Valle, no valen los telones pintados al uso, ni los modos y formas que tienen de interpretar los actores, ni los esquemas de las compañías comerciales habituales; recordemos que, en una de sus obras más emblemáticas, *Luces de bohemia* (1920), el protagonista muere antes del final de la obra, cosa que hace bastante improbable que un primer actor tuviese una obra como ésa en su repertorio.

Para una escena convencional, es muy complicado dar soluciones a sus propuestas; es como intentar comunicarse en dos lenguas totalmente distintas, y sin diccionario.

Pero estas dificultades permanecen en su obra y, actualmente, las soluciones a su teatro tampoco son sencillas; no hay que dejarse obnubilar por las soluciones audiovisuales para facilitarnos los múltiples cambios que propone en su obra. El problema de representar a Valle va más allá de un asunto espacial; hablamos de un registro léxico muy complicado y de una codificación escénica muy férrea. No hay que ser simplistas y pensar que, con una filmación que recree sus acotaciones, el problema lo tenemos resuelto. Hoy día, con las técnicas y lenguajes totalmente normalizados, no es fácil su representación. Su escritura rompe los moldes de los géneros: novelas dialogadas, obras de teatro con descripciones y escenarios dignos de una novela, se dan cita indistintamente en sus trabajos. Valle-Inclán tampoco se preocupó mucho por definirlos; nosotros no vamos a entrar en el debate de los géneros literarios; para esa reflexión, remitimos al artículo de César Oliva “*Valle-Inclán: el conflicto entre novela y teatro*” Oliva (2003, 51-69), y al artículo de Jesús Rubio “*Novela, relato breve y drama en el cambio de siglo*”³⁵.

Pero sí que queremos destacar su libertad creativa a la hora de practicar la escritura, rompiendo los cánones de dichos géneros. Y eso ha de reflejarse en sus propuestas, para no vernos arrastrados por una mezcla disparatada de gestos e intenciones.

Un caso evidente y claro de esa transgresión genérica lo tenemos en las *Comedias bárbaras*: el hecho de que Valle-Inclán se cuestione los lenguajes teatrales al uso va a tener consecuencias directas en su representabilidad. De ahí que, después de leer sus textos, algunos lectores poco familiarizados con el teatro piensen, como afirma el

³⁵Rubio (1998, 20-22). *Ínsula*, nº 614, febrero 1998.

director de escena Antonio Díaz Zamora, que sus obras sólo son representables en el cine.

“Los malos lectores dicen: *¡esto sólo se puede realizar en el cine!*; los lectores regulares, o sea, los que se quedan a mitad de las intenciones, piensan: *¡qué gran película se podría realizar con esta obra!* Y los buenos degustadores de arte y teatro reflexionan: *esto es poesía en acción, escenarios que se transmutan constantemente, paisajes geográficos y anímicos, luz que transforma las cosas, la imagen en movimiento.*”³⁶

Para Gordon Graig, el teatro es acción, una acción que, cuando se reviste de poesía, se convierte en danza y, cuando se busca su lado más prosaico, se expresa mediante el gesto; en este difícil equilibrio, podemos situar el teatro de Valle-Inclán, un teatro donde lo gestual puede adquirir unos grados de estilización cercanos muchas veces al movimiento coreográfico, y donde el ritmo y el gesto se convierten en partituras, como afirma Antonio Díaz Zamora en su artículo:

“Don Ramón promete y da. Deja, en sus obras teatrales, una partitura completa y compleja, de palabras y silencios, actitudes y gestos, ritmos y tiempos, que componen unas sinfonías difíciles de armonizar.”

Por eso, insistimos en que la dificultad de la representación de Valle no reside únicamente en la sucesión de espacios y la simultaneidad de la acción; la verdadera dificultad reside en armonizar la partitura visual con su partitura verbal. Lo que tiene a favor un medio como el cine; lo visual no será suficiente, porque encontrará grandes dificultades para admitir la descarga verbal de los personajes; más adelante, indagaremos en este eterno conflicto del teatro de Valle-Inclán.

Pero Valle-Inclán no es un caso aislado; puede que en España sí, pero, en el resto de Europa, esa renovación estética también encontró dificultades para ver representado su teatro; el desprecio, la indiferencia y la censura no eran patrimonio exclusivo de los españoles; algunos autores contemporáneos de Valle, como Frank Wedekind (1864-1918), también sufrieron las dificultades de la representación. Un texto como *Lulú o la caja de Pandora* (1902) es un claro ejemplo de búsqueda estética que presagia el expresionismo y que no pudo representarse en su momento por sufrir la censura. Wedekind, junto a otro de los primeros dramaturgos expresionistas, August Strindberg en Suecia, ejercieron una fuerte influencia internacional sobre la siguiente generación de autores dramáticos; desgraciadamente, el magisterio de Valle en el teatro español se vio interrumpido por la Guerra Civil.

El teatro expresionista introdujo nuevas formas de representación, una nueva concepción de puesta en escena y de dirección. El objetivo consistía en crear un cuadro escénico globalizado, que incrementara el impacto emocional sobre el público. Esta dramaturgia tuvo más suerte en Europa, al encontrar el interlocutor adecuado, con los nuevos directores de escena, desgraciadamente las iniciativas de Valle-Inclán quedaron huérfanas de dichas intervenciones.

³⁶ Díaz Zamora (2003, 23-29)

Entre los directores que hicieron posible esa renovación escénica, destacaremos a los alemanes Max Reinhardt y Erwin Piscator, y al ruso Vsevolod Meyerhold. Estos nuevos valores expresionistas se vieron reflejados en el cine rápidamente, como se aprecia en la película alemana *El gabinete del doctor Caligari* (1919), de Robert Wiene, con sus perspectivas distorsionadas y sus rostros crispados, y en *Nosferatu, el vampiro* (1922), de F. W. Murnau, una sombría adaptación de la novela *Drácula* (1897), de Bram Stoker.

Está claro que directores como Reinhardt, Piscator y Eisenstein sirvieron de puente entre estas dos artes, el teatro y el cine. Desgraciadamente, Valle-Inclán no coincidió con un realizador que encontrara en su teatro y su estética ese estímulo que permitiese al cine español ofrecernos una película que fuera testimonio de estas inquietudes, como lo fueron Murnau y Wiene para el expresionismo alemán.

Valle-Inclán no vivió ajeno a esta renovación escénica que llegaba de Europa; él tuvo conocimiento directo de ese trabajo a través de las iniciativas que se llevaron a cabo en nuestro país de la mano del director teatral Adrià Gual y de su gran amigo y colaborador, Cipriano Rivas Cherif. Para un exhaustivo conocimiento del personaje y su trabajo, remitimos al libro de Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif*, Aguilera y Aznar (1999). Se trata de un hombre fundamental en el teatro español del siglo XX que, según sus propias palabras, tuvo una gran influencia de tres amigos y maestros que fueron claves en su evolución teatral: Valle-Inclán, Azaña y Margarita Xirgu.

Dentro de esta renovación dramaturgica, el teatro de Valle-Inclán se adelanta a los planteamientos estéticos de su época y a los recursos de representación escénica de su tiempo. Si rastreamos sus textos, podemos ver muchos rasgos que refuerzan estas afirmaciones.

Una de las características del teatro de Valle-Inclán, desde sus inicios, es la importancia que da a las acotaciones dentro de su escritura. Lejos de ser un apunte intertextual, con consejos para la representación, estas didascalias se convierten en una fuente inagotable de sugerencias que entrañan acciones imposibles de realizar en un escenario convencional. Además, están escritas con la misma densidad lingüística que el resto de la obra, y el autor describe espacios y acciones con la misma libertad con que lo haría dentro del género novelado.

Valle nos atrapa literariamente con sus acotaciones, ya que no se limita a verbalizar los elementos que le serían necesarios para la representación; en ellas, encontramos apuntes espaciales, junto a indicaciones actorales, y todo ello, ambientado por un fondo escénico (espacial) que puede parecernos extravagante, pero que rara vez es superfluo o gratuito. El problema es cómo utilizar este material ante una puesta en escena.

Este tipo de didascalias no son habituales en el teatro. Las acotaciones suelen utilizarse por parte de los dramaturgos para completar las acciones de los personajes, o como una orientación que da el autor para poder representar la obra. En el caso de Valle, parece que intente confundir en vez de ayudar; pero no es así, siempre y cuando no pretendamos ser textuales con ellas.

En esta singularidad de su teatro, se ha querido ver una prueba inequívoca de la influencia del cine en su dramaturgia; pero no deja de ser curioso que esta manera, supuestamente cinematográfica, de escribir su teatro ya aparece en obras primerizas

como *Cenizas-El yermo de las almas*³⁷, en donde las acotaciones parecen extraídas de un guión cinematográfico mucho antes de que el cine sea capaz de realizar este tipo de movimientos-acciones mediante el *travelling*³⁸, o utilizar los primeros planos; recordemos que el cine está en sus inicios cuando Valle-Inclán escribe la siguiente acotación:

*“... Un coche de alquiler llega tropicando por la calle polvorienta, y se detiene ante el portal de la casa. Una dama, pálida y con los ojos asustados, se apea y entra presurosa; cegada por la luz de la calle y por las lágrimas, sube la escalera. En el fondo, se oye la música chillona de un organillo visiblemente custodiado por un par de golfos, y se ve el movimiento de las persianas en los balcones, donde las vecinas se asoman curiosas para ver lo que pasa en la calle. En lo más alto, se detiene y llama. Mientras espera, apoya la cabeza en la puerta, sobre el rótulo de esmalte blanco y azul que pone en su frente una suave frescura. El rótulo dice: Estudio de Pedro Condal. Se oyen pasos. Acaban de abrir. En el umbral de la puerta, está una vieja criada. La dama entra sin hablar, ahogada por los sollozos y encendida de vergüenza bajo la mirada compasiva y severa de aquella vieja aldeana vestida de estameña, que tiene el pelo y la tez de pan centeno, sana y bermeja. La afligida señora se llama Octavia Goldoni...”*³⁹.

Esta escena, desde un punto de vista escenográfico-espacial, es imposible de realizar con los recursos de los teatros del siglo XIX y principios del XX. Consciente o no, como sugiere Greenfield en *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*, destaca la dificultad de representarlo, precisamente por utilizar una técnica cinematográfica, y añadimos nosotros: el cine de la época también tendría dificultades para rodarla; el cinematógrafo aún no puede hacer esos planos-secuencia, ni mover la cámara como la escena demanda.

“Es muy difícil que un director pueda representar los sucesos de la calle, y seguir a la protagonista hasta el interior de la casa para seguir con la acción.”⁴⁰

³⁷ Esta obra, originalmente, tuvo el título de *Cenizas*; fue la primera obra del autor y fue publicada en 1899, y luego refundida con el título de *El yermo de las almas* en 1908.

³⁸ El *travelling* consiste en un desplazamiento de la cámara variando la posición de su eje. Estos movimientos suelen ser por desplazamiento de la cámara por una persona, grúa, etc. Tiene un gran valor expresivo, de relieve y perspectiva narrativa. Existen diversos tipos: avance, la cámara se acerca y refuerza la atención. Retroceso, la cámara se aleja, relaja la tensión, a no ser que aparezcan otros objetos que antes no se veían, despertando nuevos focos de atención. Ascendente/descendente, la cámara acompaña al personaje, o muestra alguna cosa en movimiento, hacia arriba o hacia abajo. Lateral, la cámara acompaña en paralelo a un personaje que se desplaza horizontalmente o muestra alguna cosa con un movimiento lateral. Permite mantener cerca la expresión del personaje que se mueve. Los objetos dan la sensación de moverse más deprisa. Circular o en arco, la cámara se desplaza en círculo alrededor del personaje u objeto. Este movimiento suele ser de exploración, permite ver la escena desde distintos puntos.

³⁹ Valle-Inclán (1966, 6)

⁴⁰ Greenfield (1990, 124)

Este texto de la incipiente dramaturgia de Valle-Inclán es toda una declaración de principios respecto a sus planteamientos escénicos, unos planteamientos que serán más determinantes a medida que su estética se vaya definiendo.

¿Esto supuso que Valle-Inclán no fuese representado en su tiempo? La respuesta, evidentemente, es negativa.

A pesar de todas estas dificultades, Valle-Inclán estrenó en vida trece obras, alguna de las cuales fueron objeto de varios montajes. A continuación, vamos a detallar las obras que estrenó en las compañías comerciales que practicaban una puesta en escena convencional, alejadas de cualquier inquietud investigadora y de búsqueda de una renovación escénica.

Esta información está extraída del catálogo de la exposición “Montajes de Valle-Inclán” Hormigón (1986, 33-39):

OBRA	ESTRENO	COMPAÑÍA	REPARTO	TEATRO
<i>Cenizas</i>	7-12-1899	Teatro Artístico	J. Benavente, Martínez Sierra, Rosario Pino.	Teatro Lara de Madrid
<i>El marqués de Bradomín</i>	25-1-1906	Matilde Moreno, y Francisco García Ortega.	Josefina Blanco, Sepúlveda, Matilde Moreno, Francisco García Ortega.	Teatro Princesa de Madrid
<i>Águila de blasón</i>	2-3-1907	Matilde Moreno y Francisco García Ortega.	Matilde Moreno, Francisco García Ortega.	Barcelona
<i>La cabeza del dragón</i>	5-3-1909	Matilde Moreno.	Matilde Moreno, Francisco García Ortega.	Teatro de la comedia de Madrid
<i>Cuento de abril</i>	19-3-1909	Matilde Moreno.	Matilde Moreno, Francisco García Ortega.	Teatro de la comedia de Madrid
<i>La marquesa Rosalinda</i>	1912	María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.	María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Josefina Blanco, Concha Ruiz, Elena	Teatro de la Princesa de Madrid

			Salvador.	
<i>Voces de gesta</i>	26-5-1912	María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.	María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Josefina Blanco, Martínez Tovar, Srta. Cancio.	Teatro de la Princesa de Madrid
<i>El yermo de las almas</i>	1915	Margarita Xirgu.	Margarita Xirgu, Ricardo Puga.	Barcelona
<i>La cabeza del Bautista</i>	17-10-1924	Enrique López Alarcón.	Enrique López Alarcón.	Teatro del Centro
<i>La cabeza del Bautista</i>	20-3-1925	Mimí Aguglia.	Mimí Aguglia.	Un teatro de Barcelona sin especificar

Valle no quedó indiferente frente a estas dificultades y la pasividad que las compañías teatrales mostraban para incorporar las innovaciones escénicas. De ahí que también tuviese un papel activo en el intento de crear grupos teatrales que, al margen de las compañías profesionales, pudiesen afrontar sus obras desde otros planteamientos y que, al mismo tiempo, sirvieran para introducir en España el nuevo repertorio dramático que se estaba produciendo en el resto de Europa. En ese camino, encontró la ayuda y la influencia de su buen amigo Cipriano Rivas Cherif.

Muchos fueron los artículos que Rivas Cherif publicó sobre su visión teatral y las necesidades de una renovación que sirviera para sacar al país del atraso en materia teatral y cultural. Valle-Inclán será aludido como ejemplo de esa lucha renovadora que no se limita a la escritura, sino que también predica con el ejemplo en sus escenificaciones.

Otro elemento que les uniría definitivamente fue la búsqueda de nuevos espacios y formas de representar el teatro que se alejaran de las salas convencionales.

“El ejemplo de la renovación llevada a cabo en París me seducía tanto más cuanto que los nuevos directores del movimiento teatral en toda Europa daban el ejemplo de su pobreza apasionada contra el vacío esplendor del teatro rico.”⁴¹

Estamos ante una de las características del nuevo teatro de arte, el antecedente del teatro, también conocido como teatro de cámara, que afrontará la puesta en escena desde unos planteamientos estéticos y temáticos muy diferentes al teatro comercial.

Las limitaciones económicas y la mayor libertad creativa hicieron que este tipo de prácticas fuese fundamental en la evolución escénica del siglo XX.

⁴¹ Aznar (1992, 21)

A su vuelta de París, Rivas-Cherif funda el “Teatro de la Escuela Nueva” (1920), un teatro que pretende romper el binomio teatro artístico y aburrimiento. Rivas aprendió la lección de los Ballets Rusos y quiere introducir propuestas vanguardistas en sus espectáculos, pero sin perder de vista que su trabajo va destinado a un público que quiere que sea lo más amplio posible. Rivas Cherif piensa en el teatro de Valle-Inclán como la dramaturgia que puede aunar ambos intereses.

Estamos ante el primer intento de ambos creadores para poner en práctica esa renovación escénica que tanto deseaban; pero la colaboración de Valle-Inclán en el proyecto fue más teórica que práctica, ya que sus múltiples ausencias de Madrid le impidieron participar de manera activa. Esta compañía representa la obra de Ibsen *Un enemigo del pueblo* e intenta poner en escena las *Comedias bárbaras*, pero es un proyecto que no se lleva a cabo por las dificultades económicas y por la ausencia del artista por cuestiones familiares, ya que en ese momento don Ramón reside en su casa de Galicia.

La renovación que pretende Rivas Cherif también afectará a la organización tradicional de la empresa. Intentando suprimir la figura del empresario de compañía y buscando la creación de una cooperativa entre los cómicos y los autores, se pretende reeducar al cómico y al espectador sacándolos de su rutina escénica y, para conseguirlo, se plantea la necesidad de sacar la representación a la calle, romper con la sala burguesa y abrir nuevos horizontes a la representación, buscar nuevos espacios para un nuevo teatro.

En esos planteamientos, hay una profunda carga ideológica asociada a la renovación social del país y no sólo a una renovación teatral.

La segunda oportunidad que tiene Rivas Cherif para conseguir sus objetivos renovadores la buscará en 1920, con la creación del grupo “Teatro de los amigos de Valle-Inclán”.

El afamado crítico Díaz-Canedo, bajo el seudónimo de “Critilo”, realiza una entusiasta reseña sobre el romano “Teatro dei Piccoli”, que era una compañía de títeres dirigida por Vittorio Podrecca. Díaz-Canedo le pregunta abiertamente a Rivas Cherif por qué no había un “Teatro dei Piccoli” entre nosotros. Ésta fue la respuesta del director teatral:

“... me aburro en los teatros madrileños, asfixiados en su pobretería literaria y escénica, y , por ello, un teatro para niños me parece un buen pretexto para que nos divirtamos los mayores: un teatro cuyo repertorio aunaría, desde los clásicos universales (Aristófanes, Shakespeare, Lope, Calderón, Moliere, Schiller, Ibsen, Tolstoi) hasta autores contemporáneos, como el propio Benavente (*El príncipe que todo lo aprendió en los libros*) Tagore (*El cartero del rey*) Unamuno (*La venda*), el repertorio casi inédito de los hermanos Millares y, cómo no, las obras de Valle-Inclán, proporcionadas algunas –como *Divinas palabras*– o esa graciosísima *Farsa de la reina castiza* –el marco ideal de un teatro de marionetas–”.⁴²

Este nuevo planteamiento escénico propone la deshumanización de los personajes por medio de los títeres o la “muñecalización” de los actores. Estos rasgos serán fundamentales para entender las propuestas escénicas de la obra de Valle-Inclán, (recordemos la influencia del *Grand-Guignol*), pero Valle va más allá y rompe con el

⁴² Aznar (1992,13)

teatro comercial en 1913. Estos nuevos caminos fueron los que le llevaron a profundizar en sus esperpentos.

Gordon Graig fue primordial en los planteamientos escénicos de Rivas Cherif; pero, ¿lo fue en los de Valle-Inclán?

Los supuestos del director inglés para la superación de la escena naturalista, al proponer la sustitución del actor, que humaniza excesivamente las proporciones y el tono de la obra, por la marioneta ingrávida, son perfectamente aplicables al teatro de Valle.

Gordon Graig habla de la *supermarioneta* (*Über-Marionette*), como un concepto que implica directamente a la interpretación actoral. El término *marioneta* engloba al actor y al títere, ambos elementos podrán fusionarse. ¿Qué tipo de actor necesita Valle-Inclán para representar sus farsas? Un actor que sea capaz de comprender que es una pieza más de un complicado engranaje artístico, donde una gestualidad precisa ha de estar en contacto con unos ritmos escénicos, una música y una plástica que, en su conjunto, proporcionarán la emoción al espectador; por tanto, las propuestas de Gordon Graig serán perfectamente aplicables al teatro de Valle, tanto al de las farsas, como a su posterior evolución hacia los esperpentos.

Evelio Echevarría ha destacado la importancia del teatro de marionetas italiano en la posterior génesis del esperpento. Así lo afirma el propio Valle-Inclán en una entrevista recogida por Dougherty.

“Ahora escribo teatro para muñecos. Es algo que yo he creado y que titulo *esperpentos*. Este teatro no es representable para actores, sino para muñecos a la manera del Teatro dei Piccoli, en Italia.”⁴³

Hemos hablado del teatro de títeres, pero no podemos olvidar que el cine también presenta esa deshumanización de los personajes mediante los dibujos animados; y el cine cómico, mediante unos gestos grotescos y desmedidos encarnados en personajes como Fattie, Bocazas, Chiquilín o el mismo Charlot. Estos actores-muñecos son muy reconocibles por su forma característica de actuar.

Para Rafael Osuna, en su artículo “*El cine en último teatro de Valle-Inclán*” Osuna (1992), los dibujos animados serán determinantes: “el equivalente cinematográfico del teatro de marionetas es el dibujo animado inventado a principios de siglo por Emile Cohl y muy popular en esos años”. El personaje que populariza Cohl recibe el nombre de *Fantoche*, un buen antecedente de esos “fantoche” de Valle-Inclán, cuyos gestos son imposibles de realizar incluso para una marioneta, y bastante fáciles para un dibujo animado; sin hablar de los animales parlanchines del teatro de Valle, que en el cine animado eran bastante habituales. Osuna no quiere, con esto, negar otras influencias en su estética; pero quiere abrir sendas que están todavía por explorar con esta relación cinematográfica. En 1908, se presenta *Fantasmagorie* (*La pesadilla de Fantoche*), de Emile Cohl, que es considerado por muchos el primer dibujo animado de la historia del cine. Este personaje tuvo larga vida y se realizaron más de 250 películas animadas entre 1908 y 1921, con él de protagonista.

Después del corto recorrido del “Teatro de los Amigos de Valle-Inclán”, Rivas Cherif lo intenta de nuevo con la creación del “Mirlo Blanco”, un grupo nacido bajo los

⁴³ Dougherty (1983, 122)

auspicios del pintor Ricardo Baroja, hermano de Pío Baroja y casado con Carmen Monné –una mujer norteamericana con inquietudes artísticas–, que pondrán a disposición de la compañía los salones de su casa para poder realizar las representaciones. Este será el segundo intento serio de renovación teatral tras el fracaso del “Teatro de la Escuela Nueva”.

La nueva compañía tuvo su sede en casa de los Baroja. Esto nos puede dar una idea del aforo y de las limitaciones espaciales y de las técnicas escénicas empleadas. Eran representaciones que estaban destinadas a amigos y familiares. Durante este periodo, se ha renunciado a un contacto directo con el público. Son propuestas para un auditorio iniciado que está directamente implicado en la representación a través de algún amigo o familiar.

Este teatro de cámara tuvo su andadura entre el 7 de febrero de 1926 y el 7 de agosto de 1927 y presentó cinco programas, de los cuales, dos fueron textos de Valle-Inclán. Esta iniciativa fue también muy corta, pero bastante significativa por lo que respecta a la puesta en escena de Valle.

Nosotros pensamos que el teatro de Valle no necesita, imprescindiblemente, de grandes recursos escenotécnicos para su representación y quien piense que, al poner al servicio de su obra las modernas técnicas audiovisuales, puede expresar mejor el espíritu y la estética de Valle-Inclán, puede caer en la trampa del esteticismo, que no es lo mismo que reflejar la estética del poeta. A Valle-Inclán, se le puede representar desde muchos supuestos, pero de lo que no se le puede privar es de su verbo; las palabras de don Ramón ayudan a dibujar el gesto del actor y, en muchas ocasiones, sus sílabas se convierten en la medida del impulso de la acción; eso también es Valle-Inclán y no podemos ocultarlo bajo una sucesión de imágenes, por mucho que tengamos el angular estratégicamente colocado.

Es en este contexto de búsqueda e investigación del teatro de cámara, cuando la obra de Valle-Inclán vuelve a interesar a las compañías profesionales y, excepcionalmente, sube a los escenarios comerciales. Su mujer, Josefina Blanco, participó directamente en la representación de *Ligazón. Auto para siluetas* (1926) (un texto escrito, según Rivas Cherif, explícitamente para el “Mirlo Blanco”).

Las críticas a estas propuestas fueron muy elogiosas; sirva como ejemplo la publicada por Juan G. Olmedilla sobre el estreno:

“Y no, a fe, porque el texto sea irrepresentable, según achacan algunas bandas de cómicos a los textos valleinclanescos –¡los más plásticamente teatrales de nuestro actual teatro por ser, en mi sentir, los que poseen un sentido más italiano de la plasticidad escénica!–, sino porque, a la mayoría de esos miles de actores que no actúan en el “Mirlo Blanco”, les falta el principal motor entusiasta del actor: la disciplina, la servidumbre heroica de la obra tal y como expresamente escribió el autor que la sirviera...”⁴⁴

Aquí, detallamos las obras realizadas de Valle-Inclán que se representaron en la compañía del “Mirlo Blanco”, y con arreglo al siguiente reparto, Hormigón (1986, 45):

⁴⁴ Olmedilla, “Heraldo de Madrid”, 11-mayo-1926, pág. 4.

OBRA	ESTRENO	COMPAÑÍA	ACTORES	TEATRO
<i>Los cuernos de don Friolera</i>	8-2-1926	Mirlo Blanco	<i>Actores:</i> Francisco Vighi, Rivas Cherif. <i>Decorados:</i> Ricardo Baroja	Comedor de los Baroja, sito en la calle Mendizábal, 24.
Ligazón	8-5-1926	Mirlo Blanco	<i>Actores:</i> Josefina Blanco, Ela Palencia, Carmen de Juan. <i>Decorados:</i> Ricardo Baroja	Comedor de los Baroja, sito en la calle Mendizábal, 24.

Otra vez, los intentos por consolidar este tipo de iniciativas son bastante efímeros y las representaciones bastante escasas.

La siguiente aventura fue la creación, por parte de Rivas Cherif y de Valle-Inclán, del grupo “El Cántaro Roto”, compañía que tendría como centro de exhibición el nuevo salón-teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde se representó el repertorio que se realizó en el “Mirlo Blanco”, pero esta vez para un público de pago.

Este intento supuso la vuelta de Valle a la primera línea del teatro, desarrollando su trabajo también como director de escena.

Una vez más, el entusiasmo duraría poco y Valle-Inclán abandona pronto su cometido por las diferencias que mantiene con Juan Fernández Rodríguez, presidente del Círculo de Bellas Artes; un mes escaso fue lo que estuvo Valle implicado en este proyecto y, durante este periodo, no se montó ninguna nueva obra del autor; se presentó, junto a un estreno de Moratín, la reposición de *Ligazón*, los dos espectáculos dirigidos por Valle-Inclán, Hormigón (1986, 47-53):

OBRA	ESTRENO	COMPAÑÍA	FICHA TÉCN.	TEATRO
<i>Ligazón</i>	19-12-1926 Se presenta junto a la <i>Comedia nueva</i> , de Moratín ⁴⁵ .	“El Cántaro roto”	<i>Dirección:</i> Ramón M. del Valle-Inclán. <i>Decorados:</i> Ricardo Baroja.	Teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Después de estos intentos de representar la obra de Valle-Inclán dentro de unos planteamientos renovadores pero alejados del gran público, asistimos a una última

⁴⁵ La referencia al estreno de este espectáculo está sacada del catálogo de la exposición sobre los montajes de Valle-Inclán, coordinador Hormigón (1986). En el libro de Dougherty (1997): Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches, *Los estrenos madrileños entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid, Fundamentos, no hay ninguna mención al respecto.

etapa, donde el dramaturgo se reencuentra con algunas compañías profesionales que se muestran receptivas a ciertos planteamientos del teatro de cámara. De nuevo, será Rivas Cherif quien se convertirá en enlace entre Valle-Inclán y su vuelta a los escenarios. Mucho tuvo que ver en esa vuelta la proclamación de la Segunda República, el 14 de abril de 1931, y el intento de algunas compañías por poner en escena autores que se identificarán con esos nuevos tiempos políticos. Compañías como la de Irene López Heredia, y especialmente la de Margarita Xirgu, fueron las encargadas de representar las últimas obras que Valle vio estrenadas en vida. Éstas son las obras estrenadas en dicho periodo, que comprende desde el año 1931 hasta su muerte, en 1936:

OBRA ESTRENO COMPAÑÍA FICHA ARTÍSTICA TEATRO

<i>Farsa y licencia de la reina castiza</i>	3-6-1931	“Irene López de Heredia”	<i>Actores:</i> Irene López de Heredia, Nicolás de Perchicot, López de Silva, Mariano Asquerino. <i>Decorados:</i> Bartolozzi.	Teatro Muñoz Seca, de Madrid.
<i>El embrujado</i>	11-11-1931	“Irene López de Heredia”	<i>Actores:</i> Irene López de Heredia, Nicolás de Perchicot, López de Silva, Mariano Asquerino. <i>Decorados:</i> Mignoni. <i>Dirección:</i> Valle-Inclán.	Teatro Muñoz Seca, de Madrid.
<i>Divinas palabras</i>	16-11-1933	Margarita Xirgu y Enrique Borrás.	<i>Actores:</i> Margarita Xirgu, Enrique Borrás, Amalia Sánchez Ariñó. <i>Escenografía:</i> Castelao. <i>Adaptación y dirección:</i> C. Rivas Cherif.	Teatro Español, de Madrid.
<i>Los cuernos de don Friolera</i> ⁴⁶	14-2-1936	“Nueva Escena”	<i>Actores:</i> Juan de la Torre, María Pérez.	Teatro de la Zarzuela, de Madrid.

⁴⁶ *Los cuernos de don Friolera* se representó como homenaje póstumo al escritor, que falleció el 5 de enero de 1936.

Este último homenaje al poeta contó con los más destacados escritores de la época, encabezados por Antonio Machado; en el programa del homenaje, se escucharon las voces de María Teresa León, Azaña y Lorca, entre otros.

De los montajes anteriores, prestaremos especial atención al que realizó Margarita Xirgu. A pesar de que la relación de Valle-Inclán y Margarita Xirgu no fue demasiado fluida en un principio, en la memoria de la actriz resonaban los gritos que el dramaturgo le profirió desde el patio de butacas en plena representación de la obra de *El hijo del diablo*, de Joaquín Montaner; aunque los insultos no iban dirigidos a ella precisamente, sino a Montaner. Gómez de la Serna cuenta en la biografía de Valle-Inclán que éste iba predisposto a sabotear la obra, por creer a su autor responsable de su discriminación en las gratificaciones económicas que se les entregaron a ciertos escritores con motivo de la Exposición Universal de Barcelona.

“La protesta al poeta Montaner no tuvo altivez de independencia, porque Montaner, como poeta, no merecía esa repulsa (...) el poeta Montaner era el árbitro de gratificaciones de mil y dos mil pesetas –que duran muchos meses–, a propósito de la propaganda de aquel despilfarro de millones que se llamó Exposición Universal de Barcelona (...). A Valle le tenía irritado aquella selección en que, por descuido, no había entrado él, y por eso llevó al teatro su airada protesta, excesiva en aquella ocasión.”⁴⁷

Margarita Xirgu no comprendió esa reacción, ni la posterior de Valle de prohibir a su compañía representar *El yermo de las almas* en Madrid después de que la obra se exhibiese en el teatro Principal de Barcelona. Para conocer la relación de la actriz con Valle y con Rivas Cherif, remitimos al libro de Antonina Rodrigo, Rodrigo (1988, 247-248).

Con estos antecedentes, parece evidente que, una vez más, Rivas Cherif fue fundamental para el reencuentro entre tales personalidades. El director se encargaba del asesoramiento literario de la compañía de Margarita Xirgu, aunque no se limitaba a eso. ¿Qué relación podía tener una primera actriz como la Xirgu con un director de escena? La respuesta la podemos intuir en estas declaraciones realizadas por la actriz, que recoge Guansé:

“Para mí, era un auxiliar de mucho mérito; cuando se acordaba un proyecto, trabajaba infatigablemente para realizarlo. Tenía el acierto de descubrir siempre los elementos necesarios. A veces, nos preguntábamos dónde encontrar la melodía apropiada para ilustrar tal pasaje o tal otro... Al día siguiente, Rivas Cherif comparecía con la partitura conveniente. Faltaba una bailarina. Ninguna actriz de la compañía sabía bailar. Rivas Cherif no tardaba en presentarnos a la artista más adecuada. Todo lo resolvía. Su propia falta de especialidad contribuía a su agilidad mental. Tenía un gusto infalible. Mientras ensayábamos, le pedía que mirase lo que hacíamos desde la platea y él obedecía y anotaba los aciertos, y después nos decía qué era lo que le parecía bueno. Lo repetíamos y

⁴⁷ Gómez de la Serna (2007, 183-184).

fijábamos las actitudes que, sin su consejo, hubiesen pasado inadvertidas. A mí, su opinión me daba una confianza absoluta”.⁴⁸

Como hemos visto, esta colaboración aún está muy mediatizada por la figura de la primera actriz y dista mucho del dominio total por parte del director escénico, como preconiza Gordon Craig desde sus planteamientos. Pero esa traslación de poder no será fácil, porque no olvidemos que, en nuestro país, quien ostentaba el prestigio y era capaz de llevar espectadores al teatro eran las actrices y los actores; al director “estrella” y con prestigio, aún le quedarían bastantes años para hacer su incursión en las carteleras españolas; de momento, la cabecera de cartel es patrimonio exclusivo de los actores y de los autores.

La colaboración se realizaba en los términos en que la Xirgu la describe, pero Rivas Cherif supo aconsejarle para que se acercara al teatro de Valle-Inclán, porque en él podría encontrar la nueva dramaturgia que buscaba. Para Rivas Cherif, don Ramón seguía siendo el gran motor de la renovación de la escena española.

Pero este intento no fue todo lo fructífero que se esperaba, y la actriz encontró en García Lorca a ese autor que ella andaba buscando; ella misma reconoció que el teatro de Lorca era el que a ella le llegaba más y con el que más se identificaba.

La compañía de Margarita Xirgu obtuvo el arrendamiento del Teatro Español de Madrid como sede para su compañía; soplaban nuevos tiempos culturales y esto, unido a los valores renovadores que todos habían depositado en la Segunda República, hizo que Valle-Inclán fuese receptivo a que sus obras subiesen de nuevo a los escenarios. Recordemos la frustración del autor por no haber podido estrenar años atrás *El embrujado* en dicho teatro.

El proyecto se concretó en la representación de *Divinas palabras*. Para el trabajo previo de la puesta en escena, se pidió la opinión del autor, que manifestó lo siguiente:

“...Rivas Cherif me habló de poner en escena *Divinas palabras*. Hace bastantes años que publiqué esta tragicomedia y, naturalmente, apenas me acuerdo de lo que en ella pasa. Sin duda, está fuera de proporción para ser llevada a un escenario. En todo caso, haría falta un refundidor”.⁴⁹

El mismo crítico reconoce en dicho artículo “que, en el mundo de bastidores adentro, soplan vientos muy favorables a su copiosa producción dramática, y que Valle-Inclán no es un obstáculo, como lo fue en algún tiempo, para el estreno eventual de alguna de sus comedias”. Aquí se recoge esa nueva actitud del artista frente a la representación de *Divinas palabras* y la libertad implícita que le da a su buen amigo Rivas Cherif para que refunda lo que crea necesario.

Rivas reconoce que la obra tiene una técnica cinematográfica y que será fundamental la escenografía de Castelao. El propio Valle-Inclán exigió que los decorados no los realizasen los escenógrafos habituales que representaban en Madrid; exigió que fuesen realizados por Alfonso Rodríguez Castelao, el artista que, según su criterio, representaba más auténticamente el espíritu de Galicia. Valle-Inclán se siente bastante tranquilo frente a este estreno y así lo declara en el periódico “el Sol” ante la pregunta del periodista de si va a asistir a la representación de *Divinas palabras*:

⁴⁸ Guansé (1988, 56)

⁴⁹ Dougherty (1983, 38-39)

“No podré. Es más: quizá no pueda presenciar los ensayos. Me marchó en seguida a Roma. Por la interpretación, no temo. Sé que Rivas Cherif cuidará esto con sumo cariño. Por otra parte, la Xirgu y Borrás han de estar muy bien en sus papeles. El complemento lo dará Castelao. De él, depende, en la estampa de *Divinas Palabras*, lo más inmediato para que Galicia esté en presencia en escena.”⁵⁰

Esta confianza del autor no se vio reflejada con un éxito de público, y el fracaso de *Divinas palabras* marcó el divorcio definitivo entre el teatro de Valle-Inclán y el público de su época. En este caso, no podemos achacar el fracaso a una inadecuada puesta en escena, ni a planteamientos equívocos a la hora de representar su teatro. Puede que la dramaturgia de Valle-Inclán, ahora representable según los gustos y parámetros estéticos del autor, se adelantase en bastantes años al gusto del público, o puede que necesitara de una mayor *innovación dramática*, entendiendo el término en el sentido contemporáneo, práctica que aún tardaría años a aparecer en la escena española.

Frente a este pobre balance de la representación de su teatro, se podría pensar que a Valle-Inclán habría que representarlo en otro medio diferente, como puede ser el cine, para que su obra adquiriera toda la dimensión expresiva.

¿Realmente ocurrirá esto en las adaptaciones de Valle-Inclán al cine? Aún es pronto para responder a esta pregunta, pero lo que es innegable es que Valle se muestra más receptivo a asistir al cine que a sus propios estrenos teatrales. Pudo influir el malestar y el descontento que acompañó a Valle-Inclán durante su vida al ver representado su teatro, pero don Ramón no desaprovechó ninguna entrevista para dejar claro que no acude a las representaciones teatrales. En este caso, el entrevistador le advierte que, en cambio, sí que asiste al cine y a los espectáculos de variedades:

“–Al cinematógrafo sí que va usted. Y hasta a algún salón de *varietés*. Yo le vi, cierta solemnísimas noche, en “Maravillas”, con Cipriano Rivas Cherif.

–Ciertamente: trabajaba Tórtola Valencia. ¿Y cómo no ir yo? Y a los *cinemas*, ya lo creo que voy. Ése es el teatro nuevo, moderno, la visualidad.”⁵¹

Ante esta realidad escénica que hemos dibujado someramente, nos surgen una serie de preguntas que forman parte esencial de este trabajo de investigación. Nos cuestionamos si esa dificultad escénica del teatro de Valle es fruto de un inadecuado tratamiento en su representación o, por el contrario, es producto de una escritura que tiene un planteamiento más amplio que el de la representación escénica; estamos pensando en su dimensión audiovisual.

¿Tendrá cabida su teatro en ese nuevo *teatro moderno y visual*, como él mismo define el cine? ¿Tanto le interesaba el cine, o era una manera de castigar al teatro con su indiferencia? ¿Tenemos un guión cinematográfico en las obras teatrales de Valle? Más adelante, indagaremos en las relaciones reales de Valle-Inclán con ese nuevo medio y si realmente colmaría sus aspiraciones.

⁵⁰ Dougherty (1983, 250)

⁵¹ Dougherty (1983, 168)

Una cosa queda clara: el teatro de Valle-Inclán tuvo que cargar con la etiqueta de *irrepresentable* debido a las limitaciones escénicas que hemos analizado y a la falta de una dramaturgia visual que fuese capaz de traducir en imágenes el torrente verbal que el autor despliega en sus textos. Ese dilema no está resuelto, ni mucho menos, en su teatro y, actualmente, aún nos podemos cuestionar la importancia de dichas acotaciones y qué hacer con ellas en una representación. Tenemos varias opciones: obviarlas, leerlas mediante un personaje, intentar traducir literariamente las palabras a la realidad escénica mediante la filmación, extraer la esencia, o dejarnos llevar por el torrente de su sueño para estimular el nuestro.

La solución no es fácil, pero no pensemos que ésta es una característica singular de la dramaturgia de Valle. Las acotaciones de Valle no son más irrepresentables que las de Maeterlinck. En cierta forma, las dificultades de representación ya estaban apuntadas en los textos poéticos de Galdós, en obras como *Cassandra* o *Santa Juana de Castilla*. En la renovación del teatro español de principios de siglo XX, mucho tuvo que ver el acercamiento que hicieron varios autores entre la novela y el drama. Clarín y Galdós son fundamentales en este proceso, aunque a este último no se le ha reconocido su trabajo en la experimentación dramática y se le considera un novelista realista, como recoge Rubio (1988)

“En efecto, de las descripciones que preceden a las escenas de *El abuelo* en su versión de “novela dialogada” de 1897, a las de Baroja en *La casa de Aizgorri* o a las de Valle-Inclán en las *Comedias bárbaras*, no hay gran diferencia y sus autores proyectan en ellas una visión lírica de la realidad.”⁵²

Valle-Inclán seguiría indagando por ese camino iniciado por Galdós en la escritura de sus novelas dialogadas y en la incorporación de elementos de la novela en la escritura de su teatro, fruto de un claro acercamiento entre novela y drama.

Esa libertad de géneros que se confiere Valle permite que, en su imaginación, los personajes tomen vida y campen por un paisaje estilizado a través de su mirada deformante, sin límite de espacios ni tiempos. Sólo así entenderemos la libertad creativa con la que deja moverse a sus personajes. Valle necesita verlos y oírlos, y escribe sus obras rápidamente una vez las ha visualizado y ha sido capaz de situarse frente a sus personajes para escuchar y ver sus evoluciones. Él es el primer espectador de sus obras. Por eso, sus textos contienen elementos propios de la puesta en escena, descripciones de director y, al mismo tiempo, comentarios de espectador. En la relación de Valle con sus personajes, dijo, en más de una ocasión, que el autor tenía tres posibilidades: una, de reverencia; el autor está arrodillado frente a sus criaturas, y las adora; para Valle, el ejemplo de esta postura estaría representado por Homero: el autor postrado frente a sus personajes-héroes. Una segunda relación es la de convivencia, donde el autor convive con sus personajes; ejemplos que cita don Ramón los tenemos en las obras de Dickens, Dostoievski, o Tolstoi; y frente a esto, podemos encontrar una tercera actitud, donde el escritor se coloca por encima de sus personajes, en un plano semejante a la perspectiva caballera y los contempla de arriba abajo, entablando una relación de superioridad y donde los personajes son desdeñados y manejados; para

⁵² Rubio (1988, 20-22)

Valle, un ejemplo de esta práctica la podemos encontrar en el *Buscón* de Quevedo o en el *Quijote* de Cervantes que, para Valle, era un libro absolutamente cruel. Indudablemente, si hablamos de la producción de sus esperpentos, Valle prefiere ese punto de vista para tratar a sus personajes. El esperpento es la culminación de este tipo de perspectiva; pero estas tres actitudes podemos rastrearlas en diversos periodos de la obra de Valle-Inclán. Según García Sabell:

“... la actitud de reverencia que son las *Sonatas*, que es la reverencia a un mundo desaparecido, a un mundo idealizado, etc.; la actitud de convivencia, que son las *Comedias bárbaras* y, naturalmente, la actitud fustigadora, una perspectiva de arriba abajo, que son los esperpentos (...). En él, se daban estas tres circunstancias como forma de vida (...) estos tres componentes no eran sucesivos como lo son en su obra, sino que fueron simultáneos”.⁵³

Esa posición le permite manipular estéticamente a sus personajes y a su entorno, de ahí que el artificio escénico necesite de una coherencia para que la obra transmita su agudeza y desgarró, amparada por los parámetros escénicos que sean capaces de recoger dichas pretensiones estéticas.

Valle-Inclán, al no poder desplegar esa variedad de recursos en sus puestas en escena, los deja fijados desde una óptica literaria, en sus textos, con la consiguiente dificultad para los que se planteen la titánica tarea de traducir en imágenes la dramaturgia de Valle.

Los que lo hagan desde el cinematógrafo puede que tengan la posibilidad de poner en escena los espacios y las imágenes que el poeta plantea, pero se van a encontrar con la enorme dificultad de verbalizar esos diálogos tan teatralizados: recordemos el punto de vista que ha tenido el autor respecto a sus personajes. A esto, hay que añadir la difícil elección del código interpretativo. El cine, en su nacimiento, sí que era más sensible a códigos expresionistas a la hora de remarcar la gestualidad del actor, de plantear los encuadres o de dosificar la luz; pero, a medida que el cine evoluciona con la aparición del sonoro, se va alejando de estos parámetros, hasta desterrarlos prácticamente de las pantallas actuales.

El cine comercial ha encontrado en los códigos naturalistas su medio natural de expresión, siendo raras excepciones las propuestas cinematográficas que investigan por el camino interpretativo. Recordemos que prácticamente todas las adaptaciones cinematográficas de la obra de Valle se han realizado bajo el signo del naturalismo cinematográfico, ni siquiera el expresionismo del cine mudo, ni los postulados más vanguardistas de la realización del cine experimental, como la que hizo Buñuel en su primera etapa, se han ocupado de la obra de Valle-Inclán. Sus adaptaciones al cine se producen tardíamente y, desde el principio, se presta más atención a la fábula de sus textos que a su estética. Puede que la excepción sea la reciente realización de *Martes de Carnaval* para televisión que indaga en aspectos estéticos e interpretativos que se alejan del naturalismo, en un claro homenaje al cine primitivo, y a las distitas formas de representación teatral.

Por otra parte, aquéllos que se acerquen al teatro de Valle desde los límites de un escenario han de conjugar lo espacial y lo visual con las restricciones de la escena.

⁵³ García Sabell (1985, 61)

El teatro de Valle, evidentemente, no es irrepresentable; no lo fue ni en su época, pero plantea unos retos escénicos que tienen mucho que ver con las capacidades del director escénico y de cómo sea capaz de escenificar el artefacto literario para convertirlo en un artefacto escénico capaz de ser leído en un código adecuado. Este trabajo requiere de una sensibilidad de abstracción muy cercana a la composición pictórica, donde todos estos elementos han de ser tamizados por una decidida puesta en escena, y será al director al que se le encomienda la responsabilidad última de ordenar un torrente de imágenes y palabras.

4-SEGUNDA PARTE: CINE/TEATRO EN VALLE-INCLÁN

4.1 VALLE-INCLÁN, SU RELACIÓN DIRECTA CON EL MEDIO CINEMATOGRAFICO, SUS OPINIONES. VALLE-INCLÁN Y BUÑUEL

Antes de ocuparnos de las adaptaciones cinematográficas de la obra de Valle-Inclán, queremos indagar en la relación que mantuvo, durante su vida, con el cine. Tenemos constancia de que fue un espectador entusiasta, pero no tenemos ninguna prueba que nos demuestre que trabajara directamente para este medio, si exceptuamos una breve aparición en una película. A diferencia de otros dramaturgos coetáneos, como Benavente (1866-1954), Guimerà (1845-1924) o Arniches (1866-1943), Valle-Inclán nunca vio adaptada ninguna de sus obras al cinematógrafo durante este periodo, ni participó directamente en ningún proyecto que llegara a realizarse. Tampoco se le conoce ningún trabajo como guionista, ni como traductor de guiones, una vez se estableció el cine sonoro. Nunca trabajó profesionalmente para el cine, aunque parece que hubo varios intentos de colaboración y que, desgraciadamente, quedaron frustrados. Las referencias sobre estos proyectos las tenemos a través de terceras personas, ya que no ha quedado ningún borrador de esos trabajos, ni siquiera el esbozo del guión sobre Goya que le cuenta Valle-Inclán a Buñuel.

De lo que sí tenemos constancia, a través de cartas y entrevistas, es del interés que despertaba el cine en él, así como de la necesidad de que el teatro incorporara algunos recursos estilísticos del cine.

El material donde podemos encontrar estas referencias no es muy extenso, pero sí que clarifica sus posturas respecto a la aparición de este nuevo medio de entretenimiento, del que era consumidor.

Su asidua asistencia al cine la confirma su hijo a Francisco Nieva en una charla que recoge el dramaturgo en los siguientes términos: "...Valle-Inclán era un gran aficionado al cine, y su hijo Carlos, el mayor de sus hijos, me reveló que, en cierta época, les llevaba a ver una película todas las noches"⁵⁴.

Pero, curiosamente, también tenemos testimonios directos en los que Valle niega cualquier relación con el séptimo arte, como las declaraciones realizadas a un periodista de "el Sol":

"Quisiera preguntarle algo sobre el cine, don Ramón...

–Yo, sabe usted, no he ido en mi vida... ¡Como no voy al teatro, por supuesto!

–Entonces, don Ramón. ¿Cree que el cine es un arte menor y sin importancia?

–¡Ni un arte menos, ni nada! Le he dicho a usted que, sobre cine, no me da la gana contestar!"⁵⁵.

⁵⁴ Nieva (2002): Francisco Nieva, "Gente de cine", www.larazon.es, consulta (24 de noviembre de 2006).

⁵⁵ Pizarro, José: "Don Ramón, Charlot, y la tempestad con las barbas al desgaire". "el Sol", 24-diciembre-1934. Leído en Valle-Inclán, Joaquín y Javier (1995, 623-624).

Hay que entender estas declaraciones en su contexto. Estas abruptas afirmaciones llevan al periodista, José Pizarro, a sacar unas conclusiones precipitadas sobre la opinión que tenía Valle sobre el cine. Esta respuesta desairada hay que entenderla dentro del enfado del escritor por las circunstancias políticas que le rodeaban. Valle-Inclán no quiere opinar ni de cine ni de nada: “No me da la gana, ¿oye usted?, opinar en un país con censura”. En un país limitado por la censura, gran parte del trabajo artístico carece de sentido. Recordemos que Valle fue una de las víctimas de esa censura. Y conociendo el proverbial carácter del escritor, eso es lo más suave que le pudo contestar al periodista.

En la práctica, don Ramón se había mostrado mucho más entusiasta con el séptimo arte; de hecho, él mismo se prestó a participar como actor en una película.

No es la primera vez que hace de actor: como antecedente, tenemos su participación en una obra de teatro; pero su retirada escénica casi coincide con su debut. Representó el papel de poeta, un papel que su amigo Benavente le había escrito en la comedia *La comida de las fieras* (1898). Se trataba de Teófilo Everit, un personaje inspirado en él mismo. Se dedicó en cuerpo y alma al papel, estrenándose la obra el 7 de noviembre de 1898 en el teatro de la Comedia, según recoge Lima (1984, 35). La crítica elogió “el aplomo y la discreción del debutante”, pero esto no fue bastante para Valle-Inclán, que buscaba un reconocimiento mayor a su trabajo; pensó que la crítica no había dado la importancia que merecería a su debut y decidió abandonar. Benavente intentó disuadirle, pero sólo aceptó seguir hasta que se le buscara un sustituto.

Después de tres representaciones, Valle-Inclán dio por terminada su interpretación y su carrera como actor profesional, aunque esporádicamente y dentro de un círculo de amigos reducido, hizo de doña Brígida en el *Tenorio* de Zorrilla, que tanto le gustaba. De aquella experiencia como actor profesional, lo más positivo fue el encuentro con la actriz Josefina Blanco, que posteriormente sería su esposa.

Su otra intervención como actor *amateur* la realizará en el cine. Según Juan Antonio Cabero en su *Historia de la cinematografía española* Cabero (1949), Valle-Inclán hizo una breve aparición en la película *La malcasada* (1926) de Francisco Gómez Hidalgo, una película que cuenta con lo que hoy denominaríamos *cameos* impagables de las personalidades artísticas del periodo de la dictadura de Primo de Rivera, como Rusiñol, Luca de Tena, Eugenio D’Ors, Muñoz Seca, Julio Camba, Azorín o el general Sanjurjo. Todos ellos aparecen en los títulos de crédito. Un fragmento de estas imágenes lo podemos ver en el capítulo de *La hija del capitán*, que García Sánchez ha realizado recientemente para televisión, recuperando unas imágenes que se daban por perdidas, porque en la copia que se conservaba en la Filmoteca Española, no aparece el nombre de Valle-Inclán ni su imagen filmada en el estudio de Romero de Torres. Pero en cambio, dentro de la caja donde se conservaba la película, sí que apareció un trozo de cinta con un primer plano del escritor gallego. Una explicación a este corte nos la da Fernando Lara en su artículo “El ‘misterio’ de *La malcasada*”.

“¿Explicación? Puede encontrarse en el carácter polémico de *La malcasada*, que intentó abrir un debate público sobre el divorcio, sin legalizar en España en ese momento. Cabero explica que, cuando el protagonista quiere divorciarse de su esposa, pide consejo a infinidad de personajes de la política, del ejército y de las artes (...) Pero la inmensa mayoría de las figuras preguntadas han desaparecido de la pantalla, entre ellas Valle-Inclán, reduciéndose las opiniones sobre el divorcio a muy escasas intervenciones, quizá”, sigue Cabero, “como todavía estaba reciente la intentona militar para derrocar la Dictadura del General Primo de Rivera, ante el temor de que el público exteriorizara su entusiasmo a su

protesta ante las figuras que iban apareciendo en la pantalla, las autoridades dieron orden tajante de que, ante cualquier manifestación, se suspendiese la proyección, como así ocurrió”. “El director Gómez Hidalgo (...) sustituyó las figuras polémicas de la política por otras representativas del arte y de las letras, pero ya no tenía el interés primitivo”.

Posiblemente, en esa segunda versión de *La malcasada*, Valle-Inclán –siempre polémico– fuese uno de los sacrificados, aún sin tener el grado de “figura política”. Se trata sólo de una hipótesis”⁵⁶

Afortunadamente, en las imágenes de García Sánchez, podemos ver a Valle-Inclán en el estudio de Romero de Torres junto a una modelo, el fotograma se recuperó y se encuentra expuesto en el museo de Valle-Inclán en A Pobra do Caramiñal.

Los personajes hablan, pero la película es muda; imagino que las opiniones aparecerían subtituladas. Misterios aparte, lo que está claro es que sí que se prestó a la grabación de la película, junto a su buen amigo Julio Romero de Torres, en una demostración de que Valle-Inclán no siente ningún rechazo especial hacia dicho medio y, aunque esta participación es anecdótica, podemos afirmar que, por el cine, siente una cierta fascinación a tenor de las declaraciones que hemos recogido en este sentido y por la visión que el poeta tiene de la literatura como un fenómeno evolutivo, y que, en su teatro, “esta visión evolutiva encauza su concepto plástico de la obra dramática, llevándole a postular la futura unión entre el teatro y el cine”, como afirma Dougherty (1983, 15).

4. 1.1 Declaraciones públicas de Valle-Inclán sobre el cine

En este apartado, recogeremos las declaraciones de Valle sobre el cine aparecidas en artículos, conferencias y entrevistas. A la hora de sistematizarlas, haremos una distinción entre el cine mudo y el cine sonoro. Aunque Valle-Inclán no hace ninguna referencia clara a este respecto, nosotros lo consideramos importante y, guiados por las fechas de la aparición del cine sonoro y por cómo están datadas las declaraciones de Valle-Inclán, podremos establecer esos matices.

El 6 de octubre de 1927, se estrenó *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*), considerada la primera película sonora de la historia del cine, replanteando muchos postulados de un arte que, en apenas treinta años, había sido capaz de llegar a conectar con un público masivo y que ahora se enfrenta a su segunda gran crisis desde su nacimiento. El cine mudo y su lenguaje estarán en peligro y, hacia 1930, el sonoro es una realidad y el cine mudo fue definitivamente vencido. Siguiendo esta cronología, Valle-Inclán sólo pudo disfrutar de este nuevo fenómeno en los últimos años de su vida, ya que fallecería en 1936. Éstas son algunas de las declaraciones que hemos encontrado documentadas:

A) Antes del nacimiento del cine sonoro

(1921)

⁵⁶ Lara (1986, 22)

Estas reflexiones las realiza Valle-Inclán en una tertulia donde se habla de teatro, y aborda el tema polémico sobre cómo debe ser el teatro actual. Valle-Inclán expone lo siguiente:

“El teatro ha de conmover a los hombres o divertirles; es igual. Pero si se trata de (crear) un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes, viciados por el teatro de camilla casera, se acaben. 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...”⁵⁷

Los siguientes comentarios de Valle-Inclán en torno al cine se publicaron en la revista *Cine Mundial*. Dougherty cita esta referencia aparecida en *El cine* (Madrid), núm. 512, el 4 de febrero de 1922:

“La formidable equivocación del cinematógrafo consiste en hacer ‘alma’ de lo secundario, de lo casi inútil hasta cierto punto. Hay dos sentidos estéticos, de los que ya hablaba Platón: el sentido de la vista y el del oído. El cinematógrafo pertenece, por excelencia, al primero de ambos. Todo en él es objetivo, plásticomístico, y entra derechamente por los ojos, tratando de recrear por esta línea estética. El oído se inhibe, como anulado; no hay sonidos que lo despierten (la música es accesoria y la atención que se le presta es mecánica, inconsciente, y los letreros que van apareciendo y desapareciendo en la pantalla influyen también el nervio óptico, los ojos. El cine habla a los ojos y nada más. Podríamos decir que la pantalla es lo plástico animado, en donde el movimiento y el color son los dos únicos componentes. Ahora bien; se comprenderá que la obra más ingeniosa de don Jacinto Benavente resulte un fracaso transpuesta al cinematógrafo... porque los personajes del eximio dramaturgo hablan, se dirigen, con inmediato fin, al sentido estético del oído, PRODUCEN SONIDOS que entran por las puertas auditivas para seguir después su proceso sentimental. Las palabras contienen ingenio, literatura... Podemos cerrar los ojos y recrearnos con ESCUCHAR la recitación o la lectura de cualquier pasaje literario. Es más; hasta solemos cerrar los ojos —el otro sentido estético— para mejor disponer la atención al otro compañero, que es independiente, como lo pueden ser las dos o más entradas de un edificio. Producir películas a base de argumentos ‘famosos’, es decir, de alto mérito literario, viene a ser igual —valga el símil— que adaptar los materiales al plano de la construcción (...).⁵⁸

Estos comentarios que realiza Valle-Inclán inciden en la paradoja de confiar el entendimiento de la trama, en el cine mudo, a unos diálogos que no serán escuchados por el público, y que son sustituidos por los subtítulos. No parece ésa la forma más adecuada para que una historia llegue de manera comprensible al espectador; recordemos los altos índices de analfabetismo de principios del siglo XX; el público popular, en su gran mayoría, tendría dificultades para leer las estampas al ritmo que la realización va imponiéndolas; por eso, se introdujo el lector en las salas de proyección, una especie de actor que las leía en voz alta. El exceso de rótulos produce que la

⁵⁷ Dougherty (1983, 264).

⁵⁸ Dougherty (1983, 278)

narrativa visual se vea afectada; y la historia, que tiene unas profundas raíces literarias, sea incomprensible. Esta situación es lo que lleva a Valle-Inclán a reflexionar sobre la forma en que el texto debe adaptarse según las necesidades de la cinematografía. En este sentido, hay un principio básico: lo visto en imágenes no hace falta repetirlo con palabras; es un concepto que no había calado en esas primeras adaptaciones; en cambio, el escritor gallego sí que repara en ello.

Los argumentos de obras como las de Benavente no podían convertirse en meros pies para las estampas, relegando la narración visual a un segundo término. En el siguiente párrafo, Valle-Inclán alude a su condición de observador y profesor de Artes Plásticas, para relacionar la imagen del cine con la fotografía, explicando los mecanismos que, a su modo de entender, esta relación confiere a la narrativa cinematográfica. El orden de las “estampas” determinará la historia sin necesidad del diálogo, atendiendo únicamente a las acciones y a los gestos. Con estos elementos, también podemos narrar una historia; los pies de las estampas han de tener un papel secundario, no se puede basar la acción en esos escritos; hay otros elementos que nos pueden dar esa información:

“Yo, en Madrid, en la Academia de San Fernando, he sido profesor de Artes Plásticas, tan íntimamente relacionadas con el cinematógrafo... Véanse las viejas estampas; revisemos cualquier interesante colección francesa del siglo XVI. Aquí están, con toda la gracia y el colorido de la época. Colóquense en forma sucesiva y tendremos el cinematógrafo, un cinematógrafo primitivo cuyo movimiento se encargan los ojos del curioso de establecer. Veamos: *Francisco Primero da la bienvenida a Diana de Poitiers, saludándola con galante majestad. —Diana de Poitiers, sentada al lado de S. M. Francisco Primero, se deja estrechar sus lindas manos. —El Soberano francés besa a Diana de Poitiers, que baja los ojos ruborizada. —Francisco Primero en la intimidad, con su favorita. —Una escena de celos entre el Monarca y su amante.* Numere usted ahora las estampas, colóquelas en orden cronológico, vaya leyendo los pies y recréese luego en el colorido y la expresión de las figuras, que lo dicen todo, y aquí tiene usted el cinematógrafo cumpliendo su misión artística de plasticidad... entrando derechamente por los ojos. Quede, pues, en claro que los argumentos son todos de orden secundario; son los pies de las estampas sobre los cuales se echa 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 incomprensión mayúscula, una ridiculez, un despilfarro y, además, un contrasentido, producir una película precisamente a base de literatura, a base de acústica, ya que es evidente la inhibición del oído...”⁵⁹

No contento con esta clara y gráfica descripción de las funciones narrativas del cinematógrafo, pone un ejemplo de lo que sería un guión de cine en el sentido moderno: con las acciones, localizaciones, personajes, estética y sin prácticamente diálogos; de hecho, él, en esta descripción, los sugiere pero no los escribe; y privarse un maestro del diálogo, como es Valle-Inclán, es toda una declaración de principios.

⁵⁹ Dougherty (1983, 265)

“Una procesión en Sevilla, por Semana Santa. A ver qué argumento necesita usted de antemano. El pueblo, pintoresco, devoto y espeso; la calle de la Sierpe; cirios, imágenes, mantillas, crespones, hábitos, sandalias, peinetas; el Cristo de los Poderes, majestuoso, plástico y doliente; casullas, mitras, palios, hisopos... Pasa la procesión; barrio de Triana; a lo lejos, el Guadalquivir; rostros morenos, pálidos y como nimbados; ojos que rasgan el ambiente como ráfagas eléctricas; la Giralda, esbelta, afiligranada y evocadora... Allí va Pastora Imperio descalza, penitente y provocativa, cantando una 'saeta' para que el Señor de los Poderes perdone sus muchos pecados; el Gallo, en calesa, se cubre el rostro con un pañuelo de luto, sentimental, supersticioso gitano. Y, tras este desfile místico, caliente y luminoso, la ronda pagana de las noches tibias; la reja y los claveles reventones; el rostro de la novia, de los suspiros del galán, la copla, el beso que estalla, la bandurria y los pregones de las vendedoras, pandereteros, nostálgicos y morunos.

El argumento... ¿cuál es el argumento?... ¿dónde está aquí el argumento?”.⁶⁰

La sucesión de planos y ritmos serán los motores de la narración. Griffith estrenó *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916), pero no se pudieron ver en España hasta la década de los años 20. Desconocemos si Valle fue espectador de estas películas, pero un hombre aficionado al cine, y *enterado*, como lo define Francisco Nieva, estaría al tanto de estas importantes novedades.

Nieva utiliza el término *enterado* en una de las tertulias que se realiza en el Teatro María Guerrero de Madrid con motivo del estreno de *Luces de bohemia*, dirigido por Lluís Pascual, y lo utiliza en el buen sentido de la palabra, es decir, le atribuye a don Ramón la capacidad de enterarse, de coger cosas; era un hombre que estaba muy alerta de todo cuanto ocurría a su alrededor. En este sentido y al hilo de sus declaraciones, no parece descabellado pensar que conoció lo que supuso Griffith para el nacimiento del cine moderno. La influencia de esta narrativa trasciende el trabajo del director estadounidense e influye decisivamente en los demás realizadores, marcando así los principios de un nuevo lenguaje.

Eisenstein fue otro de los grandes narradores del cine mudo; su maestría en el encadenado de planos abrió muchas posibilidades desde un punto de vista autónomo de la narración fílmica respecto a la narración literaria; pero los trabajos fundamentales de Eisenstein son posteriores a las declaraciones de Valle-Inclán de 1921: *El acorazado Potemkin* (1925), *Octubre* (1927), *¡Que Viva México!* (1930-1934). Esta última obra le trae resonancias valleinclanescas a Francisco Nieva y, unido a la fascinación que siente por ambos autores, le llevó a plantearse un hipotético encuentro y adaptación de la obra de Valle-Inclán por parte de Eisenstein, un encuentro que nunca se produjo:

“¡Qué estupendo director de las obras de Valle-Inclán hubiera sido Eisenstein! *Tirano Banderas* dirigido por Eisenstein hubiera sido una obra maestra y decisiva.”⁶¹

Volviendo al texto que nos ocupa, hemos de destacar dos hechos claves: por una parte, Valle-Inclán distingue muy bien lo que será un guión cinematográfico, y por otra, lo que es un obra teatral con una fuerte base literaria; y a juzgar por la descripción, él tiene

⁶⁰ Dougherty (1983, 265)

⁶¹ Nieva, Francisco *Gente de Cine*, www.larazon.es, consulta (24 de noviembre de 2006)

la misma facilidad para armar cualquiera de los dos; en este caso, Valle-Inclán nos muestra la importancia que daba a la localización; en alguna ocasión, ha hecho referencia a que el escenario es el que crea la situación; manifiesta su rebeldía a encerrar la acción teatral, como hacen sus coetáneos, “en un salón, un patio andaluz o en una sala de fiestas”. Él apuesta por el teatro de escenarios, de múltiples escenarios, como ha hecho nuestro teatro clásico: “llevar la acción sin relatos a través de muchos espacios”; de ahí que el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto, como recoge en el artículo “Don Ramón habla de teatro a sus contertulios”, donde cuenta la anécdota de cómo, a su entender, Shakespeare construye la famosa escena de Hamlet.

“—Shakespeare empezó a escribir *Hamlet*, y de pronto se encontró con que Ofelia se le había muerto. ‘A esta mujer hay que enterrarla’, dije, sin duda. ‘¿Dónde la enterraremos? En un cementerio romántico, que puede ser, mejor que ningún otro, el cementerio de una aldea’; allí llevó Shakespeare la acción de uno de los cuadros, sin ocurrírsele contar el entierro, como hubiera hecho cualquier autor de nuestros días. Y una vez en el cementerio,” —continúa don Ramón— “Shakespeare se dijo: ‘Aquí tiene que salir un sepulturero. Pero como un sepulturero solo se va a hacer pesado, lo mejor es que aparezcan dos sepultureros. Estos sepultureros tienen que hablar de algo mientras cavan la fosa de Ofelia. Al cavar la fosa, lo natural es que encuentren algún hueso humano, y ya que han encontrado un hueso, hagamos que éste sea el más noble: un cráneo’. Y de ahí surgió la admirable situación de *Hamlet*.”⁶²

Hemos creído interesante reproducir este texto para acercarnos a la lógica constructiva con la que Valle plantea su teatro. La acción es siempre resultado de la situación y no al revés. La multiplicidad de los escenarios, a la que él nunca renuncia en su teatro, es el mecanismo que le ayuda a crear situaciones; eso precisamente fue lo que le dificultó su representación en los escenarios convencionales; por tanto, no es de extrañar que admirara en el cine ese potencial. Para él, el teatro es creación plástica, y entiende y admira a los autores por los escenarios que han buscado para sus obras:

“Cada autor tiene, efectivamente, su escenario. Calderón, como Shakespeare, siente predilección por los lugares misteriosos, por las cavernas y los antros. Tirso de Molina es el fraile andariego que ha recorrido los caminos, ha reposado en las olmedas y ha pernoctado en las posadas. Lope de Vega es un autor ciudadano: su escenario tiene calles y casas, y rejas. Es la escena lo primero que hace falta. De la escena, surgen conceptos profundos y las bellas frases.”⁶³

Un ejemplo de esta lógica lo tenemos en las imágenes que le sugiere la procesión de Semana Santa como fondo, donde el ambiente crea la situación y rápidamente es capaz de tramar un juego de miradas de complicidades entre los protagonistas, incluso pone nombre a esos rostros (Pastora Imperio y el Gallo). Únicamente le falta decir la palabra: acción, para que todos estos elementos comiencen a tomar vida.

⁶² Valle-Inclán, Joaquín y Javier (1999, 583-586).

⁶³ Valle-Inclán, Joaquín y Javier (1999, 414).

Pero esto no es ninguna sorpresa, porque en su teatro deja muchas evidencias de la importancia que confiere a ese poder visual mediante las acotaciones. Al mismo tiempo, como hemos apuntado en alguna ocasión, su teatro es también palabra, sonoridad: es diálogo, y el valor que da al lenguaje será otro de los pilares que él reconoce como fundamentales en su dramaturgia.

¿Serán compatibles estos elementos en las adaptaciones de sus obras al cine? La duda surge inmediatamente: ¿de cuál de estas facetas fiarnos a la hora de hacer cualquier adaptación de sus obras? Esta cuestión no tiene una respuesta sencilla, pero ya adelantamos que esto será un reto para cualquier realizador que quiera adaptar el universo de Valle-Inclán al cine: ¿prescindir de su verbo o de su imagen? ¿Son incompatibles ambos? Josefa Bauló Doménech reflexiona al respecto:

“... 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 valleinclaniana. (...) Una de las dificultades para adaptar al cine las obras de Valle-Inclán, podría verbalizarse como exceso de peso literario o necesidad, de ser valleinclanista por exigencias de un guión (...) 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 angustiada: ¿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 valleinclaniana reconocida como un verdadero trabajo de orfebrería lingüística?”⁶⁴

Posteriormente, veremos cómo ha influido esta decisión en las obras que han sido adaptadas y con qué resultados.

(4-2-1922)

Interrogado por un periodista sobre su asistencia al teatro, Valle-Inclán le recuerda que él no asiste ni siquiera a sus estrenos, a lo que le periodista le responde:

“—Al cinematógrafo, sí va usted. Y hasta a algún Salón de *Varietés*. Yo le vi, cierta solemnísima noche, en Maravillas, con Cipriano Rivas Cherif.
—Ciertamente. Trabajaba Tórtola Valencia, y ¿cómo no ir yo? Y a los *cinemas*, ya lo creo que voy. Ése es el *teatro nuevo moderno*. La visualidad. Más que los sentidos corporales. Pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo Arte plástico. Belleza viva. Y, algún día, se unirán y completarán el Cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en uno solo y entonces se podrá concurrir, perder el tiempo en el teatro”.⁶⁵

¿Está pensando Valle-Inclán en la unión de las palabras y la imagen, en lo que, posteriormente, sería el cine sonoro? ¿O esa unión del *Nuevo Teatro* también hace referencia al medio teatral? Con la incorporación de algunas técnicas cinematográficas

⁶⁴ Bauló (2005, 29-46)

⁶⁵ Dougherty (1983, 168)

en la representación teatral. No adelantemos acontecimientos, pero, en declaraciones posteriores, Valle deja muy claro que son lenguajes distintos y, por tanto, necesitarán de tratamientos diferentes.

(12-12-1922)

Este documento es una carta que Valle-Inclán escribe a Cipriano Rivas Cherif, en donde expone su concepto escénico, aludiendo al cine como un posible modelo de renovación:

“... Mis deseos acerca del teatro del futuro son cosas algo diversas. Dentro de mi concepto, caben comedias malas y buenas –casi es lo mismo–, lo inflexible es el concepto escénico. 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 momento total, sobre el tono del héroe. Todo esto acentuado por la representación, cuyas posibilidades emotivas de forma, luz y color –unidas a la prosodia– deben estar en la mente del buen autor de comedias. Hay que luchar con el cine: esa lucha es el teatro moderno. Tanto transformación en la mecánica de candilejas como en la técnica literaria. Yo soy siempre un joven revolucionario, y poniéndome a decir la verdad, quisiera que toda reforma en el teatro comenzara por el fusilamiento de los Quintero. Seriamente, creo que la vergüenza del teatro es una consecuencia del desastre total de un pueblo, históricamente. El teatro no es un arte individual, todavía guarda algo de la efusión religiosa que levantó las catedrales. Es una consecuencia de la liturgia y la arquitectura de la Edad Media. Sin un gran pueblo, imbuido de comunes ideales, no puede haber teatro. Podrá haber líricos, filósofos, críticos, novelistas y pintores. Pero no dramaturgos ni arquitectos. Son artes colectivas.”⁶⁶

(1924)

En 1924, apareció en la revista *El bufón* un artículo en el que Valle-Inclán expuso unas opiniones personales referidas al cine, que era mudo por entonces. En la primera parte del artículo, Valle-Inclán cataloga el cine en función de los sentidos que intervienen en su recepción, siendo la vista el fundamental, y concluye que la imagen, los letreros, el movimiento y el color, serán sus componentes básicos.

“Todo en el cinematógrafo es objetivo, plástico-místico, y entra derechamente por los ojos, tratando de recrear por esta línea estética.”⁶⁷

Valle también se manifiesta respecto al material literario que es utilizado en las adaptaciones cinematográficas, mostrándose muy crítico con el exceso verbal de esos textos. Él afirma que se hace *alma* de lo secundario, de modo que cualquier obra

⁶⁶ Aznar (1992, 63-64).

⁶⁷ Valle-Inclán, Ramón María: “Valle Inclán y su opinión sobre el cine”, *El bufón*, Barcelona, 1924, nº 1, pág. 2. Leído en Utrera (1981): Rafael Utrera Macías, *El modernismo y el 98 frente al cine*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981.

literaria, incluso la más ingeniosa de don Jacinto Benavente, constituye un fracaso en su adaptación cinematográfica, y lo expresa del siguiente modo:

“Producir películas a base de argumentos famosos, es decir, de alto mérito literario, viene a ser igual –valga el símil– que adaptar los materiales al plano de la construcción”

Se reafirma Valle en el sentido visual del cine, y advierte de los peligros que suponen las adaptaciones literarias que en nada le benefician. Hay, pues, en estos párrafos, una crítica implícita a la falta de temas y motivos propios de este medio, abogando Valle por una escritura específica para el cinematógrafo.

(19-12-1928)

Opinión que manifiesta sobre la interpretación, donde expresa qué es lo que espera de los actores de cine, unos patrones de los que están muy alejados Charlot y Rodolfo Valentino:

“Actualmente, el cine quizá no tiene otra misión que divertir deshonestamente a las parejas amorosas. Es, hasta ahora, un pretexto. Sin duda, está llamado a grandes mudanzas, y la primera habría de ser la educación de los actores.

Nada tan insulso, tan mediocre, tan apto para la emoción burguesa como las estrellas del cine. En todas las ocasiones, lucen una vacua egolatría de pavos reales. Ese Charlot tan ponderado es algo más insoportable que ha sido en tiempos aquel don Genaro el Feo. Los gestos son el lugar común de todos los malos actores. Las máscaras, cómicas o trágicas, tienen su mayor eficacia en ser inmutables. La gesticulación desmesurada es melodrama llorón, del ínfimo sainete, de la comedia ramplona. La tragedia sólo tiene ademanes y actitudes, regidos por una expresión del rostro casi sin mudanzas. La escuela de la tragedia son las estatuas griegas. Estos actores de cine, cuyas caras compiten con el caucho son, en cambio, unos horteras en las actitudes. El Rodolfo Valentino sólo pudo conmovier a un mundo cursi y pavitonto.

Ha venido a ser el cine una comedia sentimental o un melodrama sin palabras. ¡Y, sin embargo, substraído al mal gusto yanqui, en manos aptas para la confección estética, podría ser un arte de refinados, algo magnífico!

Mi opinión es que el cine, para alcanzar sus logros estéticos, ha de ser un arte de fantasía y no de baja realidad. Decía Goethe que el fin de la obra de arte es llevar a términos de realización aquello que la naturaleza, por impedimentos exteriores, o por falta de fuerza genética, deja en mero intento. Para un platónico, todo está en mero intento. El cine, acaso como ninguna otra manifestación artística, podría hacer suya la estética de Goethe: la creación de un mundo más bello, una superior armonía de ritmos y formas”.⁶⁸

En este texto, deja sentadas las bases de lo que él considera una correcta interpretación por parte del actor, y otra vez nos vamos a los referentes clásicos, a la búsqueda de la composición mediante la máscara, como elemento de inmutabilidad frente al gesto desmesurado. A Valle, no le interesan los aspavientos y muecas del melodrama; para él, los personajes no se redimen mediante la exacerbación del gesto melodramático. Apuesta

⁶⁸ Valle-Inclán, Joaquín y Javier (1999, 320)

por el gesto como ademán y actitud, una actitud casi hierática y que confiere a los personajes la dignidad necesaria para enfrentarse al *pathos* griego.

También muestra su disconformidad con la utilización comercial que se está haciendo del medio. Igual que en el teatro, lo convencional se impone e impide desarrollar un potencial que pueda convertir a este “entretenimiento” en un arte superior. Valle-Inclán no reniega sólo del mal teatro, también lo hace del mal cine. Esto nos lleva a pensar que el medio no es el problema; en todo caso, depende de la utilización que hagamos de él.

Valle se muestra esperanzado de que el cine pueda servir para mostrarnos una concepción estética marcada por la fantasía, y no dejarse obnubilar por la realidad fotográfica que presenta; y cita a Goethe y su definición de arte como elemento que sea capaz de trascender la realidad inminente para aportar al ser humano aquello que la naturaleza no le puede proporcionar, confiando en que el cine pudiese comprometerse “con la creación de un mundo más bello, una superior armonía de ritmos y formas”.

Desgraciadamente, Valle-Inclán, en este artículo, sólo habla de lo que no le gusta del cine. Estas declaraciones las realiza en el año 1928, cuando el cine ya ha dado muestras de otros productos de calidad cercanos a los modelos a los que alude. O bien por desconocimiento o bien por desinterés, Valle-Inclán no hace ninguna referencia a este tipo de películas (Murnau, Fritz Lang, Griffith, Eisenstein). No nos propone ningún ejemplo cinematográfico que se acercara a esos ideales, lo cual hubiese sido bastante clarificador. Pero, en cambio, deja muy claro lo que espera de un arte como el cine y lo que admira de él.

B) Declaraciones posteriores a la implantación del cine sonoro (1930)

(25-marzo-1933)

A raíz del estreno de *Divinas palabras*, un periodista hace la siguiente afirmación a Valle Inclán:

“¡Qué lástima que el teatro no cuente con los medios del “cine” para esta clase de obras!

–Exacto –nos ha respondido– *Divinas palabras* parece un pretexto de “film” por su acción...”⁶⁹

En estas declaraciones, Valle nos habla de *pretexto*; el autor es consciente de que una posterior realización cinematográfica de la obra requerirá de una intervención para su adaptación y destaca la acción como verdadero motor de la trama, elemento que, a su juicio, pone en contacto esta obra con el cinematógrafo.

(23-11-1933)

Artículo que lleva por título *Planteamiento cinematográfico del teatro*, donde Dougherty recoge algunas de las intervenciones de don Ramón antes de volver a Italia, sacadas de las reseñas de los periódicos *El Sol* y “*Luz*”:

⁶⁹ Dougherty (1983, 250, not. 293).

“... *Divinas palabras*. Es evidente que el estreno gustó poco a pesar de que se trataba de una puesta en escena relativamente buena. De ahí que don Ramón se sintiera llamado a criticar, una vez más, la cultura teatral de su época y a recomendar reformas. En la conversación que sigue, el dramaturgo gallego destaca la necesidad de un planteamiento plástico del espectáculo teatral. El acercamiento entre teatro y cine que acaba proponiendo constituye, sin duda, una de las claves de su propia dramaturgia vanguardista.”⁷⁰

Aquí tenemos una apuesta de Valle por la renovación desde un planteamiento plástico del espectáculo teatral. Está claro que, al referirse a este cambio, Valle, después del reciente estreno de *Divinas palabras*, está pensando en la renovación de la representación escénica, es decir, en el formato teatral: aplicar los recursos visuales del cine a la representación teatral.

En sus declaraciones sobre el cine, echamos en falta alguna mención explícita sobre el cine sonoro, para conocer su opinión positiva o negativa sobre el avance técnico, y si ese modelo se aproxima a lo que él vino a llamar “teatro del futuro”, o si, por el contrario, la incorporación de la palabra en el cine fue una pérdida de los valores visuales en beneficio de la palabrería del melodrama.

Por reducción, podemos pensar que, si no dijo nada, es porque tampoco veía en el nuevo modelo grandes avances debido al uso que se hacía de él. En sus orígenes, el cine sonoro cayó en los mismos defectos que el teatro que él aborrecía y no supuso una aportación substancial, respecto al cine mudo, como lenguaje. Pero esta hipótesis entraría dentro del terreno de la especulación.

4. 1. 2 Intentos de Valle por llevar sus obras al cine

Queda bastante patente que Valle-Inclán no sólo conocía y admiraba el nuevo arte, sino que sentía cierta debilidad por él. ¿Hubiese estado dispuesto a que una de sus obras fuese llevada al cine? ¿Tuvo Valle-Inclán algún proyecto concreto? ¿Qué entendía Valle por adaptación literaria?

Parece que, proyectos, pudo haberlos, como se desprende del artículo que se publica en el “Diario de Pontevedra” el 13 de febrero de 1919 con el título de *Una película gallega: Romance de lobos*. Este artículo le da pie a Luis Miguel Fernández a analizar las posibilidades reales de dicho proyecto en su artículo “*Romance de lobos* en el cine: ¿un proyecto frustrado de Valle-Inclán?” Fernández (2001, 99-101), donde indaga sobre la productora que podría estar interesada, ya que no se cita en el artículo, las funciones que supuestamente le atribuyen en la noticia a Valle, y el concepto de adaptación literaria.

De entrada, si este proyecto fuese cierto, y Valle hubiese trabajado en él de una manera seria, afirma Fernández que estaríamos ante el primer documento que relaciona a Valle con el cine, y además lo relaciona de una manera práctica. Este proyecto sería anterior a las conocidas reflexiones del autor en la entrevista concedida a la revista *Cine mundial* en 1921 y reproducidas en la revista *El cine*, de 1922, y que nosotros ya hemos comentado en el presente estudio.

⁷⁰ Dougherty (1983, 261).

Pero Fernández se plantea si esas declaraciones realmente podrían ser el resultado de un intento serio de llevar al cine *Romance de lobos*, fruto de una reflexión sobre el proyecto. Como conclusión, establece que hay que dejar esta hipótesis en el terreno de la especulación, porque no ha aparecido ningún texto de la obra adaptada para su posible filmación, ni ningún trabajo que relacione a Valle con dicho proyecto.

La noticia aparece en un periódico gallego en el año 1919. En esa época, ya ha habido experiencias muy variadas en el campo de la adaptación literaria y teatral al cinematógrafo; en concreto, unos meses antes de que apareciese el artículo, se estrenaba *Los intereses creados*, de Benavente. Autores como Pardo Bazán o Blasco Ibáñez se interesan por este nuevo medio, llevando a Blasco a tener un papel muy activo en el cine, no únicamente como adaptador, sino como director o productor⁷¹. La colaboración de D'Annunzio en la película *Cabiria*, dirigida por G. Pastrone, ayudó a que el cine se viese con otros ojos por parte de algún sector de escritores más intelectuales, aunque siempre encontraría detractores, como Unamuno o Maeztu. Con esto, queremos remarcar que, en el año 1919, ya hay múltiples experiencias de la colaboración de literatos con el mundo cinematográfico.

Fernández se plantea las posibilidades reales que tenía Valle para realizar todas las tareas que supuestamente le atribuye el artículo:

“... no sólo ha concedido la autorización, sino que se ha encargado de adaptarla y dirigir la impresión de la película. (...) Encomendada la elección de lugares y la preparación de momentos a hombres de tan depurado gusto como el autor...”⁷²

Es evidente que está hablando de la realización de la película y, para ello, se necesita de una preparación técnica que Valle no poseía en ese momento. De esta realidad, podemos deducir dos cosas: que la productora no fuese muy importante, o que fuese creada para la ocasión, como en el caso de “Cantabria Cines”, que fue la encargada de realizar la obra de Benavente. Fernández analiza en su artículo las productoras que en ese momento trabajan en España y deduce que, ni la temática ni el contenido, se ajustan a los gustos de estas productoras de Madrid y Barcelona, centradas en los reportajes taurinos y en las películas de enredo. Al no aparecer el nombre de la productora, le plantea muchos interrogantes, sobre todo si atendemos a las responsabilidades que ha de asumir Valle-Inclán.

Por lo que concierne a su concepto de *adaptación*, Fernández matiza que Valle no está en contra de las adaptaciones, sino en contra de que la imagen sea un mero soporte para insertar subtítulos, como ocurrió en la traslación de la obra de *Los intereses creados*, de Benavente, a la pantalla; en ese sentido y no en otro, es en el que él reniega de ese tipo de adaptaciones. Valle quiere contar con el nuevo lenguaje cinematográfico y así lo expone en el artículo del *Mundo del cine*, en el pasaje que alude a la procesión de Semana Santa, que ya hemos comentado.

⁷¹ Sobre este tema, ver Ventura Meliá, Rafael. “Vicente Blasco Ibáñez, cineasta”. VV. AA.: *Blasco Ibáñez, cineasta*. Valencia: Diputación/Generalitat Valenciana, 1998, págs. 11-28.

⁷² Fernández (2001, 107)

Desgraciadamente, las referencias sobre este proyecto son periodísticas y, por el cariz del artículo, se deja traslucir un cierto entusiasmo local al verse Galicia retratada a través de la obra de Valle. No deja de ser una noticia que refuerza los valores paisajísticos de Galicia a modo de promoción. Desafortunadamente, este tipo de artículos, muchas veces, no tiene más base que un comentario o rumor que se eleva a la categoría de noticia. Este mal no lo ha padecido únicamente la prensa de principios del siglo XX; a principios del siglo XXI, aún podemos encontrar múltiples proyectos, tanto cinematográficos como teatrales, que son utilizados para vender humo y servir a los intereses turísticos o propagandas político-culturales del momento. Después de que apareciera la noticia en un periódico de su Galicia natal, Valle nunca hizo ninguna referencia directa a ella; tampoco hay otro documento que la acredite y únicamente tenemos la información de esa gacetilla. Sirva este fragmento del artículo para remarcar los aspectos promocionales de Galicia a los que aludíamos:

“*Romance de lobos* tiene un asunto interesantísimo y se desarrolla en uno de los parajes más hermosos de nuestra región. Todo lo típico de Galicia, en tradiciones y costumbres, desfila además por la hermosa obra. (...) No hay duda de que la película contribuirá a acentuar el interés por esta tierra, que Valle-Inclán, con su comprensión del paisaje y el alma gallega y la maestría con que supo llevarlas a la obra literaria, ha sido uno de los primeros en despertar”.⁷³

4. 1. 3 Valle-Inclán y Buñuel

La primera noticia de esta relación hay que datarla en 1928. Buñuel se había desplazado a España para dar una conferencia sobre el cine de vanguardia. En estas fechas, se celebraba el centenario de la muerte de Goya, y se pretendía filmar su biografía, un proyecto que no se llegó a realizar. El encuentro Goya-Buñuel-Valle es de lo más sugerente, pero no dio los frutos esperados.

Buñuel lo recoge en sus memorias de la siguiente manera:

“En aquellos momentos, yo era sin duda el único español de los que se habían ido de España que tenía nociones de cine. Fue, sin duda, por esta razón que, con ocasión del centenario de la muerte de Goya, el Comité Goya de Zaragoza me propuso que escribiera y realizara una película sobre la vida del escritor aragonés, desde su nacimiento hasta su muerte. 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 de 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: afortunadamente”.⁷⁴

De la supuesta versión cinematográfica que Valle-Inclán realizó sobre Goya, no se han encontrado documentos que puedan acreditarlo, únicamente alguna idea que conocemos a través de Buñuel y que después concretaremos.

⁷³ Fernández (2001, 107)

⁷⁴ Buñuel (1982, 117)

La realización de esta película hubiese supuesto el debut de Buñuel como director. Hasta el momento sólo había colaborado como ayudante en varias producciones francesas, pero nunca había asumido la responsabilidad última de la dirección. Un año después, en 1929, será cuando realice *Un chien andalou*, basada en un guión escrito en colaboración con Dalí. La estética surrealista de este film le abre las puertas del movimiento presidido por Bretón en Francia, un movimiento con el que se siente plenamente identificado en sus orígenes. Ese proyecto de encargo sobre Goya, que no llegó a realizarse, “afortunadamente”, en palabras de Buñuel, no parece que se moviese en los parámetros surrealistas con los que el director comulgaba en sus inicios.

Pero más adelante y con la evolución estilística de su cine, vuelve a retomar el proyecto de realizar una película sobre el pintor aragonés y, en 1937, con la Paramount de productora, trabaja sobre el guión, aunque en esta ocasión tampoco se llegó a realizar. El guión que preparó Buñuel estaba basado en la idea inicial del primer proyecto, y para el que siguió algunas recomendaciones de Valle-Inclán sobre la vida de Goya.

Este encuentro lo recoge Agustín Sánchez Vidal en su libro *Luis Buñuel. Obra literaria*, Sánchez Vidal (1982), donde explica la insistencia de Valle a Buñuel para que no olvide incluir en la película 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 (recordemos que el espacio crea la situación), le servía a Valle para explicar el posterior desenlace de la película: las fiebres que contrajo el pintor durante ese episodio le dejaron sordo y marcaron para siempre su carácter y, por tanto, su vida y su obra. Buñuel no olvidó el consejo y convirtió la escena en uno de los motivos centrales de la sinopsis de la película.

El hecho de que Valle estuviese preparando un guión sobre la misma historia en 1928 no deja de ser sorprendente: es la primera referencia directa que tenemos de que Valle estuviese escribiendo para el cine, no pensando en una adaptación, sino planteándose un *guión* en el sentido moderno del término; y más, si atendemos al planteamiento que le ofrece a Buñuel, una escena que es pura imagen, un hombre arreglando una rueda en plena tormenta, además al coche de alguien tan significativo como la duquesa de Alba y cómo esta escena nos puede dar pie a entender su futuro carácter y su contradicción en sus relaciones cortesanas.

Por desgracia, nada sabemos de ese supuesto guión; tal vez nunca existió y el comentario que Valle ofreció a Buñuel fuese únicamente una idea de las muchas que bullían en el imaginario del escritor y que nunca plasmó por escrito. Si Valle hubiese escrito el guión, podríamos ver su verdadera concepción cinematográfica al escribir específicamente para este medio y no para el teatro.

En posteriores encuentros entre ambos, no hay más referencias a dicho proyecto ni a ningún otro. Buñuel frecuentó esporádicamente a Valle, pero siempre desde la más sincera admiración. En sus memorias, podemos leer el pasaje en que Jiménez Caballero, director de *La Gaceta Literaria*, invita a una serie de intelectuales a una cena en honor del maestro Valle. Entre los asistentes, también estaba Alberti e Hinojosa; a los postres, tomó la palabra Buñuel y dijo:

“La otra noche, mientras dormía, sentí unas cosquillas, encendí la luz y vi que por todo el cuerpo me corrían Valle-Inclanes pequeñitos.

Al día siguiente, me encontré casualmente a Valle-Inclán por la calle de Alcalá. Él levantó su gran sombrero negro y me saludó al pasar, tan tranquilo, como si nada”.⁷⁵

Está claro que la admiración por el artista era grande, pero la obra de Valle no formaba parte de sus supuestos estéticos iniciales como creador, al presentarnos una concepción inconexa de la realidad que muestra a través de sus imágenes surrealistas. Ni tampoco en sus intereses comerciales.

Por aquel tiempo, Buñuel vivía y trabajaba en Madrid como productor, y encargó que se realizaran varias producciones basadas en obras de teatro: la de Arniches, *Don Quintín, el amargao*, un melodrama con canciones titulado *La hija de Juan Simón*, o películas de éxito como *¿Quién me quiere a mí?* Pero nunca se plantea adaptar ninguna obra de Valle-Inclán; tampoco, en su faceta de productor, cree que la obra de Valle se ajuste a los parámetros comerciales que necesitaba.

Buñuel, en sus etapas de madurez, como creador, se acerca más a Galdós⁷⁶ que a Valle-Inclán; una de las posibles claves la podemos encontrar en estas afirmaciones del cineasta:

“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!, vanguardistas”.⁷⁷

Curiosamente, un autor al que se le puede asociar muchas veces en ambientes y personajes con un universo cercano al de Valle-Inclán –pensemos en las *Las Hurdes* (1936), *Los olvidados* (1956) o *Viridiana* (1961)–, se muestra reacio a la adaptación de los textos del autor gallego; parece que estuvo tentado en más de una ocasión en adaptar *Romance de lobos* y *Tirano Banderas*, pero una y otra vez descartaba el proyecto por el peso del diálogo y la excesiva carga literaria en la utilización del mismo. Para Buñuel, eso implica una dificultad insalvable, porque cree que el lenguaje cinematográfico no soportaba bien el excesivo peso literario⁷⁸.

Josefa Bauló Doménech, en su artículo “*Valle-Inclán en el cine: valleinclanismos por exigencias del guión*”, recoge en sus conclusiones que uno de los grandes problemas con que se han encontrado las adaptaciones de la obra de Valle ha sido el lenguaje, y que ese peso ha sido determinante en el fracaso de mucho de estos intentos.

“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

⁷⁵ Buñuel (1982, 165).

⁷⁶ Para ampliar esta relación, remitimos al libro de Aguirre (2006): Aranxa Aguirre Carballeira, *Buñuel, lector de Galdós*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Departamento de ediciones.

⁷⁷ Buñuel (1999, 72).

⁷⁸ En el apéndice del trabajo, hay un fragmento de la entrevista realizada a García Sánchez, en que habla de Buñuel como teórico del cine.

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. (...)

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.”⁷⁹

Y apoya este tipo de conclusiones en base a las conversaciones que mantuvo Paco Ignacio Taibo⁸⁰ con Buñuel.

“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 sobrevinía sólo ante el verbo valleincliniano; para Buñuel, ‘en el cine, los personajes no deben hablar bien, sino poco y mal’. No hay por qué 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 maleficio que no es fácil de vencer.”⁸¹

Por lo anteriormente descrito, parece que Buñuel, desde el principio, tuvo claro que el lenguaje cinematográfico era algo muy diferente al lenguaje hablado, y que había de hacer comprensible al espectador la relación de los hechos mediante, el montaje, el *travelling*, el salto temporal, o la simultaneidad de la acción. Habían pasado los tiempos de los cartones explicativos y Buñuel buscaba la credibilidad de los actores por encima de su técnica, y eso le llevó en algunas ocasiones a valorar más la imagen que su potencial como intérprete. La imagen fascinó a Buñuel desde sus inicios y siempre reconoció el poder hipnótico que las imágenes ejercen sobre el espectador, algo que él desliga, desde sus inicios, de la palabra.

4.2 LA ESCRITURA CINEMATOGRAFICA DE VALLE-INCLÁN. POSIBLES INFLUENCIAS DEL CINE EN SU OBRA.

En este apartado, recogeremos las opiniones más destacadas de la crítica literaria en este aspecto, posturas que, en algunos casos, están enfrentadas y que nosotros hemos resumido con la finalidad de clarificar los distintos puntos de vista y ver los diferentes argumentos que cada una de las posiciones adopta respecto al peso que ejerció el cinematógrafo en la escritura de Valle-Inclán.

Algún sector de la crítica ha querido ver, en sus descripciones, movimientos semejantes al que realiza la cámara, y hacen derivar del cine cualquier rasgo visual de su dramaturgia; pero frente a estos planteamientos, han surgido voces discrepantes que consideran que la escritura de Valle se consolida mucho antes que el cinematógrafo y

⁷⁹ Bauló (2005, 45).

⁸⁰ Taibo, Paco Ignacio *Palabras, ruidos y silencios en el cine de Buñuel*, Congreso de Zacatecas, www.cvc.es/obref/congresos/zacatecas/cine/ponencias/taibo.htm. Consulta (21-6-2007)

⁸¹ Bauló (2005, 45).

su plasticidad le debe mucho más a su formación pictórica y a “la silueta y los grabados” que al cine; como apunta José Carlos Mainer en *La angustiosa evidencia visual*, Mainer (1998, 243-257).

Luis Miguel Fernández también considera exagerada la influencia que le atribuye cierto sector de la crítica al cine a la hora de estructurar las obras Valle-Inclán; el intento de atribuirle en alguna de sus obras procedimientos propios del cinematógrafo, panorámicas, *travelling*, etc., le parece muy aventurado, tratándose de textos anteriores a 1910, cuando gran parte de estas técnicas todavía no han sido incorporadas al lenguaje fílmico.

Es evidente que Valle maneja estos recursos con anterioridad al cine; pero, ¿de dónde pueden provenir dichas influencias? Como afirma Mainer, el teatro de Valle participa de una plasticidad más general y es heredero de la silueta y las sombras chinescas; le gusta reducir a sus personajes, de tres dimensiones, a sólo dos, mediante el recorte de su figura con un fuerte contraluz; es una manera de transportarnos con la imagen a un mundo que huye de la realidad y adquiere un aire reateatralizado, esta acotación de *Ligazón* es un claro ejemplo de esta propuesta:

“Claro de luna. El ventorrillo calca el recuadro luminoso de su puerta, en la tiniebla del emparrado. A la vera del tapial, la luna se espeja en las aguas del dornil donde abrevan las yuntas. Sobre la puerta iluminada se perfila la sombra de una mozueta.”⁸²

Cabe pensar que, de estos mismos recursos estéticos, participa también el cine; de ahí que se dé esta coincidencia; por tanto, si Valle los introduce antes de que el cine los haga suyos, deberemos indagar en los antecedentes del cinematógrafo y seguramente encontraremos ese denominador común.

El cine no se genera de manera espontánea: sus antecedentes hay que buscarlos en los juegos escénicos de las sombras chinescas, la linterna mágica, las lentes que podían aumentar la imagen de una pulga hasta convertirla en un monstruo, o en inventos como el *kinetoscopio*.

Muchos de estos recursos están presentes en las atracciones y en los espectáculos de ferias, alimentando el imaginario de niños y mayores, creando un universo que siempre fascinó a Valle-Inclán.

Los mercados ambulantes eran el punto de encuentro para el intercambio comercial y para los más variados espectáculos, desde el nigromante hasta los guiñoles. Recordemos la imagen que Valle nos ofrece de uno de estos mercados en *Divinas palabras*, donde la Mari-Gaila lleva al hidrocéfalo para pedir limosna; el propio niño deforme se convierte en atracción, en espectáculo. La atracción por los mercados y las fiestas populares, donde se dan cita los cómicos y feriantes, es muy común a lo largo de la obra de Valle; además de la mención de *Divinas palabras*, podemos rastrear este ambiente en la fiesta de difuntos, en *Tirano Banderas*, en la *Sonata de estío*, o en *Flor de santidad*, con los rituales festivos de las endemoniadas, y en las fiestas en honor de las procesiones de la Virgen y la *santiña*. Ejemplos de fiestas populares y mercados, como referentes en su obra son muy abundantes. Material que está sacado del natural, y

⁸² Acotación de *Ligazón*, en *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

de los espectáculos de feriantes, del teatro Olímpico o del Teatro Circo, para un conocimiento más profundo de este universo remitimos al artículo de Simón Palmer (1987,185-192) donde se hace una descripción de las atracciones populares en España durante el siglo XIX, donde muchas de ellas son un material perfecto para el esperpento.

El escritor Luis Bello describe muy bien en qué consistía el cine en sus orígenes:

“Barracón de feria, “titirimundi”, linterna mágica, guiñol para chicos y grandes... Luego cinematógrafo con películas; en seguida 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.”⁸³

La percepción de la realidad que ofrecía este tipo de espectáculos era bastante particular; de hecho, se trataba de una imagen distorsionada y mediatizada por la sátira, una tradición muy presente en nuestra literatura desde los siglos XVI y XVII, pero que, ahora, es filtrada a través de las ópticas, cristales y lentes, que nos proporcionarán una mirada distanciada, tradición en la que Valle irá forjando su estética hasta llegar al esperpento.

También el cine verá el mundo bajo el prisma de una lente, deformante o no, pero siempre seleccionando una visión parcial de la realidad: es el ojo de la cámara quien nos ofrecerá la visión sesgada de la acción. El cine nos conduce, mediante el plano general, el plano medio o el plano corto, a una narrativa donde el punto de vista lo establecerá el realizador.

Así prologaba el escritor Jacinto Octavio Picó un libro de cuadros costumbristas titulado *Titirimundi* (1892):

“Percibe usted lo cómico a través de una lente de aumento; lo refleja usted como esos espejos ondulados que alargan, ensanchan, deprimen, adelgazan, o engordan desmesuradamente la figura”.⁸⁴

Directores de teatro, como Meyerhold, también se sintieron atraídos por la estética del “barracón” y de lo grotesco: montajes como *Balaganchik* (*Barracón de feria*), de Blok, es un claro ejemplo de esos postulados, en los que reivindica la pantomima y las marionetas como fuentes fundamentales y genuinas del teatro. Así lo recoge en su artículo teórico “El barracón”:

“El nuevo teatro de las máscaras aprenderá de los españoles y de los italianos del siglo XVII a elaborar su propio repertorio en base a las leyes del barracón, donde siempre resulta más interesante ‘divertir que enseñar’ y donde los movimientos son siempre más apreciados que la palabra”⁸⁵.

⁸³ Leído en Fernández (2000, 83)

⁸⁴ Fernández (2000, 84).

⁸⁵ Hormigón (1992): J. A. Hormigón, *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid, ADE, 1992, pág. 404.

Desde nuestro punto de vista, y queremos apuntarlo como una de las hipótesis de nuestra tesis, en estos ejemplos, podemos rastrear algunas de las influencias de la estética de Valle, que serán fundamentales en la configuración de su obra, y sería prudente pensar que, más que sentirse directamente influenciado por el cinematógrafo tal y como hoy lo conocemos, en cuanto a su lenguaje, Valle conoció los antecedentes de tan fascinante invento, y supo recrearlos en su estética.

Pero, junto a estos inventos, hay que unir el conocimiento que tiene Valle de los movimientos teatrales que buscan la “reteatralización” de la dramaturgia frente a las corrientes predominantes de la época, que sólo producen *comedias de salón y de mesa camilla*, como él llega a definir las. Valle está en sintonía con los planteamientos escénicos de Meyerhold.

Queremos esbozar algunos principios del teatro de Valle que aparecen con anterioridad al cine:

Don Ramón, desde sus inicios, huye de un teatro naturalista; y sus referentes escénicos, desde un punto de vista estructural, estarán más cercanos a Shakespeare que al clasicismo francés.

Busca romper con la preceptiva clásica y pasea a sus personajes por parajes y espacios que han formado parte de su vida: espacios abiertos se suceden con espacios cerrados. Galicia tendrá un peso muy destacado en su obra; en cambio, Madrid, ciudad en la que vivió bastantes años, curiosamente apenas es el escenario de un par de sus obras, destacando en *Luces de bohemia*, donde tiene un peso específico la ciudad. No podríamos definirlo como un *autor de ciudad*, como él mismo calificó a Lope de Vega. Recordemos la importancia que le da a la elección del “paisaje” en cada autor, y un autor con “paisaje” es mucho más cinematográfico que otro que sitúe su teatro fuera de un contexto que tenga un peso específico en su obra.

También, a sus personajes, les otorga total libertad para que entren y salgan de escena y no importa que no vuelvan al sitio del que partieron; la acción visualiza escenas que, en otras dramaturgias, serían contadas; no le importa multiplicar espacios, porque, en el fondo, no espera una recreación naturalista de ellos.

El uso de la luz eléctrica puede ayudar a crear atmósferas que hasta el momento eran desconocidas. Al introducir todos estos avances en sus planteamientos escénicos, radicaliza su concepción escénica, haciéndola muchas veces incomprensible para la representación; pero, al mismo tiempo, estos avances confieren un estilo particular a su dramaturgia.

Será *a posteriori* cuando coincidan muchas de esas inquietudes con las recogidas por el cine. Como ya apuntamos en el apartado 3.1 dedicado a la irrepresentabilidad de Valle-Inclán, gran parte de la incomprensión de su teatro fue debida a la tardía renovación de las técnicas de puesta en escena en nuestro país y a la lenta introducción de las teorías de Appia o Gordon Graig para la resolución escénica. Si se hubiesen generalizado este tipo de puestas en escenas, no pensaríamos únicamente en el cine como posible influencia del teatro de Valle-Inclán, sino en todos los cambios preceptivos que él asume y define.

Tampoco podemos olvidarnos de su formación pictórica ni sus influencias literarias: es conocedor de los movimientos europeos que intentan renovar la escritura teatral, por ejemplo, en los rasgos que hemos apuntado anteriormente sobre el valor de la acotación escénica. Ese rasgo, que para algunos puede denotar una clara influencia cinematográfica, para otros puede ser también un rasgo de modernidad teatral, y enmarcarlo dentro de la evolución que la dramaturgia experimentará durante el siglo

XX, participando de una concepción global de espectáculo al acercarse a una dramaturgia marcada por la imagen y no únicamente por la palabra.

Eulogio R. Rubial recoge, en su artículo “*O cinema e o retablo de Valle-Inclán*” Rubial (2000, 34-63), antecedentes de las acotaciones de Valle-Inclán en la obra de Maeterlinck, escritor simbolista que reaccionó contra el Naturalismo. Veamos un fragmento de la acotación de su obra *L'intruse* (1890):

“*Aquí un rayo de luna penetra por un rincón de las vidrieras y espera aquí y allá fulgores extraños por la estancia. Suenan las doce, y con la última campanada, parece que se oiga muy vagamente un ruido como de alguien que se eleva a toda prisa*”⁸⁶.

Puestos a buscar influencias, es evidente que la lectura que Valle realizó de los simbolistas, Oliva (2003, 19-31), fue determinante en su creación posterior. Recordemos el acceso que tuvo Valle a la biblioteca de Muruais, según declaraciones de Torrente Ballester, Amorós (1985, 42-56), fue en esa biblioteca donde Valle se encontró con la modernidad; allí leyó a Barbey d'Aurevilly, a Vigers de Lisladans, a Eça de Queiroz, del que fue traductor. Leyó seguramente a D'Annunzio, a Antero de Quezal y, según Torrente, a un escritor cómico francés del siglo XIX, Paul de Coctm, autor que hay que tener en cuenta como lejana referencia de alguna de sus estéticas.

Estas influencias literarias, unidas al conocimiento que tenía Valle de la renovación de las artes plásticas de principios de siglo, fueron fraguando esos postulados renovadores. En un momento en que en España dominaba el *sorollismo*, como despectivamente lo califica Valle, y que poco se sabía del impresionismo, Valle-Inclán ya está en el post-impresionismo, conoce lo último de las artes plásticas a través de los libros de la biblioteca de Muruais⁸⁷.

Valle tiene una personalidad tan avanzada a su tiempo que sus contemporáneos difícilmente lo podían seguir; se podría hacer una lectura de Valle posmoderna, como afirma Antonio Bonet Correa, Correa va más allá al afirmar que los textos de Valle tienen una estrecha relación con las artes plásticas, relaciones que Gómez de la Serna conocía:

“Fue uno de los escritores que, a la vez que escritor, entendía muchísimo de arte; Gómez de la Serna, al hablar de Valle, habla de la *licromía* de mezclar la lírica y la palabra con el *chromo*, con el color.”⁸⁸

Queremos destacar, con estas declaraciones, el peso de las influencias pictóricas y literarias en la concepción de sus estéticas, una influencia que llegó mucho antes que el cine. En una primera etapa, decisiva en la formación del artista, sólo pudo leer y ver cuadros; el cine llegaría después. Con esto, no queremos descartar posibles influencias posteriores; lo que queremos remarcar es que, cuando el cinematógrafo aparece, Valle-

⁸⁶ *La intrusa*. Traducida por Azorín en 1896, y representada por Rusiñol en Sitges.

⁸⁷ Para ampliar la relación de esta importante familia gallega con Valle-Inclán, en *Historia e lenda dos Muruais: do folletín posromántico ao andel modernista*, de Durán, José Antonio. Taller de Ediciones para la Real Academia Galega.

⁸⁸ Amorós (1985, 42-56)

Inclán ya tienen unas sólidas propuestas estéticas, que pudo reforzar con las posibilidades que le sugería este nuevo medio.

Su estrecha relación con las imágenes y la pintura viene de lejos: recordemos que fue catedrático de la Escuela de Bellas Artes y director de la Academia Española en Roma, y que hizo crítica de arte. De sobra es conocida su relación con algunos pintores; se lamenta Bonet que no pudiese conocer a Picasso, porque el pintor malagueño, de haber trabajado en España, era el perfecto interlocutor pictórico de Valle-Inclán, pero ese encuentro no fue posible.

Valle se relacionó con los pintores de su época de inspiración simbolista y de estética prerrafaelista, como Julio Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto o Rusiñol, a los que conoció y con los que compartió discusiones y, por qué no decirlo, noches de bohemia. La búsqueda plástica fue una constante que introdujo en su escritura. Sin olvidarnos de dos referentes fundamentales como son: Goya y Solana para sus esperpentos.

Otra cuestión es que Valle viese en el cine un nuevo formato que le permitiese aunar muchas de sus inquietudes estéticas, narrativas, por las cuales tuvo tantas dificultades en plasmarlas en la escena convencional. Por sus palabras, podemos ver que la admiración por el cine va más allá de su experiencia como espectador; intentaremos analizar esas palabras en las que califica el cine como *teatro moderno*:

“... sucesión de lugares para sugerir una superior unidad de ambiente y volumen en el tiempo; y tono lírico del momento total, sobre el tono del héroe. Todo esto acentuado por la representación, cuyas posibilidades emotivas de forma, luz y color –unidas a la prosodia– deben estar en la mente del buen autor de comedias. Hay que luchar con el cine: esa lucha es el teatro moderno.”⁸⁹

Valle hace referencia a la necesidad de fundir el teatro con el cine en busca de un teatro moderno. Retomamos la duda que anteriormente habíamos dejado expuesta sobre en qué medio se puede realizar ese nuevo teatro: ¿se trata de incorporar la proyección a la representación teatral? o, por el contrario, ¿se trata de incorporar la palabra en el cine? Recordemos que estas declaraciones las realiza Valle cuando el cine es mudo. Si pensamos en el escenario como lugar para fundir estas disciplinas, el invento no es nuevo: uno de los primeros en llevar a cabo este experimento fue Muñoz Seca, quien, en 1912, incluye una filmación dentro de la estructura de una obra teatral; se trata de *Trampa y cartón* (1912), vodevil en dos actos escrito junto a Pérez Fernández, en el que un fragmento de la película fue rodado expresamente para la ocasión con los mismos actores y servía de nexo entre los dos actos, facilitando la comprensión de la acción. En 1917, Muñoz Seca vuelve a recurrir al cine; esta vez como prólogo de su obra *El parque de Sevilla* (1917); pero estos ejemplos no fueron los únicos: ese mismo año, Gregorio Martínez completa una representación teatral con proyecciones cinematográficas; el montaje lo estrenó en el Teatro Eslava de Madrid, combinando escenas del auto religioso *Lucero de salvación* con la proyección de fragmentos de la película *Chistus*, del italiano Giulio Antamoro.

⁸⁹ Aznar (1992, 63-64).

Montajes de este tipo se realizaron mucho antes de que Piscator utilizara proyecciones cinematográficas en sus espectáculos para potenciar el espacio y dar otra dimensión a la escenografía, y remarcar el carácter político de su teatro. No había que esperar a la década de los años 30 para ver en acción estos planteamientos escenográficos-cinematográficos; en España, ya se realizaron en 1912.

¿Sería éste el camino que Valle-Inclán pensaba para el *teatro del futuro*? Es probable que Valle conociera las propuestas de Muñoz Seca; pero, o bien por el tratamiento o bien por el resultado, no parece que ése sea el camino elegido o sugerido para las representaciones que se hicieron en vida de Valle.

Analicemos ahora la posibilidad de que estas palabras hiciesen referencia a la incorporación del diálogo en el cine mediante la voz. No será hasta el principio de la década de los años treinta cuando empieza a aparecer el cine sonoro en España. Recordemos que la primera producción es *El cantor de jazz* (*The jazz singer*, 1927), de Alan Crosland, que llega a España con dos años de retraso, se estrena en Madrid durante el mes de junio de 1929, pero en versión muda, porque se carecía de los equipos de proyección sonoros. El público barcelonés tiene más suerte, porque en septiembre de aquel mismo año se estrena *La canción de París* (*Innocents of Paris*, 1929), de Richard Wallace, en el cine Coliseum, donde se ha instalado el procedimiento de proyección sonora de la Western Electric. ¿Será ése al *teatro del futuro* al que se refería Valle? A juzgar por las dificultades que tuvo en sus inicios, lo dudo mucho. Valle murió en el año 1936 y no pudo disfrutar de todo el potencial que este nuevo invento podría aportar, pero pudo hacerse una idea; y a pesar de ello, nunca hizo mención al respecto.

Recordemos que el periodo de adaptación técnica de las salas para poder escuchar la banda sonora de las películas fue lento y supuso una transformación de los cines, con un gran desembolso económico; por eso, esta renovación técnica se introdujo de manera gradual. En 1930, en España, hay cinco cines adaptados: tres en Madrid y dos en Barcelona, sobre una estimación de más de tres mil. Justo antes de iniciarse la Guerra Civil, con un parque de tres mil trescientos treinta y siete cines, hay mil quinientos sesenta y ocho con sistemas sonoros, lo que representa un 47% sobre la cifra total⁹⁰. ¿Estaría Valle entre los detractores de este nuevo formato, que algunos entendieron como un híbrido entre cine y teatro? Hay quien apunta que el nacimiento del sonoro había alcanzado un lenguaje y una estética que se podía calificar como *arte* y que ahora, con la aparición de la voz, se vuelve a caer en los defectos de los orígenes del cine. Ésta es la opinión del director de escena italiano Giulio Bragaglia, manifestada en la revista cinematográfica: *Popular film*, n° 224, 16.4.1931:

“La película hablada llega, en cambio, en el momento en que se reconocía el *cinema* mudo como un arte nuevo y grande; en el momento en que la crítica había separado, por fin, el verdadero aspecto del *cinema*, es decir, su naturaleza cinematográfica oprimida por la imitación del teatro que acompañó su nacimiento, y por las influencias literarias que lo degeneraron, lo desviaron

⁹⁰ Gómez Bermúdez de Castro, Ramiro, *La transformación del cine mudo al sonoro en España (1929-1931). Los costes económicos*. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=8225&portal=0>, consulta (12 de marzo de 2008)

y le impidieron durante mucho tiempo encontrar su camino. Precisamente en estos últimos tiempos, el *cinema* había dejado ver su esencia, sus medios propios, su carácter artístico, original, potente, que le reconocían los espíritus más modernos y los más rigurosos estetas. Y en este momento, llega la palabra para separar de nuevo sus artes características francamente cinematográficas y orientarlo —en esta primera fase— por vías literarias y teatrales que no son la suya, y que, por tanto, menguarán en lugar de aumentar las posibilidades infinitas —es decir, originales— del *cinema* como arte *sui generis*. (...) Como arte independiente, (el cine sonoro) refleja pero no crea. Queda una copia mitad teatro, mitad *cinema*. Hasta ahora, no nos parece digno de recoger la herencia dejada por el discreto film mudo (...). Entretanto, hemos visto que la película sonora ha traído la revolución al mundo del teatro. Algunos creen que será una verdadera ventaja para el teatro musical; otros temen que dé el golpe de gracia al languideciente teatro de prosa. Asistimos otra vez a una molesta confusión de valores, como la que se produjo, por ejemplo, hace algunos años, cuando la fotografía llegó a dar ciertas sensaciones de una emotividad indiscutible. Algunos pretendieron entonces que era la muerte del retrato pictórico; lo mismo se cree hoy, que la película sonora matará o más bien superará al teatro. Como si la invención del fonógrafo hubiera causado una crisis en los conciertos (...). El teatro debe quedar siendo teatro y no llegar a ser *cinema*, así como el *cinema* no debe de ser teatro, aunque sea película sonora (...). Y aunque el primero aspira a adquirir el movimiento dramático por la multiplicación de los cuadros y el otro aspire a adquirir la palabra, deben seguir siendo, el uno representación de personas, y el otro representación de imágenes. Carne y sombras. No es el teatro quien quiere volverse cinematógrafo, sino la cinematografía quien quiere volverse teatro; el mayor éxito que puede esperar aquélla metiéndose en este camino es el de ser una copia fotográfica y mecánica del teatro más o menos mala, la cual, como toda copia, hará siempre nacer el deseo del original.

La palabra tiene necesidad de acción en el teatro para ser expresada; pero la acción no tiene necesidad de la palabra para la expresión escénica; la proposición contraria no es admisible⁹¹.

Estas declaraciones serían fácilmente asumibles por un autor como Valle-Inclán, que siempre defendió la independencia de los argumentos cinematográficos del teatro. Difícilmente, podemos saber si la evolución que experimentó el cine sonoro se acercaba a los modelos que preconizaba Valle; pero no nos engañemos, el cine más comercial, el que se ha impuesto, no se caracteriza por el riesgo de sus planteamientos, sino por todo lo contrario: ha mantenido las estructuras aristotélicas desde el punto de vista narrativo y éste es el modelo que se ha aceptado. El tratamiento de los personajes rara vez se realiza desde un plano de superioridad por parte del espectador. Prevalece el sentido de entretenimiento, situando al espectador en una postura reverencial respecto al héroe que aparece en la pantalla, posicionado al espectador de rodillas frente a los protagonistas (películas de héroes y acción) o, como mucho, se establece el plano de convivencia, con los personajes, la identificación mimética con la historia planteada, pero difícilmente encontraremos el plano de superioridad del espectador, el plano agudo que gusta a Valle-

⁹¹ Pérez Bowie (1996): José Antonio Pérez Bowie, *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España (1896-1936)*, Salamanca, Librerías Cervantes.

Inclán, donde el personaje sea caricaturizado hasta límites esperpénticos; este tipo de planteamientos son escasos.

Con esto, no queremos decir que no existan; tanto el cine como el teatro han experimentado estructuras más abiertas, donde planteamiento, nudo y desenlace, no aparecen como regla ineludible, ni siquiera se jerarquiza la exposición siguiendo estos preceptos; pero recordemos que no es la práctica general: el cine clásico americano sigue imponiendo sus leyes y la industria se muestra mucho más reacia a las innovaciones que en el teatro; en este sentido, las modernas dramaturgias han sabido ir por delante de muchos de los planteamientos cinematográficos, tal vez por los costes de producción o tal vez porque los inconvenientes que Valle encontraba en gran parte de la producción teatral de su época han ido desapareciendo, y puede que gran parte del cine siga atrapado por estos planteamientos que Valle-Inclán ya critica en 1928.

Históricamente, el cine y el teatro han tenido unos canales bastante fluidos: los vasos comunicantes siempre han estado abiertos, las influencias han sido mutuas; pero, en ambos medios, la tendencia conservadora se ha impuesto como lenguaje.

Las reformas que plantea Valle-Inclán parecen más profundas y no se limitan a crear un híbrido entre cine y teatro; ni tampoco se trata de prestar los diálogos al cine sonoro. Esas reformas atañen directamente a la estructura. Valle afirma que “hay que luchar con el cine: esa lucha es el teatro moderno”; es su manera de afianzar los pilares de su dramaturgia: sucesión de espacios, ambiente, distorsión del tiempo de exposición, utilización de la luz, y el empleo de un tono interpretativo diferente al naturalista. En el cine, vio apuntes de estos planteamientos y por eso insiste en que hay que luchar *con* el cine para afianzar esa escritura, para concluir que estos elementos han de estar en la mente del buen autor de comedias. Sigue pensando en la escritura teatral como modelo creativo.

Una vez expuestos nuestros planteamientos sobre las influencias del cinematógrafo en la escritura de Valle-Inclán, es el momento de seguir revisando la postura de la crítica al respecto:

Tenemos dos posiciones muy diferenciadas: aquéllas que defienden una influencia cinematográfica fundamental en la obra de Valle-Inclán, frente a otras en las que se afirma que esa influencia es secundaria.

Linda S. Glace, en su artículo “*Técnicas y formas cinematográficas en el teatro de Valle-Inclán*” Glace (1987), circunscribe estas influencias al esperpento y realiza un análisis de ciertos aspectos de la estructura y el estilo del último teatro de Valle-Inclán que pueden confirmar esa influencia, estableciendo un paralelismo con las técnicas cinematográficas. Siguiendo los estudios de Cohen sobre la relación entre el cine y la literatura, también analiza la relación entre el tiempo y el espacio para explicar el dinamismo del género cinematográfico (“El cine es un medio que traduce la realidad a dos dimensiones, mediante tomas fragmentadas, para después crear la sensación de tres dimensiones en su proyección continuada en el tiempo. Recordemos que este principio ya lo analiza Valle al afirmar que “colocando las estampas sucesivas en orden y con un ritmo, tendremos el cinematógrafo”).

También Jerez (1989) encuentra estos rasgos cinematográficos asociados al esperpento, una visión particular del expresionismo en los que el cine deja a las claras sus influencias.

Osuna, en su trabajo sobre *Luces de bohemia*, Osuna (1982), constata la estructura cinematográfica de la obra, al intercalar espacios interiores y exteriores, eliminando la jornada tradicional. La gran diferencia con el teatro clásico español en el que tanto se inspiró Valle reside en que no se trae el nuevo espacio al teatro, sino que es el personaje quien se acerca al nuevo espacio, es decir, se traslada de un lugar a otro, como en el cine. Esta fluidez es inherente al cinematógrafo, pero impensable para el teatro. Según Osuna, lo que atrae especialmente a Valle-Inclán es la capacidad que tiene el cine para jugar con el tiempo. Nosotros pensamos que este rasgo ya estaba apuntado en el teatro de Valle antes de que el cine lo explotara; lo que sí que es cierto es que las modernas dramaturgias han introducido ese rasgo que el cine ha potenciado; pensemos en la simultaneidad de las escenas del montaje, el *flash-back*, la elipsis o la anticipación. Estos recursos estilísticos pueden justificar por sí mismos el interés de una comedia; recordemos el trabajo de Priesley en *Esquina peligrosa* (1932), o en el cine con la película de Kubric *Atraco perfecto* (1956), en la que, mediante la dilatación del tiempo, podemos presenciar la misma secuencia desde diferentes puntos de vista.

A lo largo de los esperpentos, tenemos varios ejemplos de distorsión temporal y Osuna, en su análisis de *Luces de bohemia*, anota la simultaneidad de un episodio intercalado entre otros dos que parecen ser continuos. Una técnica que recuerda el montaje fílmico. Ejemplos de este tratamiento hay muchos y Linda S. Glace y Jerez citan algunos extraídos de los esperpentos *Los cuernos de don Friolera*, *Las galas del difunto* y de *La hija del capitán*. Glace (1987) apunta que tal distorsión temporal es el eje de la forma cinematográfica y da una explicación a las palabras de Valle: “algún día, se unirán y complementarán el cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro. Y entonces se podrá perder el tiempo en el Teatro”. Ella afirma que, mediante las formas cinematográficas, Valle-Inclán logra librar su arte de las cadenas del tiempo cronológico.

Creemos que los referentes del teatro clásico también tienen un peso específico, que no podemos obviar en esta configuración. En el teatro isabelino, los espectadores eran capaces de entender estos cambios mediante convenciones muy simples; el público entendía esos planteamientos y, desde nuestro punto de vista, la gran dificultad de Valle es que su público no tiene referentes de esa convención, y puede que el cinematógrafo le ayudase en dicha labor; recordemos que el público tuvo que educarse en ese nuevo lenguaje, y tal vez esa convención pudiese ser aprovechada por el teatro.

Otra de las influencias que se ha querido ver del cine en el teatro de Valle-Inclán es el tratamiento que hace en sus acotaciones, con la presencia del primer plano. Glace (1987) destaca las acciones que remarca Valle y que pasarían totalmente desapercibidas desde el patio de butacas; sirvan estos ejemplos de *Martes de Carnaval*, que ella destaca: “*La dueña es obesa, grandota, con muchos peines y rizos: Un erisipelo le repela las cejas*”. “*La nuez afirmativa, desnuda, impúdicamente despepitada, incrusta un movimiento de émbolo entre los foques del cuello*”.

En nuestra opinión, estos primeros planos también son la descripción de una caricatura que tienden a deshumanizar al personaje; es cierto que el cine nos puede servir en un primer plano estas sensaciones, pero tampoco lo es menos que el actor puede sacar los rasgos esenciales de su personaje mediante un apunte tan agudo como el que nos da el autor.

Emma Speratti ha señalado que es el propio Valle quien nos ha indicado en una acotación escénica de dónde tomó la gesticulación de los esperpentos:

*“El revólver romántico que de soltero llevaba Julepe... Ahora lo empuña con gozo y rabia de peliculero melodramático”*⁹²

A la hora de enjuiciar el papel que juegan en la obra de Valle las acotaciones, Antonio Risco, opina que la impresión que producen en el lector es una impresión más bien cinematográfica, aportando para ello ejemplos de *Las galas del difunto*, en los que la acción que se desarrolla en la calle y en una botica *no justifica en modo alguno la simulación de estos dos lugares*, y de *La hija del capitán*, en la que se hace necesaria la utilización de una técnica cinematográfica para poderla llevar a cabo, Risco (1966):

*“Una estación de ferrocarril. Sala de tercera. Sórdidas mugres. Un diván de gutapercha vomita el pelote del henchido. De un clavo, cuelgan el quepis y la chaqueta galoneada de un empleado de la vía. Sórdido silencio turbado por estrépitos de carretillas y silbatadas, martillos y flejes... Llegan de fuera marciales acordes (...) Una compañía de pistoles con bandera y música penetra en el andén. Un zanganote de blusa azul, quepis y alpargatas abre las puertas de la sala de espera (...)”*⁹³.

Según Risco, se nos fuerza a aproximar la mirada a aquel fondo con movimiento casi de *travelling* cinematográfico, hasta encarar en primer plano el personaje que interesa.

*“El Monarca, asomado por la ventanilla del vagón, contraía con una sonrisa belfona la carátula de unto y picardeaba los ojos pardillos sobre la delegación de beatas catequista.”*⁹⁴

Risco titula uno de los apartados de su obra como “cinematografismo” y, en él, sigue observando que la utilización del espacio que Valle hace “sugiere más la proyección de una película que una representación teatral”, a lo que colaboran la acción y el ritmo de lo que podríamos llamar secuencias, e igualmente las rupturas lingüísticas que se producen en la narración “causan un efecto equivalente a la sucesión de planos cinematográficos: panorámicas, planos generales y medios, y primeros planos, cuando la mirada se detiene un instante en un rostro, un ojo, el pequeño rasgo de una indumentaria, cualquier objeto minúsculo, pero particularmente expresivo”. Risco (1966, 116-118)

Ahora bien, el mismo Risco pone en tela de juicio esta valoración de recursos emparentados con lo cinematográfico cuando se trata de exigirles a estas obras el montaje, porque “ello sólo suele cumplirse verdaderamente dentro de cada escena, capítulo o parte, no en el ensamblaje de los mismos”. Así pues, en una aparente rectificación, el crítico, a la luz de esta nueva mirada, niega estos valores

⁹² Acotación de *La rosa de papel*, en *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.

⁹³ Valle-Inclán (1964, 242-243)

⁹⁴ Valle-Inclán, (1964, 245).

cinematográficos por entender que se aproximan más a “una exposición de cuadros o la sucesión de láminas de un libro”.

Ante estos planteamientos, Rafael Utrera mantiene lo siguiente:

“De ninguna manera pensamos que tales características sean consecuencia de un aprendizaje cinematográfico hecho desde la butaca, seguido de la actuación voluntaria de tales procedimientos a su literatura; esto es algo que no podrá darse hasta que el cine no haya cuajado como narración sonora, hasta que los intelectuales no se hayan acercado a él, hasta que esos recursos cinematográficos, por ejemplo el objetivismo, no impregnen las nuevas formas de la novela, tal y como se da en el *nouveau roman* francés. Por ello, nos extraña que Risco, después de este estudio y tratamiento para con el esperpento, y para justificar su tesis de que, desde el punto de vista del montaje, la ilusión cinematográfica de esta literatura resulta errónea, acuda a un argumento como es el de decir que, cuando Valle escribía sus esperpentos, el cine tenía aún muy pocos adeptos en el mundo intelectual, y no hay la menor noticia de que él se hubiese interesado jamás por este arte”.⁹⁵

De la misma manera, Álvarez Sánchez objeta a Risco en base a este argumento:

“ (...) si el teatro, limitado a la concreción del espacio escénico, en sus líneas de visualidad únicas, en su imposibilidad de zums y primeros planos, en la mayor dificultad de trucajes... Si, a pesar de todo esto, logra ser cinematográfico, ¿no sería un valor muy estimable a considerar, en vez de una objeción a poner? (...) Lo que Antonio Risco le objeta es, precisamente, lo que Valle quería conseguir: hacer un teatro que siga el ejemplo del cine actual”.⁹⁶

Otras veces, es la fuente de luz la que sirve de enfoque para alimentar las influencias cinematográficas en el autor gallego. Valle, este recurso lo utiliza como nadie, para enfocar o desenfocar al personaje, y precisamente, en este rasgo, ve Osuna (1992), otra muestra inequívoca de su relación con el cine, pero también afirma que “el teatro y el cine, como artes visuales que son, se influyen mutuamente” y que “su luminotecnia de luces, sombras y claroscuros será posible en el teatro, pero su función no es siempre textual y dramática, sino cinematográfica y visual”.

Nosotros también creemos que Valle-Inclán tuvo un interés especial por la luz, dándole un peso en su estética estilizada; muchas veces, sus personajes esperan y escuchan, coinciden en escena pero tienen un plano secundario, hasta que la luz de la acción les refleja y toman vida mediante la luz artificial de un quinqué que llama la atención del espectador o un perfil reflejado sobre la luna; hay muchas formas de presentar un personaje en función de la luz que le acompaña.

⁹⁵ Utrera (1981, 213)

⁹⁶ Álvarez (1976, 65-66).

Para Alonso Zamora Vicente, los rasgos enfáticos de la interpretación que requiere el teatro de Valle-Inclán tienen una procedencia del cine mudo; en la gesticulación exagerada y veloz, que tanto prolifera en la interpretación de los esperpentos. Pensamos que ese tipo de interpretación en el cine no es buscada, no obedece a una intencionalidad estilística, sino que es fruto de un azar técnico: la película era proyectada a un ritmo de 16 fotogramas por segundo, frente a los 24 de la actualidad; ese desfase explica la sensación de aceleración del movimiento, y de cierta irrealidad de los personajes, haciéndoles aparecer en ocasiones como si fuesen fanteoches.

En cambio, Osuna afirma que no parece descabellado que esa influencia fuese notable; de la misma manera que Valle había utilizado recursos de los romances de ciego, coplas, representaciones de títeres, espectáculos de variedades, caricaturas de la prensa, fotografías etc., ¿por qué no del cine?

Desde nuestro punto de vista, los rasgos cinematográficos podemos rastrearlos en los textos teatrales de Valle-Inclán, como hemos visto; pero, como influencia en la creación de los esperpentos, el cine será un factor más, como apunta Osuna; pero no es la única justificación al tratamiento escénico que Valle-Inclán propone.

Frente a estas posturas, donde el cine aparece como una influencia fundamental en la dramaturgia de Valle, tenemos las declaraciones de Eulogio R. Ruibal en su artículo “*O cinema e o retablo de Valle-Inclán*”, Ruibal (2000, 52-63), establece como conclusión que la influencia del cine en la obra dramática de Valle-Inclán no resulta suficientemente fundamentada. Valle poseía un universo creativo rico y sólido, propio y original, en el que están comprendidos en gran medida los elementos del lenguaje cinematográfico, ya que el cine es el primero en nutrirse de fondos literarios y pictóricos en su desarrollo. Ruibal reconoce que, en la evolución estética que llevó a Valle hasta sus esperpentos, tuvo el cine una influencia escasa, ya que esos recursos del séptimo arte Valle ya los había incorporado a su obra y aparecen desde sus primeros relatos. Según Ruibal, le debe más a las fuentes literarias y artísticas que al cine. Y para concluir, establece que “la renovación de su dramaturgia se debe a su sabiduría artística, literaria y escénica, unida al genio creativo del autor”.

Para valorar mejor estas posturas, nosotros seguiremos indagando en el tipo de cine que pudo ver Valle-Inclán y cómo le pudo influir.

4. 2. 1 Periodo del cine mudo (1986-1927)

¿Qué cine pudo interesarle a Valle-Inclán? Cuando hablamos de cine, no podemos generalizar, ya que, desde sus inicios, el cine cultivó varios géneros. Una vez superada la sorpresa del descubrimiento, el cine se dividió entre películas “naturales” y películas “artificiales”: esta división será la que abrirá el camino del cine documental y del cine de ficción. Dentro de esta última categoría, se establecerán diferentes géneros en función del contenido, siendo las películas cómicas, basadas en la sucesión de acciones, las que tuvieron mayor éxito y aceptación desde su nacimiento, convirtiéndose sus actores protagonistas en estrellas mundialmente conocidas.

Otro fenómeno que vino parejo con el cine fue el reconocimiento mundial de sus estrellas. Algunos actores se convertirían en el gran reclamo para el público, como fue el caso de Charles Chaplin y su personaje Charlot. Valle-Inclán hace una valoración peyorativa de este personaje y de Rodolfo Valentino, como hemos visto anteriormente. Él espera otra cosa del cine.

Somos conscientes de que es imposible saber qué películas le interesaron y hasta qué punto pudieron influirle. El objetivo de este apartado no es hacer un censo exhaustivo sobre los orígenes de la producción cinematográfica española; para eso, remitimos al libro coordinado por Juan Carlos de la Madrid, *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, De la Madrid (1996), donde aparece una detallada descripción de la producción cinematográfica en nuestro país, desde las primeras patentes de exhibición Lumière hasta las diferentes productoras que se establecieron por la geografía española. Tampoco haremos un seguimiento exhaustivo de la cartelera madrileña para ver la historia del cine en la capital, para eso remitimos al trabajo de J. Martínez, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid*, Martínez (1992).

Somos conscientes de que Valle-Inclán pasó largos periodos de su vida fuera de Madrid; para el ámbito de la exhibición y producción cinematográfica en Galicia, remitimos a *Los primeros años del espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1914)* Folgar de la Calle (1996).

El objetivo de este apartado es simplemente hacer una “cata” sobre el tipo de cine que podía ver Valle-Inclán como espectador; en este apartado, las producciones cinematográficas no tendrán un tratamiento exhaustivo, pero sí orientativo, para hacernos una idea del contenido y la técnica que se utilizaba en su realización.

En primer lugar, queremos recordar que, una vez el cine salió de las carpas provisionales, compartió con el teatro las salas de exhibición, hasta que se crearon espacios propios para la exhibición cinematográfica. Al principio, y debido a la duración de las películas, se trataba de cortometrajes, y la temática documental de muchas de ellas se exhibía como complemento de la programación teatral. Pero, poco a poco, se fue invirtiendo la costumbre; eso se agravó en el año 1913, cuando se imponen los largometrajes de manera generalizada y ocupan en exclusividad el tiempo de exhibición. El cine será ahora el polo de atracción del espectáculo; y el teatro, en forma de variedades, un mero complemento que se coloca entre pase y pase de películas, representándose espectáculos arrevistados y musicales como entreacto. La situación ha cambiado radicalmente: el motor para atraer a los espectadores a las salas será ahora el cine.

El público popular fue el primer gran cliente del cine; estaba harto de los excesos verbales del teatro y paulatinamente fue abandonándolo, provocando una fuerte crisis en el sector teatral. La reacción del sector teatral no tardó en llegar, y las presiones de la Sociedad General de Autores de no dejar representar teatro en los espacios donde se exhibiera cine y las medidas fiscales del Gobierno estuvieron a punto de hacer desaparecer el cine en España, pero la presión del *lobby* teatral no pudo con la creciente demanda, y el cine llegó para quedarse.

El cine siempre contó con el favor de las clases populares, pero ¿cuándo adquirió la mayoría de edad intelectual? ¿Qué sucedió para que una cierta intelectualidad descubriera las posibilidades del llamado séptimo arte?

La aceptación no fue sencilla; conocidas son las críticas que recibió de muchos autores de la Generación del 98, al considerarlo como un entretenimiento ñoño, infantil y absurdo. Así lo describe Antonio Machado:

“La acción, en verdad, ha sido expulsada de la escena y relegada a la pantalla, donde alcanza su máxima expresión y —digámoslo también— su reducción al

absurdo, a la ñoñez puramente cinética. Allí vemos claramente que la acción sin palabra, es decir, sin expresión de conciencia, es sólo movimiento, y que el movimiento no es estéticamente nada. Ni siquiera expresión de vida; porque lo vivo puede ser movido y cambiado de lugar, lo mismo que lo inerte. El cine nos enseña como el hombre que entra por una chimenea, sale por un balcón y se zambulle después en un estanque; no tiene para nosotros más interés que una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa⁹⁷.

Lo que ayudó definitivamente a que el cine fuese considerado como algo más que un entretenimiento de masas fue la aparición, en la revista *España*, dirigida por Ortega y Gasset, en octubre de 1915, de una sección crítica llamada "Ante la pantalla". Ortega y Gasset, con su intuición y sabiduría, supo ver la importancia que iba a tener este nuevo medio y le dio cabida en una revista de prestigio intelectual y dedicada al pensamiento; seguramente, uno de los primeros acercamientos que hubo en España de una revista seria al mundo del cine, donde convivía con otras temáticas.

Revistas dedicadas al cine ya existían, pensemos en *El mundo cinematográfico* (1911) o *El cine* (1912), pero ninguna con el prestigio intelectual de *España*, en la que escribieron los críticos Federico de Onís bajo el seudónimo del "El espectador" y Luis Martín Guzmán y Alfonso Reyes, que alinearían sus críticas con el seudónimo común de "Fósforo", y del que podemos leer esta interesante reflexión aparecida en *España*, con la posibilidad de que fuese leída por el propio Valle, como apunta Josefa Bauló Doménech, adelantando el pensamiento valleinclaniano:

"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, el del futuro, cuyos antecedentes son el guiñol, la farsa de muñecos. Los polichinelas..."⁹⁸

Recordemos que Valle-Inclán habla del cine como *teatro nuevo* en el año 1922, una cita posterior al artículo que publica la revista *España* en el año 1915.

Poco a poco, el cinematógrafo fue adquiriendo un prestigio intelectual, y eso se nota en el cambio de actitud que tuvo la siguiente generación de literatos; en la llamada Generación del 27, podemos ver que la mayoría de sus autores tiene una relación mucho más fluida con el cine que la del 98.

Pasamos a enumerar algunas de las películas que se rodaron y exhibieron durante este periodo. Citaremos las más significativas de cada género: así podremos ver la cantidad y variedad de las temáticas tratadas; recordemos que son películas mudas y en blanco y negro:

1908- *La pesadilla de Fantoche*, de Emile Cohl, primer film de animación.

1912- *Los miserables*, adaptación de la obra de Victor Hugo.

⁹⁷ "Sobre el porvenir del teatro". *Manantial*, Segovia. Lo reproduce R. Marrast en "Un texto olvidado de Machado sobre teatro", en *Ínsula*, 212-213, julio-agosto 1964.

⁹⁸ Bauló (2005, 29-46).

- 1912- *El hundimiento del Titánic*, recreando la catástrofe del buque hundido ese mismo año.
- 1913- *Vida, pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo*. Temática religiosa.
- 1913- *El estudiante de Praga*, de Paul Wegener (terror)
- 1914- *Parsifal*, de Wagner. Grabación de una ópera; en la época del cine mudo, era una práctica bastante normal. En nuestro país, se realizaron varias películas sobre zarzuelas. Algunas de estas representaciones contaban con la música en directo.
- 1914- *El alcalde de Zalamea*, adaptación del texto clásico de Calderón.
- 1914- *Cleopatra*, de Gordon Edward. En 1935, se realizará el primer *remake*, en la versión de Cecil B. de Mille (formato espectacular ambientado en el antiguo Egipto).
- 1915- *La malquerida*, de Benavente (alta comedia).
- 1916- *Charlot, músico ambulante*, de Charles Chaplin (cómica).
- 1916- *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene (terror).
- 1916- *Alonso*, de Lon Chaney, actor conocido como *el hombre de las mil caras* (terror).

La variedad y la cantidad nos permiten hablar de una industria consolidada, que exhibe películas extranjeras y de producción nacional. Sólo en Barcelona, se estrenan 350 películas en el año 1913. Estos datos nos presentan un panorama donde la exhibición en los cines españoles de este periodo es igual o superior a la que podemos ver en nuestros días, con una variedad temática importante.

En cuanto a los contenidos del cine documental, van desde los temas de viajes que realiza la casa Guamont y Pathé, especialistas en este tipo de documento, hasta documentales biográficos, especialmente de toreros y artistas; y por supuesto, noticiarios.

Dentro de la ficción, los géneros más habituales son el terror, el melodrama, alta comedia y las películas cómicas donde la acción y el riesgo se combinan. Un dato elocuente de la importancia económica que el cine ha alcanzado en este periodo es la ampliación de los espacios publicitarios que va ocupando en la prensa. En 1915, una película podía ocupar una página entera de publicidad. Una de las primeras películas que utilizó este medio publicitario fue *La carrera infernal de la Gran Rueda*, estos datos están documentados por Juan Antonio Pérez Bowie; el anuncio fue publicado en el diario “ABC” el 23 de abril de 1915; sobre esta película, podemos leer, en el mismo periódico, la siguiente referencia facilitada por la empresa de exhibidores:

“Esta empresa hace constar que no existe truco ninguno ni efecto fotográfico de ningún tipo en las citadas escenas (la protagonista montada en un caballo sobre la Gran Rueda del parque de atracciones de Viena) y que la arriesgadísima y valerosa artista que ejecutó el trabajo

cobró 50.000 francos. La empresa pone a disposición de la persona que pueda probar lo contrario 1.000 pesetas”.⁹⁹

De los datos que hemos ido aportando, podemos inferir que la temática, la técnica y la variedad de las películas exhibidas a partir de 1908 es muy parecida a la actual y que la aceptación por parte del público es generalizada; la industria está muy consolidada y se utiliza la prensa como medio publicitario y crítico, además de existir revistas especializadas que tratan el tema con más profundidad. Ante esta situación, es evidente que el cine estaba en la calle y su oferta era muy amplia; lo que nos induce a pensar que Valle-Inclán, como espectador, tuvo acceso a un producto muy variado, equivalente al de nuestros días. De ahí que su gusto y sensibilidad le llevaran a escoger, entre la amplia oferta, aquellas películas que más le interesasen. Como curiosidad, recordemos que las grandes producciones de Griffith no llegarían a España hasta la década de los años 20 y, si nos referimos a las películas emblemáticas de Eisenstein, rodadas a partir del año 1925, difícilmente pudieron ser vistas por Valle-Inclán, a pesar de que se ha querido ver un paralelismo entre la matanza del niño en *Luces de bohemia* (1920 y 1924) y el disparo contra la muchedumbre en *El acorazado Potemkin* (1925), simplemente comprobando las fechas de realización, podemos ver que la influencia directa es imposible.

4. 2. 2 Periodo del cine sonoro

Las primeras películas sonoras en España se ruedan mudas y se sonorizan posteriormente, porque los costes del equipo que grababa el sonido en directo eran muy altos. Las dificultades que tiene la industria cinematográfica española en el paso del mudo al sonoro se constatan en *El misterio de la Puerta del Sol* (1928), de Francisco Elías, película que busca sorprender con la captación de ruidos ambientales y diálogos ingeniosos, aunque todavía contiene muchas partes mudas, en las que diversos rótulos explican las situaciones. Los primeros pasos de este cine en España los encontramos en *La aldea maldita*¹⁰⁰ (1929), de Florián Rey. La falta de medios tecnológicos y de equipos de rodaje sonoros obligan a algunos directores inquietos, como Benito Perojo, a marchar a París o Berlín para rodar en aquellos estudios películas como *El embrujo de Sevilla* (1930) o *La bodega* (1930). Hasta que, en 1932, se fundan en Barcelona los Estudios Orphea, el cine sonoro español depende del exterior.

El cine sonoro será un fenómeno que a Valle-Inclán le llegará tarde y, en las primeras producciones, se limita a mostrar la novedad técnica y vuelve a caer en los mismos defectos de los orígenes del cine mudo: se limita a filmar, de una manera convencional, teatro, ahora con voz.

No faltaron voces críticas en contra de la hegemonía de los escritores de teatro sobre el nuevo cine. F. Hernández Girbal se pregunta en la revista *Cinema* (nº 5, 14-10-1934), Pérez Bowie (1996), ¿por qué, si normalmente fracasan en un 90% cuando escriben para el cine, siguen insistiendo? Espera Hernández que no se vuelva a caer en los

⁹⁹ Pérez Bowie(1996, 27).

¹⁰⁰ Pasa por ser la mejor película española del cine mudo, pero, al coincidir con la eclosión del cine sonoro, se sonorizó en Francia y, rodándose de nuevo algunas escenas dialogadas; desgraciadamente, esta versión se encuentra desaparecida, la versión que conservamos es la muda acompañada al piano por Javier Pérez Azpeitia.

mismos errores del cine mudo, e insiste en que no se puede cimentar una producción en España sobre los nombres de Benavente, Muñoz Seca, Arniches o Marquina, ¿Qué puede esperar el público de estos autores? En ningún caso, nuevas formas; si no fueron capaces de hacerlo en su teatro, ¿cómo lo van a hacer en el cine?:

“¡No intente inyectar sangre caduca en un cuerpo joven! sigan ustedes con su teatro hasta que, apuñalado por los errores actuales, un buen día se les quede cadáver; pero dejen al cine español. Él es joven; quiere saturarse de aire puro, mirar con los ojos en alto, dominar las cumbres, erguirse retador, y vencer.”¹⁰¹

El problema de la teatralización del cine no era exclusivo de nuestro país: en 1930, se celebra una reunión en Nueva York entre los magnates de la industria cinematográfica para constatar que el cine mudo ya no interesa, pero que el cine sonoro tiene un exceso de diálogos: hay que buscar un equilibrio entre la acción y la palabra. Es entonces cuando se aboga por el nacimiento del guionista, entendido como un escritor al servicio del medio audiovisual y que ha de conocer las necesidades de la industria para ajustar el ritmo entre palabra y acción. El nuevo *cinema* necesita un tipo de escritor distinto al novelista y al dramaturgo, un tipo de escritor capaz de darle a su pensamiento, a sus creaciones, un ritmo cinematográfico. El nuevo cine sonoro es un arte que acaba de nacer con voz, pero que no sabe expresar aún sus sentimientos, y sólo sabe hacerlo de una manera teatral.

Valle-Inclán quedó al margen de todos estos cambios; de hecho, como hemos dicho al principio del trabajo, él no se dedicó nunca profesionalmente al cine, no siguió los pasos de sus colegas más exitosos. Entre las prioridades de don Ramón, no estaba el dinero; nunca buscó en el cine esa fuente de financiación. También es cierto que sus argumentos no tenían nada de convencional, no cultivó la alta comedia como género, y en cuanto a los géneros más populares que él tan bien conocía: el género chico, las farsas, las romances de ciego, etc., siempre los impregnó de su estética particular, transformándolos o distorsionándolos a su gusto; su perspectiva caballera sobre los personajes se lo impedía: en nada se parecen los “mocitos pintureros” y las “chulillas” que él saca en sus obras a los de los sainetes de Arniches o los personajes ampulosos de Marquina, con el porte noble del retrato del caballero español que hace Valle en su obra. Un guión cinematográfico basado exclusivamente en la fábula de una obra de Valle no es lo que más podría interesar; no tendrían mucho sentido sin su lenguaje particular y su visión distorsionada.

Pero, ¿es posible mantener los diálogos teatrales de Valle en ese nuevo formato sonoro? Ése será el gran dilema a la hora de adaptar la obra de Valle-Inclán: ¿qué hacer con su lenguaje? De este tema, nos ocuparemos en la tercera parte y en la cuarta parte de este trabajo, cuando hagamos un examen más exhaustivo al comparar las adaptaciones realizadas para cine y televisión.

Ahora es tiempo de concluir la segunda parte de este trabajo, con la que hemos pretendido presentar la relación de Valle-Inclán con el cine dentro de su contexto histórico social, y plantear algunas de las cuestiones que serán fundamentales en el proceso de este trabajo de investigación. Una vez leídas y analizadas de manera crítica las diferentes posturas y trabajos que sobre el tema se han formulado, podemos sacar las siguientes conclusiones provisionales:

¹⁰¹ Pérez Bowie(1996, 54)

- No nos atreveríamos a afirmar que el teatro de Valle-Inclán es fruto de una influencia directa del cine, aunque es evidente que mantiene elementos y recursos que el cine emplea. Pero, como hemos apuntado, hay otras fuentes que tienen igual o más importancia que el cine para configurar su escritura. Puestos a buscar rasgos en común con el séptimo arte, no nos parece suficiente el rastreo que ha hecho un sector de la crítica para justificar esa influencia al hallar primeros planos cinematográficos, *travelling*, y simultaneidad escénica en su obra. Pensamos que esos elementos los podemos encontrar en otros autores teatrales a los que nunca se les vincularía con el cinematógrafo.
- Los rasgos que hacen singular su dramaturgia son un compendio de influencias que van desde la ruptura de las barreras genéricas novela-drama, el *Grand-Guignol*, a la evolución del Simbolismo, a agrupar diferentes lenguajes escénicos: como la pintura, la música, la danza o la iluminación, y donde la palabra se funde con otras artes del espectáculo.
- Las influencias no hay que buscarlas únicamente en la literatura; la carga visual de su teatro tiene un sólido conocimiento de los movimientos estéticos de la pintura, tanto por formación como por profesión, al desempeñar Valle varias responsabilidades vinculadas con la pintura.
- El teatro de Valle-Inclán es deudor de los movimientos performativos de principio de siglo. Valle se interesa por los nuevos modelos de representación que surgen en Europa, encarnados por Gordon Graig, Appia y Meyerhold (*El barracón*). Las teorías de la *reteatralización*, como búsqueda estética para superar los convencionalismos del Naturalismo que tienen al teatro anclado a un tipo de planteamientos convencionales, calan en los planteamientos del escritor. En España, se hicieron eco de dichos planteamientos Pérez de Ayala y Rivas Cherif, con los que Valle tuvo una relación estrecha.
- Sus intentos por asumir un papel activo como director de escena para representar sus textos también van a influir en esa escritura que decididamente se va estilizando hasta desembocar en la estética extrema que representan los esperpentos.
- Podemos concluir que el cine le interesó, y mucho; porque le veía muchas posibilidades para solucionar alguno de los problemas que le planteaba la representación escénica a la hora de estrenar su teatro. El cine ofrece soluciones muy en la línea de lo que él propone en su teatro; por eso, ve en este medio un *teatro de futuro*, un medio que, gracias a la sucesión de las imágenes, es capaz de articular una historia con un elevado grado de convención, tanto temporal como espacial, algo que él reclamaba para su teatro.

Una vez esbozadas las primeras conclusiones provisionales de este trabajo, estamos en disposición de afrontar un análisis práctico de los inconvenientes o ventajas que los temas planteados han supuesto para la posterior adaptación de la obra de Valle-Inclán al medio audiovisual. Por eso, nuestro siguiente paso será hacer un análisis de

las obras de Valle que han pasado al cine y a la televisión, y ver la repercusión que ha tenido como autor dentro del panorama audiovisual. Con este trabajo, intentaremos encontrar las claves que puedan explicar por qué se tardó tanto en adaptar al cine la obra de Valle-Inclán.

5-TERCERA PARTE: ESTUDIO Y ANÁLISIS DE LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRÁFICAS BASADAS EN LA OBRA DE VALLE-INCLÁN Y SU ESTUDIO COMPARATIVO.

La cronología de las adaptaciones audiovisuales de Valle-Inclán es la siguiente: la primera adaptación cinematográfica data del año 1959, cuando Juan Antonio Bardem, basándose en la *Sonata de otoño* y la *Sonata de estío*, realiza una película con el nombre genérico de *Sonatas*. La última película estrenada basada en la obra de don Ramón, hasta el momento, es de 2009 y se trata de *Esperpentos*, de José Luis García que es una refundición de los tres capítulos que realizó para TVE bajo el nombre genérico de *Martes de Carnaval*.

En total, se han realizado ocho películas basadas en su obra; de las cuales, cuatro lo serán de su teatro. Habrá que esperar hasta el año 1977 para que el director mexicano Juan Ibáñez adapte la primera obra teatral: se trata de *Divinas palabras*, protagonizada por Silvia Pinal. En España, será en el año 1985 cuando se adapte la primera obra de teatro para el cine: nos referimos a *Luces de bohemia*, y la realiza Miguel Ángel Díez. En el año 1987, se rueda una nueva versión de *Divinas palabras*, en este caso producida por José Luis García Sánchez y, por último, *Esperpentos* en 2009.

Mención a parte merecen las adaptaciones de su teatro hechas para televisión; este medio asumió el reto de adaptar el teatro de Valle mucho antes que el cine, y en el año 1968 se realiza un programa doble formado por *Ligazón* y *La cabeza del Bautista*, emitido dentro del espacio “Hora once” de la UHF.

Junto a las películas y los dramáticos de TV, añadiremos otro apartado dedicado a los cortometrajes efectuados en el taller audiovisual que dirigió Bigas Luna en torno a Valle-Inclán con motivo de la de la puesta en escena de las *Comedias bárbaras* que él mismo dirigió para la Fundación de la Ciudad del Teatro de Sagunto en el año 2003.

5.1 ANÁLISIS Y APROXIMACIÓN A LAS PELÍCULAS.

5. 1. 1 *Sonatas*, de Juan Antonio Bardem (1959)



Cartel anunciador de la película¹⁰².

1- Notas sobre la producción, contexto de la realización

La primera aproximación del cine a la obra de Valle-Inclán se realiza de una manera circunstancial. Los realizadores españoles que pretendían ofrecer una visión diferente y plural de la realidad española se encontraban con las trabas de la censura; era muy difícil mostrar, mediante guiones claros, una realidad que cuestionara los parámetros del régimen franquista. Juan Antonio Bardem fue uno de esos creadores que lucharon desde dentro para cambiar esta realidad. Sus trabajos anteriores, *Muerte de un ciclista* o *Calle Mayor*, son una buena muestra de este tipo de cine, que tenía que recurrir al lenguaje simbólico, críptico, y que necesitaba de un espectador iniciado que pudiese leer metafóricamente los planteamientos de la película más allá de la trama.

¹⁰² Hemos adjunto al trabajo los carteles que publicitaban las películas, a excepción de la producción de *Divinas palabras* de Juan Ibáñez que nos ha sido imposible localizarlo. El cartel es un hecho diferencial entre el cine y la televisión, en el caso de las obras adaptadas para televisión no existe un cartel anunciador, ya que la obra viene precedida por el nombre del espacio en que se emite, de ahí que no aportemos una imagen gráfica del cartel. Sólo en las adaptaciones para televisión de *Martes de Carnaval*, y gracias al montaje para cine que está publicado en DVD, hemos podido adjuntar unos fotogramas de la obra, en el resto de adaptaciones para televisión que no están publicadas en DVD y cuyos derechos corresponden a televisión española nos ha sido imposible reproducir ningún fotograma de las mismas.

En esta búsqueda para superar la censura y denunciar las injusticias de un régimen totalitario como el de Franco, Bardem no dudó en recurrir a episodios de nuestra historia que pudiesen servir de metáfora, y tuvo como modelo la película de corte histórico que rodó Luchino Visconti, *Senso* (1954), sobre el *Risorgimento italiano* en vísperas de la unificación italiana y en plena ocupación austriaca. Así lo cuenta Bardem en sus memorias, Bardem (2002).

Este tipo de obras históricas podían ser un instrumento para hablar de la contemporaneidad. Bardem pensó que se podía recurrir a otras épocas para que el espectador pudiese extraer esa equivalencia sin que el censor reparase en ello. Con esa intención, la primera propuesta de Bardem fue adaptar *Tirano Banderas*, pero el productor Manuel Barrachano Ponce le convenció para posponer ese proyecto, que era demasiado evidente y podría tener dificultades con las autoridades de ambos países (España y México) y le propuso la realización de las *Sonatas*, de las cuales era un enamorado. Bardem aceptó, con la condición de que después se realizase la otra película, cosa que no ocurrió nunca.

Al tratarse de una coproducción con México, se pensó en *Sonata de estío*, ambientada en aquel país, y *Sonata de otoño*, ambientada en Galicia. El proyecto lo asumió Bardem, como un mal menor, para poder rodar su *Tirano Banderas*. Él se encargó de la adaptación del guión junto a dos prestigiosos guionistas mexicanos, Juan de la Cabada y José Revueltas; el primero trabajaría con Manuel Altolaguirre en el guión de *Subida al cielo* (1951) de Buñuel y el segundo también lo hizo en *La ilusión viaja en tranvía* (1953) de Buñuel. Se trataba de un equipo con experiencia cinematográfica, que fue pionero a la hora de enfrentarse a una adaptación de Valle-Inclán.

Bardem también se encargó de las localizaciones y, en sus memorias, recoge la dificultad que supuso este trabajo, ya que Valle-Inclán mezcla el paisaje mexicano, creando una serie de contradicciones geográficas imposibles de solucionar. Valle utiliza muchas veces ese recurso en su obra: cambia la toponimia y asocia paisajes inconexos, reinventado incluso su Galicia natal.

Esta aventura tuvo como resultado una obra descontextualizada para el espectador. Este melodrama en *technicolor*, de ampulosos paisajes, se alejaba del modelo de cine que Bardem había presentado hasta el momento: un cine en blanco y negro, y que trataba sobre la pequeña burguesía en un tono intimista y psicológico; y de repente, el espectador se encuentra ante una película que, en algunos pasajes, nos recuerda a un *western*, con unos señores a caballo que se perseguían dándose tiros en un país exótico que difícilmente podía relacionar con Valle-Inclán que, por otra parte, era un total desconocido para el espectador medio de los años sesenta en España.

2- Ficha técnica

Marqués Xavier de Bradomín.....	Francisco Rabal
Niña Chole.....	María Félix
Concha.....	Aurora Bautista
Capitán Casares.....	Fernando Rey
Juan Guzmán.....	Carlos Rivas
Conde de Brandeso.....	Carlos Casaravilla
Jefe de guerrilleros.....	Ignacio López Tarso

Joven loca.....	Nela Conjiú
Militar prisionero.....	Enrique Lucero
Teniente Andrade.....	Manuel Alexandre
Nana.....	Ada Carrasco
Juan Manuel Montenegro.....	Rafael Bardem
Segundo sargento.....	José Torvay
Candelaria.....	Matilde Muñoz Sanpedro
Teniente Elizondo.....	David Reynoso
Molinero.....	José Prada
Madre abadesa.....	Micaela Castejón
Coronel.....	Manuel Arbó
Teniente Gaviño.....	Noé Murayama
Tercer centinela.....	Xan das Bolas
Primer sargento.....	José Chávez
Estudiante.....	Manuel Peiró
Campesino.....	Manuel Dondé
Molinera.....	Josefina Serratosa
Hijo de campesino.....	Rogelio Jiménez Pons
Bruja.....	Porfiria Sanchiz
Hermano Lope.....	Edmundo Barbero
El Rubio.....	Mario Berriatúa
Tata Crisanto.....	Ernesto Finance
Doctor.....	Rufino Inglés
Viejo prisionero.....	Roberto Meyer
Primer centinela.....	José Manuel Martín
Jefe de los insurgentes.....	Agustín Fernández

FICHA TÉCNICA:

Producción..... Una coproducción hispano-mexicana de Manuel Barbachano Ponce (México) y UNINCI, (España), 1959.

Director..... Juan Antonio Bardem

Guión..... Juan Antonio Bardem, inspirado en *Sonata de otoño* y *Sonata de estío*, de Valle-Inclán.

Colaboradores en la adaptación mexicana..... Juan de la Cebada y José Revueltas.

Fotografía..... Gabriel Figueroa y Cecilio Paniagua en *Eastmancolor*

Música.....	Isidro B. Maiztegui y Luis Hernández Bretón con la Orquesta Nacional de España y la Orquesta Mexicana de la Sección Filarmónica del STP.
Sonido.....	Manuel Topete y A. García Tijera en sistemas RCA y Magnetocord Klang-Film.
Decorados.....	Francisco Canet y Gunther Gherszo
Vestuario.....	Armando Villas Peza y Ricardo Zamorano
Maquillaje.....	Armando Meyer y Carlos Nin
Montaje.....	Margarita Ochoa y Carlos Savage
Directores de producción...	Guillermo F. Zúñiga y Federico Américo
Consejero de producción...	Carlos Velo
Jefe de producción.....	Luis G. Rubín
Asistente Coordinador.....	Ricardo Muñoz Suay
Ayudante de dirección.....	Ignacio Villareal
Asistentes de dirección.....	Pío Caro y Joaquín Jordá
Segundos operadores.....	Ignacio Romero y Miguel Agudo
Estudios.....	Cea y Churubusco Azteca
Laboratorios.....	Madrid film y Churubusco
Duración.....	114 minutos
Formato.....	35 mm

3- Sinopsis argumental de la obra de Valle-Inclán.

El material literario en la que está basada la obra *Sonatas* de Bardem son las novelas *Sonatas de Otoño*¹⁰³ y *Las sonatas de Estío*¹⁰⁴ de Valle-Inclán. A continuación vamos a hacer un pequeño resumen argumental de cada una de ellas para que puedan servirnos de referencia a la hora de compararlas con la película:

-*Sonata de Otoño.*

El Marques de Bradomín se encuentra en Viana del Prior cazando, como hacía todos los otoños, recibe una carta de Concha, su prima y amante, en la que le pide que acuda al Palacio de Brandeso, pues su muerte está cercana. Un mayordomo le trae la misiva y ambos parten hacia el palacio, pero cuando llegan a los molinos de Gundar, no tienen más remedio que detenerse a causa de las lluvias.

Una mujer les abre la puerta y les hace pasar, allí retoman fuerza y antes de partir la hija del molinero le da unas hierbas que curan todo mal y que si se ponen debajo de la almohada pueden sanar a la enferma.

¹⁰³ Valle-Inclán (1987)

¹⁰⁴ Valle-Inclán (1988)

Ya en palacio se encuentra con Concha, que está pálida y demacrada. Preparan la habitación para el Marqués, los amantes deciden pasar la tarde juntos. Concha está casada y tiene dos hijas, pero siempre ha estado enamorada de Xavier, (el Marqués de Bradomín) y primo suyo.

Xavier y Concha se quieren con locura. Se pasan las tardes hablando de su vida, de lo que pudo haber sido y no fue. Podrían haber estado siempre juntos de no haber sido por que Xavier era un don Juan y le fue infiel a Concha, el orgullo mutuo hizo que se distanciaran.

A Xavier le da mucha pena ver sufrir a Concha, pero a pesar de ello la tienta con sus armas de seducción y la hace caer en el abismo de un amor imposible y pecador. Por fin y después de mucho tiempo, aquella noche duermen juntos. Concha a pesar de que lo deseaba con locura siempre evitaba la tentación para no caer en pecado mortal ahora que se acerca el final de su vida. Los remordimientos católicos se hacen evidentes.

Reciben la visita de don Juan Manuel Montenegro que viene de sus tierras de Lantañón a visitar a su sobrina y a ver a Xavier. La tranquilidad de los primos se va rompiendo, a ello contribuye la llegada de Isabel, que trae a las hijas de su hermana Concha. Las cosas se complican y Concha pide a Xavier que se marche con su tío para no despertar sospechas, la mala conciencia la corroe.

Xavier se va con don Juan Manuel para evitar sospechas. Pero en el camino su tío es arrastrado por su caballo y es malherido, así que deben volver al Palacio de Brandeso.

Con la presencia de Isabel y de las dos hijas de Concha, los dos enamorados se ven obligados a esconder su amor. Pero una noche mientras todos dormían Concha va a ver a Xavier porque había visto una araña en su habitación y Xavier la acompaña de nuevo a la suya volviendo a dormir juntos.

A la mañana siguiente las niñas e Isabel quieren acompañar a Xavier a Lantañón para saber cómo ha llegado el tío Juan Manuel pero como hacia mal tiempo no pudieron ir. Era ya medianoche cuando Concha llegó a la alcoba de Xavier para despedirse, fue su último encuentro porque Concha murió en sus brazos. Bradomín desesperado busca ayuda y acude a la habitación de Isabel, pero ella se confunde y cree que es otro el motivo de su visita. Xavier se marcha y va a por el cuerpo sin vida de Concha para dejarlo en su habitación.

Las hijas de Concha le piden a Xavier que mate al milano que está importunando a las palomas, él lo mata y las niñas deciden llevárselo a su madre a la habitación para asustarla, Xavier les dice que no lo hagan, pero no puede evitarlo y se queda lamentándose por la muerte de su gran amor.

-Sonata de Estío.

Se trata de un texto en el que Valle refunde su anterior trabajo *La Niña Chole* que aparece en su primer libro "*Femeninas*" (1895).

El Marqués de Bradomín quiere recorrer el mundo en peregrinación en busca del amor romántico después de la pérdida de su prima Concha. Va a bordo de la fragata "*La*

Dalida” y en su primera escala en San Juan de Tuxtlan conoce, a la Niña Chole (criolla adinerada). Pero como en un sueño la joven se desvanece, él queda prendado de tanta belleza que remueve sus sentidos.

Sigue deambulando por esos parajes cuando un indígena le ofrece a una muchacha, pero se trata de una trampa para asaltarlo, él se zafa como puede y llega a tiempo de embarcarse de nuevo en la fragata.

A la mañana siguiente una barca trae a la Niña Chole a bordo de la “*La Dalila*”. Mujer misteriosa no sale de su camarote y Bradomín se consume de deseo. Por fin una mañana y tras el aviso de que un negro subirá a bordo para demostrar que es capaz de matar tiburones con un tridente, se encuentran. El Marqués sube a cubierta llevado por la curiosidad y es cuando coincide con la Niña Chole que también asiste a la pesca. Ella le pide al hombre que mate un tiburón, pero el pescador duda por las condiciones peligrosas, pero ella insiste y le ofrece una buena cantidad de dinero, finalmente el hombre acepta, pero las consecuencias son trágicas y muere. Esa voluptuosidad depravada y cruel aún atrae más a Bradomín que ve en la mujer la atracción “*del antiguo culto licencioso y cruel del diablo*”.

Por fin desembarcan en Veracruz, y Bradomín dispone una escolta para adentrarse por los parajes peligrosos de la zona, la Niña Chole envía a una de sus criadas para pedirle que vayan juntos, él cambia su rumbo para acompañar a la Niña Chole y emprenden camino de Veracruz a Tixul. En un priorato de Comendadoras Santiaguistas, hacen su parada y duermen como matrimonio.

Al despertar la Niña Chole está triste porque tienen que separarse, si les vieran juntos sería su sentencia de muerte. La Niña confiesa que su esposo, el General Diego Bermúdez, es su propio padre. El Marqués la perdona, le ofrece que se escapen juntos, ella le confiesa su amor.

Durante el sepelio de una monja del convento aparece el capitán de los *plateados*, es Juan de Guzmán que viene huido. Ante tanta pericia y valentía Bradomín se pone de su parte y le ayuda a huir, los guardias que le siguen amenazan a Bradomín que es ayudado a su vez por la Niña Chole que entrega dinero y joyas a la tropa a cambio de que los dejen en paz, finalmente los soldados aceptan y se marchan.

Los amantes siguen hacia Veracruz, y se embarcan de nuevo en “*La Dalila*”, las cosas empiezan a torcerse y Bradomín siente celos de un joven adolescente Ruso que le ha ganado a las cartas, él le reprocha a ella que lo mire, ella insiste que no lo hace. Vuelven a desembarcar y a pasar una noche juntos, disfrutan de las ferias de Grijalva. En medio de tanta alegría, vuelven las dudas sobre el adolescente rubio que ella en un descuido de Bradomín ha vuelto a ver y ha contraído una deuda de juego, le debe tres besos por una apuesta de gallos de pelea y el joven los reclama ante el Marqués. Bradomín afirma que esa mujer es suya y se marchan.

Tras un nuevo enfado Bradomín vuelve a perdonarla, salen de paseo a caballo cuando se cruza en su camino un jinete, es el General Diego Bermúdez, que viene a raptar a su Niña. Ella le implora e intercede por Bradomín para que no le haga daño. El Marqués acepta el derecho del General, como padre y amante, y se marcha.

No tarda en arrepentirse Bradomín por no haber dado muerte al incestuoso raptor. Pero prosigue su viaje y finalmente llega a su hacienda. El servicio lo reconoce y le presentan sus respetos.

El mayordomo, seguidor de Don Carlos, le informa de que los *plateados* merodean por esas tierras, a lo que el Marqués no le da importancia, conoce alguno de ellos y no los ve peligrosos. El mayordomo le comenta que en la escaramuza de esta noche han matado al capitán de los plateados, él y sus hombres habían raptado una criolla pero al dispersarse su tropa la mujer ha quedado abandonada y él se ha tomado la libertad de traerla hasta la casa, se trata de una joven muy bella. Bradomín se interesa y va a su encuentro, al verla descubre que se trata de la Niña Chole, por fin vuelven a estar juntos y se reconcilian.

4- Cambios sustanciales de la adaptación cinematográfica y recepción crítica

En primer lugar, queremos apuntar que la película trata de unir las dos narraciones con una cierta coherencia, y para ello se sacrifican algunos aspectos de la narración, especialmente de la *Sonata de otoño*, para primar otros.

En este caso, el acento revolucionario, que apenas está apuntado en la *Sonata de estío*, se convertirá en elemento permanente de las dos obras. Estos cambios, en algunos momentos algo forzados, hicieron que la metáfora que buscaba Bardem para hablar de la situación política del momento al trasladar la acción de la *Sonata de otoño* a la primera guerra carlista, en plena represión absolutista de Fernando VII, no la entendiera casi nadie, y menos la relacionaran con la situación de la represión franquista. Esta idea surgió de Ricardo Muñoz Suay, tal y como se desprende de la biografía publicada por Rimbau (2007), donde se explicita que el cineasta valenciano tuvo una participación muy directa en la película a pesar de no poder figurar como “Ayudante de dirección” por problemas con los sindicatos mexicanos, aparece en los títulos de crédito como “Asistente coordinador”, pero de facto sus responsabilidades fueron mayores. Además de su participación en el guión también intentó que la película fuese protagonizada por Lucía Bose, però finalmente los criterios de la coproducción mexicana se impusieron.

La intención de Bardem no fue recrear las historias que nos propone Valle-Inclán; él quería ir más allá y reforzar el argumento con intenciones y situaciones que la propia obra de Valle irá adquiriendo con el tiempo. Como afirma Bauló (2003), escenas como la huida de la cárcel de los rebeldes y su posterior fusilamiento están más cerca de *Tirano Banderas* que de las *Sonatas*. A Bardem. le interesa combatir la pasividad del hidalgo español, y dejar que Bradomín se implique en la lucha y la conquista de las libertades.

"Jamás he querido hacer una ilustración más o menos exacta de las *Sonatas de otoño y estío* de don Ramón M^a del Valle-Inclán. Estas *Sonatas* no me gustan. Tampoco le gustaban a don Ramón, cuando en la plenitud de su vida creadora, se acercó al corazón del hombre español, el corazón de la tierra española, participando al fin de la realidad de su tiempo. Entonces, renegó de ese mundo artificial, decadente y enfermizo que había creado gratuitamente y del que se había servido para escandalizar saludablemente al burgués decadente y tartufo de su tiempo. Lo que yo he querido hacer es cambiar el signo de Bradomín, este héroe negativo que es feo, católico y sentimental, y transformarlo en un ser

humano frente a otros seres humanos. Hacerle afrontar su realidad. Dejar que su conciencia entrase en crisis. En definitiva, hacerle participar plenamente de la vida que le rodea. Porque en definitiva ‘este’ marqués de Bradomín se ve también solicitado por ese amor al prójimo, por esa necesidad de coexistencia y de solidaridad humana, que es la idea central que siempre he preferido hasta ahora en la concepción de todos mis films.”¹⁰⁵

Además de esos cambios radicales en los planteamientos ideológicos del personaje protagonista, Bardem y sus guionistas también introducen algunos pasajes y costumbres que Valle ha recogido a lo largo de su obra y que no tienen una relación directa con la acción de las *Sonatas*. Pensemos en la Procesión de las Mortajas en el pueblo do Caramiñal, una tradición popular que todavía perdura y que consiste en que los supervivientes que han estado cerca de la muerte y han salvado su vida encomendándose a Jesús Nazareno, como penitencia por tal gracia, desfilen en procesión detrás de su féretro, que es portado por familiares y amigos.

Otro ejemplo de estas tradiciones religiosas arraigadas en Galicia es la aparición en la película de la Santa Compañía, como recurso *Deus ex machina* o un papel más activo del de D. Manuel Montenegro en la trama. Estos motivos no son ajenos a la obra del escritor gallego, pero no pertenecen a las obras citadas.

Estas modificaciones llevarán a afirmar a Lara (1986, 32) en su artículo sobre las *Sonatas*, que no hay que hablar de adaptación, porque aunque haya algunos elementos extraídos de la *Sonata de otoño*” y de la *Sonata de estío*, se alejan notoriamente del original.

A continuación, vamos a destacar los cambios más radicales de ambas obras.

Se modifica la época de la acción de la novela, que está ambientada en la Primera Guerra Carlista de 1833. Y se sitúa en plena represión absolutista, en concreto, retrocedemos hasta el año 1824.

Según afirma Bardem en su artículo *Meigallo*, quiso hacer coincidir la acción con la represión absolutista de Fernando VII:

“La matanza de los liberales, los desmanes de la banda ultracatólica de los “Apostólicos”, la rendición de la guarnición liberal de A Coruña y el exilio a Inglaterra y México de alguno de esos luchadores.”¹⁰⁶

Todo arranca con la supuesta detención del marqués por una partida de liberales (en Galicia), mandada por el capitán Casares (interpretado por Fernando Rey; su personaje no tiene referentes en la novela y será el detonante para que Bradomín acabe por tomar partido); el encuentro le hará ser consciente de la situación, especialmente cuando muere Casares en México y Bradomín se une a la causa revolucionaria. Casares no será el único personaje añadido por Bardem; el teniente Andrade, o la intervención de don Juan Manuel Montenegro, como cómplice en la huida de Bradomín, serán una licencia del director.

Desde un principio, se marca claramente el contexto del conflicto, dejando en un segundo término la relación amorosa entre Bradomín y Concha.

¹⁰⁵ Torras (1964, 30)

¹⁰⁶ Bardem (1986, 28-30)

Bardem enlaza ambas *Sonatas* con el paso de la fragata “La Dalila” junto a la playa de la Lanzada, y mantendrá toda la atención sobre la fuga de los rebeldes, implicando a la misma Concha en esa conciencia revolucionaria, cosa bastante impensable, si atendemos al relato de Valle-Inclán.

Bardem asocia la posibilidad de vivir su amor imposible con la huida de los rebeldes; de ahí que “La Dalila” sea la oportunidad para todos ellos de empezar una vida mejor lejos de Galicia. Desgraciadamente, Concha morirá a manos de su esposo, imposibilitando esa huida. El trasfondo decadente del amor que viven los primos es suprimido por la acción; aún cabe la posibilidad de empezar una nueva vida fuera del *pazo* y don Manuel de Montegro se convierte en cómplice de esa huida, cosa bastante impensable si atendemos a la naturaleza del personaje.

En cuanto a la *Sonata de estío*, sitúa la acción seis años después, en 1830. Bradomín se presenta como un jugador profesional de cartas al margen de toda implicación política, pero será el ambiente revolucionario mexicano lo que le ayudará a convencerle de que la “libertad, la justicia y la dignidad humanas” no son sólo “palabras, palabras, palabras”, como antes mantenía.

De los amores del marqués de Bradomín con su prima Concha y la Niña Chole, se centra en su carácter social y político (matrimonios forzados que se merecen otra oportunidad). La Niña Chole se presenta en la película como rebelde a la tiranía de su amante, el general Diego Bermúdez, que la tiene sometida; no se le presenta como padre, como en la obra original: presentar la relación incestuosa era muy fuerte para superar las censuras de la época.

Este rasgo de rebeldía la lleva a ser amiga de los pobres, y a comprender que el marqués de Bradomín acabe por unirse al grupo de revolucionarios. Bardem nos presenta a un marqués de Bradomín que toma conciencia de las desigualdades sociales, llevándolo a incorporarse a la lucha activa con los revolucionarios mexicanos. Planteamiento antagónico al que Valle-Inclán propone para su personaje, más pendiente de valores individuales y aristocráticos que revolucionarios.

Si al final de la *Sonata de estío*, Bradomín acaba reflexionando sobre la traición amorosa y la “exaltación gloriosa de la carne”, en la versión de Bardem, el marqués va a galope armado sobre un caballo blanco que galopa con los revolucionarios, tras pensar que “siempre se puede empezar a vivir” y la promesa de fidelidad de la Niña Chole, que le dice que le esperará. Como vemos, un cambio radical en el final.

Bardem afirma que se tomó la libertad de transformar el decadente, “feo, católico y sentimental” del marqués de Bradomín para que evolucionase desde el lánguido otoño hasta un verano caliente, de tal manera que al final de esa aventura acabase cabalgando luchando por el pueblo.

Es evidente que, con este planteamiento, Bardem quiere hablar de la España del franquismo y de los compatriotas en el exilio, aquéllos que lucharon para volver algún día a su tierra. De ahí que el capitán Casares verbalice ese sentimiento: “esperemos que, algún día, todos los españoles podamos vivir juntos sin las represiones por las diferencias de pensamiento”.

Un ejemplo del ambiente de “exilio” fue el que se creó en México durante el rodaje con la asistencia de Buñuel; así lo recoge Bardem:

“Allí Buñuel descubrió a Fernando Rey, uno de sus actores fetiches del futuro; se reencontró con Paco Rabal, con quien ya había trabajado, y mantuvo diversas

conversaciones con otros miembros de UNICI sobre la posibilidad de dirigir un film en España. Fue allí, bajo el influjo de Valle-Inclán, donde empezó a fraguarse la mítica *Viridiana*. Aquella fase mexicana del rodaje propició un importante punto de encuentro entre gentes de cine procedentes de la península y gentes de cine exiliadas. Tal es el caso de Carlos Velo, que intervino en el film documentando las escenas que transcurrían en Galicia, una tarea en la que también colaboró Pío Caro Baroja, accionista de UNICI. (...) Aquellas jornadas de filmación transcurrieron entre reuniones, cenas y copas con que bien hubieran merecido una película paralela: escritores y poetas como León Felipe, Juan Rejano, Pedro Garfías, y también Luis Suárez, periodista; Miguel Bravo, fotógrafo; Josep Renau, cartelista... algunas noches amenizadas con las borracheras y broncas del cineasta Emilio Fernández, "Indio" Fernández".¹⁰⁷

En cuanto a la recepción crítica del film, no fue todo lo positiva que se esperaba y el propio Bardem, en sus memorias, recuerda el fiasco que tuvo la película en la Bienal de de Venecia en 1959, donde años atrás había triunfado *Muerte de un ciclista*. Especialmente dura fue la crítica de Truffaut, que curiosamente, años después, y según cuenta Juan Cobos, le entregó una nota en el festival de Mar de Plata, donde Truffaut presentaba *Jules et Jim* y del que Bardem era jurado; en la nota se podía leer "El Truffaut crítico ya no existe. Sólo queda el Truffaut cineasta". Cosas del destino.

Estas son algunas referencias críticas que tuvo la película en nuestro país:

"Bajo el pretexto de Valle-Inclán, sus *Sonatas* y el marco histórico de la primera mitad del siglo XIX, Bardem busca hablar de la España del franquismo al público de su tiempo. Aprovechó para ello una producción ambiciosa, con fragmentos de notable calidad cinematográfica (las secuencias eróticas entre Bradomín y la Niña Chole, por ejemplo) y una adecuada reconstrucción de época, aunque ni Aurora Bautista ni María Félix fuesen las actrices deseables para amantes de Bradomín, bien interpretado por Francisco Rabal. De esta arriesgada empresa, Valle-Inclán quedaba –sin embargo– definitivamente lejos".¹⁰⁸

Josefa Bauló realiza la siguiente crítica en su artículo "*Sonatas* de Juan Antonio Bardem. Una opinión sobre el marqués de Bradomín":

"El film, no desprovisto de hallazgos visuales importantes y de una concepción novedosa del cine histórico, arrastra alguno de sus peores defectos como, por ejemplo, la dificultad de mantener el equilibrio entre las escenas de acción y las escenas íntimas. A este desequilibrio de la narración fílmica, 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 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

¹⁰⁷ Bardem (2002, 187)

¹⁰⁸ Lara (1986, 15).

muestran algo incapaces de enmendarle la plana y, mientras que en unas ocasiones suprimen, cambian el orden e inventan fragmentos nuevos; en otras, respetan del original frases enteras, con sus palabras, comas y puntos, produciendo no pocas réplicas artificiosas”¹⁰⁹

La repercusión que tuvo la película en la crítica especializada no fue muy alentadora; el 13 de octubre de 1959 aparecen tres críticas en periódicos de difusión nacional: Miguel Pérez Ferrero (Donald) reprodujo, en “ABC”, un artículo desfavorable, escrito con motivo de la presentación de la película en la Mostra Internacional de Cine de Venecia. Carlos Fernández Cuenca publica, en “Ya”, una crítica que lleva por título “Valle-Inclán desfigurado” y Luis Gómez Mesa, en el periódico “Arriba”, titulaba “Adaptación demasiado libre, de una de las mejores obras de Valle-Inclán”.

Desde la revista “Cinema universitario”, Luciano González Egido escribe esta crítica un tanto contradictoria, pero que destaca los aspectos positivos de la película:

“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 improvisada 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”, 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 de nuestro cine”¹¹⁰.

5- Secuenciación de la película

Para un mejor análisis de la película hemos secuenciado¹¹¹ el guión destacando las acciones principales de cada bloque:

“SONATAS” DE BARDEM

SEC. 1- La acción se sitúa en Galicia en el año 1824, vemos colgado un letrero sobre unos ahorcados donde podemos leer. “Enemigos de nuestro Rey Absoluto Fernando VII” El Marqués de Bradomín (Paco Rabal) está contemplado la escena.

¹⁰⁹ Bauló, Josefa, “*Sonatas* de Juan Antonio Bardem. Una opinión sobre el marqués de Bradomín”. El pasajero (www.elpasajero.com). Consulta (21 de marzo de 2007)

¹¹⁰ González Egido, Luciano, “*Sonatas*”, *Cinema universitario*, marzo 1960, nº 11.

¹¹¹ Por secuencia entendemos: la susceptible división de un guión de cine, o de T.V. y que cada una de las partes constituye un módulo a partir del cual se puede organizar la producción. Las secuencias, a su vez, se dividen en planos. Una secuencia es un bloque de acción dramática asentado en una idea que las más de las veces sirve para dar coherencia al relato y para avanzar en el trayecto de la historia hacia el desenlace. Según (Pavis, 1990,436) y citando a Todorov entiende por secuencia: “En la teoría del relato , la secuencia es una serie orientada de funciones; es un segmento formado por varias proposiciones (...) que da la impresión al lector de un todo acabado, de una historia, de una anécdota “

<p>SEC. 2- Las tropas rebeldes disparan sobre Bradomín, pensando que es miembro de la Junta Apostólica Gallega, responsable de esa ejecución. El teniente Andrade (Manuel Alexandre) Le toma por traidor.</p>
<p>SEC. 3- Los rebeldes están apunto de ahorcar a Bradomín acusándole de haber robado las botas a uno de los ejecutados. La intervención del capitán Casares evita la ejecución “Luchamos por una patria libre y no vamos por ahí ahorcando españoles”</p>
<p>SEC. 4- Presentación de Bradomín como “feo, católico y sentimental”. Lo de feo viene aquí forzado ante la presencia de Paco Rabal. La rémora literaria de los diálogos será patente en toda la adaptación. El Marqués informa que pensaba dar limosna por el alma de aquellos soldados a cambio de unas botas que ya no iban a necesitar.</p>
<p>SEC. 5- Lo desatan pero el capitán Casares quiere interrogarle.</p>
<p>SEC. 6- Elipsis del interrogatorio. Le registran sus pertenencias y se encuentran cartas de amor y documento legales que muestran que tiene posesiones en México. El capitán le plantea un pacto para que pueda salvar su vida: que visite a la Condesa de Brandeso (su amante) e interceda por ellos, el marido de la Condesa es el jefe de la Junta que ha ahorcado a sus compañeros. La sangría es muy amplia y se cita entre las víctimas a Juan Martínez el “Empecinado”. El capitán Casares le propone que sea el salvoconducto que les permita huir. Una fragata “<i>La Dalila</i>” puede recogerlos en la playa, pero para eso alguien se ha de encargar de convencer al capitán y a la tripulación.</p>
<p>SEC. 8- Bradomín acepta y les propone escapar juntos. ¿Por qué lo hace si no cree en su causa? No es revolucionario, pero su vida empieza a no tener sentido en esa tierra.</p>
<p>SEC. 9- El Conde de Brandeso, presidente de la Junta de Purificación Católica se entrevista con un coronel que le informa que el capitán Casares y sus hombres están cercados.</p>
<p>SEC. 10- Unos soldados de guardia en plena noche son víctimas de un engaño por culpa de sus supersticiones, los rebeldes marchan en procesión como si fuesen la Santa Compañía (una procesión de muertos o ánimas en pena que por la noche recorren errantes los caminos de una parroquia, su misión es visitar todas aquellas casas en las que en breve habrá una defunción). El temor de los guardias hace que aparten la vista de tan mal presagio, Bradomín y los soldados huyen del cerco.</p>
<p>SEC. 11- Vemos claramente que se trata de los soldados rebeldes que huyen.</p>
<p>SEC. 12- Los fugitivos se separan. En tres días se encontrarán en el punto acordado para zarpas, ahora cada uno ha de procurar salvaguardar su vida.</p>
<p>SEC. 13- Bajo la lluvia, el capitán Casares y Bradomín se refugian en casa de unos campesinos (hablan en gallego), los hombres se sinceran un poco más, el Marqués irá al encuentro de la Condesa, su amada Concha, que siempre ha llevado muy mal sus amores por creerse en pecado mortal al estar casada con el conde. El capitán le vuelve a preguntar si cree en la libertad y la justicia, Bradomín insiste en que sólo son palabras.</p>
<p>SEC. 14- La pareja de campesinos que les ha dado cobijo tienen a su hija enferma, poseída por el demonio. La mujer le da unas hierbas a Bradomín para que se las lleve a la Condesa de Brandeso, esos remedios pueden aliviar sus males pues en toda la comarca saben que su estado de salud es muy delicado. (Aquí empieza la trama ligada a la Sonata de Otoño)</p>
<p>SEC. 15- Despedida bajo la lluvia entre en capitán Casares y Bradomín, la cita será</p>

dentro de tres días.
SEC. 16- Llegada de Bradomín al pazo de la Condesa, una criada le informa que la señora le espera y que se encuentra muy enferma.
SEC. 17- Encuentro entre los amantes, la mujer aunque enferma quiere vestirse para hacerle los honores, él le ayuda sacando un vestido del armario. Se arrodilla para colocarle las medias después de besarle los pies, vemos en el rostro de la mujer su satisfacción, la escena acaba con un beso casto.
SEC. 18- Junto al fuego del salón, se rememora su pasado común y su amor casi de infancia por Bradomín. Él la acaricia, pero ella cree que lo hace por compasión, le pide que no la deje morir, el marqués le promete que saldrán de allí y se irán lejos cruzando el mar. Ella no quiere morir en pecado mortal, ante la angustia de la mujer él decide acostarse y ella lo guía hasta su habitación.
SEC. 19- Cruzan los salones del pazo con abundantes imágenes religiosas hasta que llegan a la habitación preparada para el Marqués. Bradomín le impide que se marche, la mujer reposa en la cama y él deja bajo la almohada las hierbas que le diese la campesina.
SEC. 20- (Elipsis de lo que ha sucedido en la noche) A la mañana siguiente se besan felices por el jardín. Siguen las reflexiones sobre su relación, ella sabe que ha habido otras mujeres pero no le importa, Concha muestra unas ganas locas de vivir y se muestra solidaria con aquellos que son perseguidos y les espera la horca. (Giro inesperado del guión al plantear esa sensibilidad social en ella). Le entrega sus joyas para que ayude a los fugitivos y le pide que visite a su tío D. Juan Manuel Montenegro que les facilitará el acceso al barco para huir, con las joyas podrá convencerles. Quiere quemar las cartas que se escribieran para no vivir del pasado, ahora sólo piensa en el futuro.
SEC. 21- En la trastienda de una taberna D. Juan Manuel Montenegro informa de las buenas noticias a su sobrino Bradomín: hay una fragata Inglesa “ <i>La Dalila</i> ” que les puede recoger, ahora sólo falta convencer al capitán y con una cuarta parte de las joyas de Concha será suficiente. También le invita a que participe en la fiesta de Lantañón, él como Marqués de Bradomín debe ir. Le aconseja que se lleve a Concha lejos, a México o donde sea, a algún lugar que pueda ser feliz.
SEC. 22- Concha desesperada le cuenta a Bradomín que ha tenido un horrible sueño y que va a morir por estar en pecado, Dios la castigará por lo que está haciendo.
SEC. 23- Llegada del Conde de Brandeso con sus hombres de la Junta de Purificación Católica. El encuentro con Bradomín no puede ser más hipócrita, comenta que ha vuelto de Portugal porque le han informado que unos fugitivos comandados por el capitán Casares han huido pero espera apresarles. También quiere asistir a la fiesta de Lantañón.
SEC. 24- Procesión de los penitentes. Los rebeldes que han estado en peligro de muerte y son creyentes, seguro asisten a la procesión para dar gracias por seguir vivos. (Procesión de los ataúdes) El conde busca algún fugitivo entre los penitentes.
SEC. 25- Aparece el Teniente Andrade (Manuel Alexandre). Bradomín le hace una señal, intenta advertirle de la presencia del Conde de Brandeso, pero llega tarde y le detienen. Andrade cree que Bradomín es el traidor que lo ha delatado. En ese malentendido el Teniente le dice al Conde que su honor se lo está quitando el Marqués de Bradomín. Brandeso ordena que ahorquen a Andrade.

SEC. 26- Bradomín coge en brazos a Concha para huir, ella tiene miedo pero finalmente se marchan.
SEC. 27- El conde está con sus tropas al acecho, vigila el punto de reunión de los fugitivos.
SEC. 28- Vemos cerca de la ermita, cómo se van concentrando las mujeres acusadas por brujería.
SEC. 29. Los prófugos acuden a la ermita lugar de la reunión.
SEC. 30- Interior de la ermita asistimos al ritual de las endemoniadas, las mujeres gritan y tienen los rostros desencajados, por el suelo hay ranas y serpientes.
SEC. 31- El Conde ve la llegada de Concha con Bradomín, ordena el asalto.
SEC. 32- Bradomín se abre paso entre las mujeres exorcizadas para avisar a los hombres que han de darse prisa para embarcar pues corren peligro. El Conde de Brandeso asesina a su mujer de una estocada.
SEC. 33- Las tropas abren fuego, vemos al Conde que atraviesa la ermita en busca de Bradomín, las mujeres del conjuro lo toman por el diablo y acaban con su vida.
SEC. 34- Un bote llega a la orilla, los prófugos emprenden la huida, Bradomín con Concha muerta entre sus brazos intenta llevársela, pero al darse cuenta que no reacciona la deja en la playa, el capitán Casares le convence para que huya con ellos, lo arranca del lado de su amada y le obliga a subir al bote. “Hay que seguir viviendo”
SEC. 35- Vemos a Concha tendida en la playa mientras el bote se aleja.
SEC. 36- (Seis años después) Vemos un cartel que nos indica “Tierra Caliente, estío 1830” las referencias a Tierra Caliente nos remiten rápidamente a Tirano Banderas, así es como describe Valle-Inclán la republica que gobierna Santos Banderas. Con esta transición nos adentramos en la adaptación libre de la “ <i>Sonata de estío</i> ”
SEC. 37- Un campesino observa cómo las tropas gubernamentales llevan detenidos a unos rebeldes. Pasan lista de los presos. Se los llevan en carros y serán puestos a disposición del General Bermúdez.
SEC. 38- Uno de los carros ha sido manipulado y con el traqueteo del camino se rompe el eje y vuelca, algunos presos se escapan entre ellos uno de los cabecillas rebeldes. La guardia tira a matar.
SEC. 39- Vemos a Bradomín descansando plácidamente en una hamaca y lanzando unos naipes. Su posadero le informa que la situación en el país es crítica y que corre peligro, él insiste en que es jugador y no tienen nada que ver con unos ni con otros, esa guerra no va con él. El hombre le informa que cualquiera de los dos bandos le puede colgar, él acepta el consejo y decide marcharse pero no tiene dinero para pagar la cuenta del alojamiento. Se lo jugarán a doble o nada, el posadero le gana y él cínico le dice que ahora le debe el doble y le da su palabra que ya le pagará. (Bradomín se ha convertido en esta versión en una especie de tahúr de western)
SEC. 40- Imagen folclórica de los indios ataviados con trajes tradicionales, el guía de Bradomín habla en una lengua precolombina. Toda esa gente va a la feria de San Juan él también asistirá para probar suerte. Vemos el baile acrobático del vuelo de los danzantes atados a un mástil. (Imágenes para demostrar que la producción se ha rodado en escenarios naturales de México.)
SEC. 41- Encuentro con la Niña Chole (María Félix, imagen muy lejana de niña casi adolescente que dibuja Valle-Inclán). Bradomín dice que es como una princesa

<p>indígena de los viejos tiempos, un chamaco le informa que es la amante del General Bermúdez, ella también va a la feria de San Juan. Bradomín en agradecimiento a los servicios que le ha prestado el chaval, le da su anillo con el lema “Despreciar a los demás y no amarse a sí mismo”. (Un lema que representa el pasado del personaje, porque a partir de ahora gracias al guión de Bardem el destino de Bradomín va a cambiar, por eso simbólicamente se deshace del anillo)</p>
<p>SEC. 42- Bradomín juega a las cartas y se lamenta de su mala suerte, lleva seis años de feria en feria y sigue sin un céntimo, estrategias de tahúr.</p>
<p>SEC. 43- Vemos a la Niña Chole cómo sale de misa, con un traje muy pomposo, se muestra rebelde con el General Bermúdez, informa a su criada que ella seguirá en San Juan a pesar de que Bermudez no esté.</p>
<p>SEC. 44- Bradomín se deja la partida y va al encuentro de la Niña Chole.</p>
<p>SEC. 45- Ella se arrodilla al paso por una iglesia, él también se inclina y le declara su amor, Niña Chole, encantada, le dice que no blasfeme y sigue su camino. Un guardia detiene a Bradomín por conspirar contra el gobierno del General Bermúdez.</p>
<p>SEC. 46- Niña Chole enfadada en su casa saca toda su ropa para dársela a los pobres, no quiere nada del General.</p>
<p>SEC. 47- Bradomín se encuentra en una celda rodeado por los rebeldes que luchan por liberar a su pueblo del tirano (escena que recuerda a la de Veguillas en Tirano Banderas). Los rebeldes le preguntan si está por su causa, les dice que es amigo del Capitán Casares, pero insiste en su neutralidad. Vino a América a por la hacienda que le arrebataron y lleva luchando por ella seis años, y por lo visto nadie se la va a devolver. Le piden que se una a su causa, él les dice que no está dispuesto a batirse por una palabra “libertad” en la que no cree. De fondo se oye una ráfaga de fusilamiento, otros compañeros revolucionarios que han muerto por la causa.</p>
<p>SEC. 48- Nina Chole reparte limosna entre los pobres que piden justicia. Un soldado le informa de que ha de quedarse en casa porque la situación se está complicando y no sería prudente viajar para reunirse con el General, ella quiere reclamarle a su amante las injusticias que está cometiendo con el pueblo.</p>
<p>SEC. 49- Asistimos a la fuga de los rebeldes con la ayuda de algunos centinelas, le proponen a Bradomín que se una a ellos, él prefiere quedarse. Se trata de una trampa y todos acaban muertos antes de que salgan a la calle, Bradomín contempla impotente la escena desde su celda.</p>
<p>SEC. 50- Lo ponen en libertad, por no haberse fugado, atraviesa el patio ensangrentado con los cuerpos de los rebeldes, (Endeble solución para que tome conciencia, después descubriremos que lo sacan porque Nina Chole ha intercedido por él)</p>
<p>SEC. 51- La criada de Niña Chole le advierte que ha de marcharse. Bradomín quiere agradecerle lo que ha hecho por él, aunque otros merecían también la libertad.</p>
<p>SEC. 52- Se encuentra con Niña Chole y le da las gracias, ella se dispone a marcharse de viaje, él le coloca las espuelas y le besa el pie (gesto que ya hiciera con su prima Concha cuando le puso las medias). Ella dice que no se volverán a ver, pero tiene que marcharse, Bradomín insiste en que lo impedirá aunque sea secuestrándola.</p>
<p>SEC. 53- Vemos a la mujer con su séquito en pleno viaje, Bradomín va con ellos.</p>
<p>SEC. 54- Caída la noche buscan hospedaje en un convento. La monja portera los confunde con un matrimonio, el Marqués no deshace el malentendido, pero ella pide</p>

una habitación sólo para ella.
SEC. 55- La madre abadesa descendiente de españoles conocía al abuelo del Marqués y a su sobrina Concha, vuelve la turbación de Bradomín. La abadesa pregunta si conoce a la Condesa, él (irónico) dice que tal vez lo ha soñado. Bradomín va al aposento de la Niña Chole.
SEC. 56- Encuentro en la habitación en penumbra, la mujer está asustada, se oyen unas campanas a muerto, él bromea y dice que debe ser por él. Beso apasionado. Elipsis, la escena sigue a la mañana siguiente, ella está triste tienen que separarse, ella cuenta su historia de niña pobre, él la interrumpe con apasionados besos.
SEC. 57- Ha muerto una vieja monja del convento, el funeral es interrumpido por las tropas del General Bermúdez que vienen en busca de Guzmán, (el preso que se escapó de las carretas). Bradomín intercede por él y Niña Chole intercede por Bradomín diciendo que es la amante del General Bermúdez, los soldados le informan de que hay una recompensa por Guzmán que no pueden perder, ella les da sus joyas como pago, las tropas se marchan.
SEC. 58- Guzmán da las gracias por lo que han hecho, especialmente a la mujer por mentir poniendo en duda su honor. Guzmán nombra al capitán Casares.
SEC. 59- La pareja de amantes abandonan a su escolta y se adentran en la selva.
SEC. 60- Ella habla en una lengua indígena, están en medio de la selva en una tienda de campaña, se reparten besos bucólicos, las declaraciones de amor se suceden, él se muestra vulnerable la quiere pero nada tiene que ofrecerle porque nunca creyó en algo que fuese suficiente mente importante, nunca ha creído en nada. (Abre las puertas para unirse a la revolución y a los ideales por los que luchar)
SEC. 61- Los descubren y los detienen.
SEC. 62- Vemos unos campesinos que los rodean, pero en medio de la confusión aparece Guzmán que está al mando de ese regimiento e intercede por ellos. Ellos salvaron su vida, son amigos. Tiene una sorpresa para Bradomín.
SEC. 63- Se encuentra con el capitán Casares (Fernando Rey). Reflexión sobre la implicación revolucionaria, (algunos militares liberales españoles en el exilio tuvieron un papel activo en las luchas por las libertades de otros países). El Marqués de Bradomín representa los valores del antiguo régimen, el de los privilegios de unos cuantos, hay que luchar por una nueva vida en libertad. Casares añora España pero está convencido de su lucha aunque sea lejos de la patria servirá. Lo que más desea es volver a una España donde todos podamos vivir juntos.
SEC. 64- Tocado por las palabras del capitán Casares, Bradomín está ausente. Duda. La Niña Chole le ofrece su amor incondicional.
SEC. 65. La batalla entre las fuerzas gubernamentales y las rebeldes ha llegado a las puertas del poblado, las bajas revolucionarias son numerosas y se necesitan voluntarios para hacer frente al General Bermúdez.
SEC. 66- Vemos que el capitán Casares es una de las víctimas de la escaramuza, Bradomín se involucra al ver a su amigo muerto, toma partido, coge un caballo y un fusil y se va al frente. Ella le esperará.
SEC. 67- Sobre la imagen de Bradomín en plena batalla vemos la palabra, FIN.

6- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

Estamos ante el primer intento por llevar al cine un relato de Valle-Inclán o, mejor dicho, de dos: *Sonata de otoño* y *Sonata de estío*, una propuesta que abrió el difícil camino de las adaptaciones de don Ramón y que hace una intervención decidida sobre los textos originales, cuyo guión es una adaptación bastante libre sobre los relatos originales, y está al servicio de una dramaturgia propia.

Uno de los aspectos destacables de la presente adaptación es la manera en que se han entrelazado los dos relatos, que tienen en común la figura del marqués de Bradomín; el guión se ha estructurado sobre una hipotética huida de Bradomín y Concha. El tránsito de la Galicia de la *Sonata de otoño* al México de la *Sonata de estío* es una consecuencia de la huida amorosa de ambos protagonistas, pero que desgraciadamente la muerte de ella truncó. El marqués, desconsolado, se deja llevar por los revolucionarios y sube al barco que les llevará hasta tierras mexicanas, emprendiendo el viaje en solitario.

La larga travesía hasta México servirá para replantearse su vida después de la pérdida de su amada Concha. Llega sentimentalmente tocado por la pérdida, y eso hará que se refugie en el juego y muestre un carácter escéptico ante la vida.

El drama de los protagonistas está presentado en un contexto político, en el que unos revolucionarios luchan por sus libertades. El guión añade este espíritu rebelde que está apuntado en la obra de Valle para darle a este rasgo un protagonismo que no tiene en las novelas; este planteamiento llega al extremo de involucrar directamente al marqués de Bradomín en la revolución, una actitud que traiciona la idea de original del texto.

La opción que ha tomado el realizador desde la propuesta del guión es contar una historia de amor y en un contexto revolucionario. Por su diseño de producción, estamos ante un resultado que se quiere entroncar con el *western*: héroe escéptico ante la vida que, al final, se olvida de sí mismo y toma partido por la acción revolucionaria.

Hábilmente, Bardem sabe extraer de la *Sonata de estío* uno de los pasajes más interesantes de la película: se trata del encuentro carnal entre el marqués y la Niña Chole. Mantiene la misma situación que plantea Valle: de camino, ambos han de dormir juntos en el convento (magnífica situación que crea Valle y que recoge Bardem). Unos casi desconocidos amantes han de pasar la noche juntos como matrimonio bajo el techo de un convento, inmejorable forma de crear tensión emocional y sexual. El planteamiento de Valle no puede ser más interesante y cinematográfico, en la línea de la situación que él recrea de la procesión de Sevilla que ya hemos comentado en el presente ensayo. Tal vez, habría que haber buscado más situaciones de este tipo en el relato.

La introducción de la fragata La Dalila en el primer relato nos parece un buen ejemplo de cómo se pueden ir sembrando los elementos que después tendrán una importancia fundamental en la travesía de la *Sonata de estío* y, por descontado, la introducción de la figura del capitán Casares, que simbolizará el exilio español y que se implica en la búsqueda de libertades en el país que lo ha acogido como exiliado.

Otra de las características de la adaptación que queremos destacar es que los cambios que introduce Bardem no nacen de la nada, están latentes en la *Sonata de estío*: por volver al ejemplo del capitán Casares, Valle-Inclán apunta la figura de un capitán de *plateados*, que está a medio camino entre el bandolero y el revolucionario, y por la que Bradomín intercede para salvarlo de sus perseguidores. En base a estos pequeños indicios, Bardem escora la narración hacia los principios revolucionarios apuntados. De

igual manera, el pasaje de la *Sonata de estío* en el que se apunta que Bradomín juega a las cartas ha servido para convertirlo en un tahúr profesional cuando llega a México.

Algunos perfiles de los personajes y muchas de las acciones de la película están tratados de manera muy diferente en la novela y en la película, pero todos los elementos con los que se juega están sacados de las narraciones. En algunos casos: rasgos anecdóticos como los que hemos apuntado pasan a la película como motivos principales de la acción y esa elección cambia el signo de la historia.

Otra cuestión fundamental es el peso de los diálogos, que en muchas escenas tienen una carga retórica muy acentuada, y que hace que la película pierda frescura.

Las películas basadas en relatos novelados de Valle-Inclán asumen una mayor libertad en la utilización de los diálogos que cuando se parte de las obras teatrales, parece que, como el diálogo ya está escrito en el teatro, simplemente hay que trasladarlo al cine, pero no es así. El tratamiento cinematográfico que reciben las *Sonatas* no encaja bien con los diálogos excesivamente literarios de Valle; las situaciones que plantea son asumibles, pero el tratamiento del diálogo es muy forzado.

Creemos que, a pesar de las limitaciones, el guión es un intento más que aceptable por fusionar los dos relatos para que tengan una coherencia argumental. Desde el punto de vista de la dramaturgia del guión, la propuesta es coherente; cosa distinta es si lo comparamos con el texto de partida: se pierde el espíritu de las dos *Sonatas*: no tiene nada que ver el resultado final con lo que nos propone Valle-Inclán.

Respecto a la realización, queremos destacar que se trata de una producción ambiciosa rodada en escenarios naturales y que supone un punto y aparte en el estilo de su director, Juan Antonio Bardem. Empezando por el color, poco habitual en su filmografía anterior, y siguiendo por el formato, que quiere aproximarse a un relato de aventuras. La película tiene un trazo clásico por lo que respecta a la planificación, acercándose en el tratamiento a referentes como *Senso*, de Visconti, especialmente en la difícil combinación entre los movimientos militares y la historia personal y apasionada de sus protagonistas. En el caso de la película de Visconti, hay una apuesta más decidida por la historia pasional que lleva a sus protagonistas a la humillación y a la traición. En la película de Bardem, no se alcanza esa tensión emocional necesaria para que la historia de amor aguante los constantes cambios entre las secuencias de acción y las de amor; y no es por falta de materia prima, la historia entre el marqués y la Niña Chole tiene tantos ingredientes apasionados como los de *Senso*; lo que ocurre es que el planteamiento interpretativo y de tratamiento es mucho más superficial.

Encontramos excesivas concesiones al paisaje, con el fin de mostrar los exteriores (bailes de los voladores en México o la recreación de las pirámides). Parece como si se insertara algún pasaje documental en medio de la acción.

La película es desigual, pero el problema más grande lo encontramos en el terreno de la interpretación: hay un gran desajuste de *casting*, ya que los referentes femeninos de Concha y de la Niña Chole están totalmente equivocados en el reparto y para nada responden a las expectativas que nos plantean las novelas. En el caso de Aurora Bautista (Concha), no es creíble en ningún momento, especialmente por lo que concierne a la pasión que le despierta su primo Xavier y la transgresión que supone acostarse con su primo en la casa que comparte con su esposo y sus hijas. En cuanto a María Félix (Niña Chole), aún descoloca más su elección. Con este planteamiento, la historia no se puede entender, el encuentro entre un Bradomín maduro con una joven criolla (Niña Chole) que le hace perder la cabeza no es creíble en ningún momento. Los fuertes elementos sensuales de la novela quedan bastante desdibujados, a pesar de que

la actriz conserva una belleza madura pero que en nada se ajusta a los planteamientos que requiere el relato.

La elección de un joven Paco Rabal para interpretar a Bradomín tampoco nos parece la más acertada, al menos si queremos identificarlo con ese “*feo, católico y sentimental*”, tal y como Valle define al marqués.

Estas relaciones van a lastrar la credibilidad de la película que se ha plegado más a los intereses de coproducción y de los nombres de sus actores que a las necesidades reales del relato.

En definitiva, estamos ante una película que mantiene elementos interesantes dentro del contexto de su filmación, en el año 1959, y que supone una primera aproximación a los relatos de Valle-Inclán, pero no a su estética ni a sus postulados más simbolistas. Tanto la planificación como la interpretación tienen una base naturalista, aunque en algunos momentos se roza el melodrama, distanciándonos de las pasiones reales y profundas de los protagonistas.

El director se muestra más pendiente de mostrarnos su metáfora sociopolítica que de la relación entre los personajes. Insistimos en que no nos parece mal el contexto elegido, lo que no compartimos es el excesivo peso que se le confiere en la película a la decisión de tomar o no partido por la revolución. Creemos que se descuida el universo personal de Bradomín como emblema del don Juan y se incide poco en sus comportamientos afectivos, que también son subversivos: enamorarse de una prima casada, y seducir a una adolescente que es víctima de un incesto, estamos ante un material emocional muy potente, en la línea de *Senso*, pero este material se soslaya, perdiéndose la oportunidad de hacer un acercamiento mucho más profundo al personaje, para que no sea un noble ocioso redimido para la causa revolucionaria.

5. 1. 2 *Flor de santidad*, de Adolfo Marsillach (1972)



1- Notas sobre la producción, contexto de la realización

Esta obra supone la primera y la única incursión de Marsillach como director de cine: se trata de un proyecto que se le hace por encargo y lo acepta según afirma en “Sobre *Flor de santidad* y otras historias”¹¹² sin conocer la novela de Valle-Inclán, tal era su inconsciencia y sus ganas de realizar una película basada en la obra de Valle, como él mismo afirma.

La película la produjo Jaime Fernández, que convenció a la Paramount para que entrara en el proyecto. Se trataba de una producción de bastante presupuesto dentro del contexto del cine español, unos veinte millones de pesetas que, en 1972, era una cantidad importante. Del guión, se encargaba Pedro Carvajal y Urquijo y, después de una estrecha colaboración, se optó por desbordar los límites de la novela, recurriendo a contextualizar la película en la Galicia de las hambrunas y las pestes, en un periodo concreto de la historia de nuestro país, con una clara intención de servir de metáfora sobre las consecuencias que provoca una guerra civil.

La acción se situó en la España del reinado de Isabel II y en la contienda que enfrentó a los carlistas, partidarios de don Carlos, contra los isabelinos; y a consecuencia de este conflicto, el país quedó sumido en la desolación y la miseria.

Con estos antecedentes históricos, Marsillach y Carvajal encajan la acción de esta leyenda milenaria gallega recogida en *Flor de santidad*, Valle-Inclán (1978) añadiéndole, como en la anterior propuesta, una carga ideológica que no tiene el texto original; para ello, se busca como referencia el texto del *Año del hambre*, de Rosalía de Castro. La fecha escogida es 1853, y este marco sirve para trenzar una trama paralela durante las guerras carlistas, con la acción propia de la leyenda de la *santiña*.

Sobre la adaptación de esta película planea una versión anterior que realizó Rossellini con guión de Federico Fellini, un trabajo que algunos consideraron como un plagio al no parecer nunca el nombre de Valle-Inclán como autor.

Para entender esta polémica hemos de hacernos eco de las fuentes argumentales de los orígenes de la leyenda de Ádega, para aclarar una posible influencia o plagio de *Flor de santidad* (1904) en el argumento del capítulo de la película de Rossellini *L'amore*, de 1948, titulado *Il Miracolo*. Se trata de una película protagonizada por Anna Magnani, que consta de dos partes, una titulada *L'amore*, basada en *La voz humana*, de Cocteau, y una segunda parte titulada *Il Miracolo*, con guión de Federico Fellini, que tiene muchos elementos en común con *Flor de santidad*, de Valle-Inclán.

Para conocer mejor si se trata de un plagio de la obra de Valle o una recreación de la leyenda de la joven pastora, hemos querido indagar en las fuentes que alimentaron el relato de don Ramón, y hemos encontrado los siguientes rasgos en el artículo “*Flor de santidad* como historia de historias” donde se recoge el siguiente origen:

“Sin desdeñar la influencia de *Les martyrs*, según recoge Díez Taboada y otras fuentes, creo que, en esencia, Ádega nace de su nombre, que en castellano es Águeda, y de la santa de su nombre, virgen y mártir siciliana bajo la persecución de Decio; nace del prototipo de la adolescente heroica de la Iglesia primitiva, y no de una biografía concreta, e incorpora rasgos de las pastoras de modernas apariciones marianas, como las que presencié Bernadette Soubirous en Lourdes entre febrero y julio de 1858 (...). En un contexto rural y arcaico, aislado del

¹¹² Marsillach (1986) “Sobre Flor de Santidad y otras historias”, en AA. VV: *Valle-Inclán y el cine*, catálogo de la conmemoración del cincuenta aniversario del escritor. Madrid, Ministerio de Cultura, págs. 36-38

resto del mundo, donde nunca pasa nada y hay ayuno de diversiones, el relato oral despertaba interés siempre y adquiriría dimensiones inimaginables; podían faltar allí el canto o el baile, reservados a fiestas o fechas singulares, pero la narración de viva voz se sentía tan cotidiana como la cultura de la comida y las faenas del campo; además, transmitía saberes ancestrales de abuelos a nietos y satisfacía la necesidad humana de crear y contemplar ficciones”.¹¹³

En estos fragmentos, encontramos los argumentos necesarios para echar luz sobre el supuesto plagio. Está claro que las fuentes son populares y que el personaje de Ádega tiene su referente en los modelos hagiográficos, que en Italia también tienen un gran arraigo y devoción; de hecho, Águeda de Catania es la patrona de Sicilia. Por tanto, no parece descabellado que historias semejantes formaran parte de la tradición oral en España y en Italia, y que Fellini fuese conocedor de la historia e, igual que hizo Valle-Inclán, la rescribiese a su manera.

Sobre esta problemática de las fuentes del relato, Luisa Castro, Castro (2002, 19-27) amplía y argumenta adecuadamente los elementos folclóricos del relato, confirmando sus raíces populares, afirmando que la base del argumento la podemos rastrear en relatos de Boccaccio, Masuccio, Bandello o La Fontaine y que la gran aportación de Valle-Inclán es conservar la base argumental del cuento folclórico pero despojándola de todo el contexto de lujuria y ridículo que solía acompañar a la narración.

Por lo que respecta a la adaptación del argumento firmado por Fellini y realizado por Rossellini, Castro hace un seguimiento de la polémica que inició el periodista argentino Francisco Madrid que lanza la acusación de plagio desde la revista *El Hogar* de Buenos Aires en 1948 y que llegó a Italia, Mario Verdone, contraataca afirmando que la idea del relato tiene sus antecedentes al igual que el *Fausto* de Goethe o *Romeo y Julieta* de Shakespeare en narraciones anteriores, pero recuerda que la intertextualidad no es un plagio.

El propio Fellini hace unas declaraciones públicas sobre el incidente afirmando que desconoce el texto de Valle. Rossellini explica la génesis de la obra del a siguiente manera:

“Federico Fellini, que trabaja habitualmente conmigo, me proporcionó el argumento que filmé bajo el título de *Il miracoli*. Según él, se trataba de una novela corta rusa de un autor cuyo nombre había olvidado. Cuando vio que la historia me apasionaba pero que buscaba desesperadamente el texto para estar en regla con la Sociedad de Autores, me confesó que había inventado el argumento completamente. Me había mentido, temiendo que la historia me pareciera ridícula”¹¹⁴

Sobre esta polémica el artículo de Luisa Castro concluye que los diferentes estudios que hay asociados sobre el cineasta romano sobre la relación de *Il miracolo* con *Flor de Santidad* no han llegado a un consenso al respecto.

¹¹³ Fernández Roca, José Ángel, “*Flor de santidad* como historia de historias”, Universidad da Coruña. perso.wanadoo.es/garoz/G4fernandezroca.htm. Consulta (30-6-2006)

¹¹⁴ Castro (2002, 19)

“En definitiva, aunque la polémica quiera considerarse cerrada, sea a favor o sea en contra de la influencia valleinclaniana, el enigma de las causas de la analogía permanece sin solución. Si en ausencia de pruebas concluyentes estas páginas no pueden sumarse al estudio de la fortuna de Valle-Inclán a través de sus influencias en otros artistas o escritores, queda al menos constancia de un curioso fenómeno de coincidencias más que llamativo.”¹¹⁵

A continuación, vamos a hacer un pequeño resumen del argumento de la película de Rossellini, que tiene una duración de 41”, para ver las semejanzas con el argumento de *Flor de santidad*.

Il Miracolo (1948)

El personaje de la pastora, interpretado por Anna Magnani, se encuentra con un mendigo (Federico Fellini) y lo confunde con San José. La pastora se nos presenta como una mujer, y no una joven. Magnani nos ofrece un personaje con claros rasgos de inocencia que bordean la anormalidad.

En un acantilado junto al mar, está la pastora con sus cabras y, al ver pasar al hombre, le dice que le encuentra muy guapo y que muchas veces lo ha visto en sueños y que ahora por fin puede verle en persona.

Él es su San José protector. El hombre se muestra bastante alucinado; se detiene y escucha la historia con curiosidad.

En ningún momento, el extraño articula palabra: esa ambigüedad sirve para crear un cierto misterio en el espectador sobre la posibilidad de que sea el santo o un desalmado que se aprovechará de la situación.

Ella le pide que se la lleve con él para poder ir al cielo y así poder contemplar al Señor de cerca. Con cierto humor, le dice que ella sólo se ha encomendado a él. De todos los santos del santoral, él es el mejor y, si no, ¿por qué iba a dejar Dios que él se hiciera cargo de la Virgen María?

La mujer muestra claros síntomas de locura, que ella misma achaca a que en el pueblo siempre se han burlado de ella, especialmente cuando decía que San José le hablaba.

Mientras el hombre escucha sus relatos alucinados, le da vino; ella bebe una y otra vez hasta que se emborracha y se muestra sensual; el hombre la mira con deseo. El realizador hace una elipsis en la que el caminante ya ha desaparecido; ahora vemos como la mujer se despierta y únicamente tiene la compañía de las cabras.

De regreso al pueblo, se detiene en un convento y conversa con un fraile sobre las apariciones de los santos; ella le dice que acaba de ver a San José y que desea volverlo a ver; el fraile contesta que eso depende de la voluntad divina. Llega otro fraile que se muestra escéptico con las apariciones: “él lleva veinte años en el convento y nunca ha visto nada”; los dos frailes discuten y se marchan.

Transición temporal: vemos a la mujer que juega con un bebé, y está al cuidado de varios niños; ella sobrevive gracias al cuidado del ganado y con algunos trabajos que le encargan sus vecinas. Mientras juega con los niños, se desmaya, y las mujeres van en su auxilio; se dan cuenta de que está embarazada y le preguntan quién ha sido; ella dice que ha sido la gracia del Señor.

¹¹⁵ Castro (2002,20)

Acude a la iglesia a dar gracias a Dios; a la salida, va a recoger la comida de beneficencia que reparten las monjas. Una de ella le dice que debería confesarse; ella insiste en que está en la gracia de Dios, y se marcha. Al volver a la puerta de la iglesia para pedir limosna, otro indigente le tira sus cosas y la obliga a que se marche.

La noticia de su embarazo ha corrido por el pueblo y las burlas no tardan en aparecer. Una vecina, medio en broma, le pregunta quién ha bajado de los cielos para estar con ella. Los jóvenes del pueblo se burlan; otra mujer intercede para que la dejen en paz, no es más que una pobre loca. Pero los jóvenes no hacen caso y le colocan un manto, van tras ella y le echan flores desde la ventana; cada vez se suma más gente, le acompañan en procesión con cantos marianos.

Ella se da cuenta de que todo es una burla cuando la coronan con una palangana, entonces, como Cristo, le pide a Dios “que los perdone porque no saben lo que hacen”. Todo el pueblo corre tras ella echándole objetos; ella huye.

Emprende su huida, que la lleva de nuevo al monte. Elipsis temporal.

Cerca de una cueva, siente los primeros dolores de parto; entonces, emprende un largo camino hacia la iglesia que está en la cima más alta de la comarca, el lugar donde le dijo a San José que le gustaría que se la llevase al cielo. Hace el camino con muchas dificultades y, por fin, llega hasta la cima. Busca auxilio, pero nadie sale en su ayuda; los dolores son cada vez más fuertes, a duras penas puede abrir la puerta de un cobertizo y da a luz sola.

Le da las gracias a Dios; escuchamos el llanto del niño y, mientras lo amamanta, se funde en negro.

Esta es la línea argumental de *Il Miracolo*, película que, a diferencia del relato de Valle-Inclán y la película de Marsillach, está centrada sobre la figura de la pastora que, con su encanto e ingenuidad, lleva el peso de la acción. La interpretación de Anna Magnani es antológica, presentando un equilibrio entre entereza, demencia y ternura que hacen que este personaje desborde humanidad y emoción sólo con su manera de actuar. La película escoge al personaje de la mujer como elemento fundamental para contarnos la leyenda, siempre desde su punto de vista y el de sus conflictos; su inocencia se contrapone a la crueldad de un pueblo que la trata como a una demente y que nunca creen su historia y mucho menos en el supuesto milagro. Aquí radica una de las diferencias esenciales entre el relato de Fellini y la versión de Valle-Inclán, que deja una puerta abierta a la duda.

En la adaptación de Marsillach, el pueblo la trata como una *santiña*, dejándose seducir por una práctica religiosa muy cercana a la superstición, llegando a pasearla en procesión junto a la Virgen María.

La grandeza de la película de Rosellini reside en la profundidad que le ha sabido sacar al personaje y la interpretación convincente que hace Anna Magnani, que nos transmite las emociones de una mujer que es capaz de vivir en un mundo alucinado y que, al mismo tiempo, se relaciona desde la bondad con una sociedad que la rechaza por ignorante. Una ignorancia basada en las fantasías que la religión ha ido inculcando en su imaginario y que ella no ha sido capaz de discernir, al mezclar la literatura religiosa y la realidad cotidiana, perdiendo la cordura y los límites de cada una de ellas.

2- Ficha técnica

FICHA ARTÍSTICA DE LA PELÍCULA *FLOR DE SANTIDAD*:

Ádega.....	Eliana de Santis
Electus, el ciego.....	Ismael Merlo
Arcipreste.....	Antonio Casas
Peregrino.....	Francisco Balcells
Señora del <i>pazo</i>	Teresa del Río
Sabela la Galana.....	Charo Soriano
Conde de Añobre.....	Adolfo Marsillach
Molinero.....	Félix Dafauce
Hija del Molinero.....	Mari Paz Ballesteros
Dueña.....	María Francés
Juana.....	María Bassó
Rosalva.....	Tina Sainz
Soldado veterano.....	Antonio Iranzo
Soldado joven.....	Francisco Melgares
Hidalgo.....	Andrés Mejuto
Cardenal.....	José Vivó
General.....	Adriano Domínguez
Oficial menor.....	José Camacho
Don Jaime.....	Gerardo Malla
Provisor.....	Juan Jesús Valverde
Clérigo de aldea.....	Francisco Casares
Ventera.....	Adela Escarpín
Hijo de la ventera.....	Vicente Cuesta
Moza de la venta.....	Amparo Clemente
Moza.....	Elena Wilson
Mujer del pueblo.....	Petra Martínez
Soldado carlista.....	Juan Antonio Díaz
Chamarilero.....	Juan Francisco Margallo
Pueblo.....	Grupo Tábano

FICHA TÉCNICA:

Producción..... Avenir Films/Azor Films (España) 1972

Director.....	Adolfo Marsillach
Asesor Técnico.....	Fernando Merino
Guión.....	Pedro Carvajal y Adolfo Marsillach, basado en el relato del mismo título de don Ramón María del Valle-Inclán
Fotografía.....	Fernando arribas en <i>Eastmancolor</i>
Fotografía del segundo equipo.....	Jesús Ocaña
Música.....	Carmelo A. Bernaola
Coreografía.....	José Struch
Ambientación.....	Víctor Cortezo
Decorados.....	Elisa Ruiz
Vestuario.....	Carmen de la Casa y Vicente Fernández
Maquillaje.....	Carlos Paradela
Montaje.....	José Luis Matasanz
Productores ejecutivos.....	José López Moreno y Salvador Balcells
Director de producción.....	Jaime Fernández Cid
Ayudante de dirección.....	Miguel Ángel Ribas
Segundo Operador.....	Domingo Solano
Rodaje.....	En interiores y exteriores naturales de Galicia
Sonorización.....	Estudios Exa
Laboratorio.....	Fotofilm
Duración.....	102 minutos
Formato.....	35 mm

3- Sinopsis argumental de la obra de Valle-Inclán

La novela está basada en una leyenda milenaria y Valle-Inclán aprovecha este relato popular para presentarnos una Galicia desolada por la pobreza donde la ignorancia y las supersticiones están al orden del día; Valle-Inclán se centra en las vivencias de la cándida Ádega, mujer joven que despierta todos los miedos atávicos de una pequeña colectividad al mezclar religiosidad y superstición, ella cree que es la reencarnación de la Virgen María al ser la portadora del “Hijo de Dios Nuestro Señor” y que gracias a su hijo las penurias y calamidades acabarán algún día, pero para conseguirlo hay que vencer las tentaciones del diablo.

Para Ádega la devota pastora, la religión lo es todo, de ahí que el encuentro con el peregrino le cambie la vida y haga una interpretación muy particular del encuentro. Su devoción contrasta con las verdaderas intenciones de este individuo que utiliza el engaño para fascinar a la inocente joven. Se presenta como peregrino que viene de

visitar Tierra Santa, argumento que utiliza para conmover a las gentes y sacar un sustento con el que vivir.

La maldad del peregrino se consume con la seducción a Ádega en el pajar, entrando en la sacrílega seducción a la que la candorosa niña se deja arrastrar como una virgen mártir. Aquí confluyen varias fuerzas: mística devoción, superstición, amor a lo divino y concupiscencia.

El peregrino después de yacer con la joven desaparece con los primeros rayos del sol (como un lobo) en clara referencia satánica, la muchacha no es capaz de entender lo que le ha pasado y cree que el peregrino era el mismísimo Jesucristo convertido en mendicante para poner a prueba la caridad de la humanidad, con esa obsesión y tras algunas alucinaciones cree que está engendrando al Hijo de Dios.

Ádega mendigará hasta encontrar la caridad de la señora de un pazo, que ante la insistencia de la muchacha en que espera un hijo de Dios, la llevará a la ermita de Santa Baya de Crismilde donde acuden las endemoniadas a practicarles los exorcismos. Después del baño preceptivo en el mar y con los cuerpos de las mujeres desnudos a la luz de la luna, la beata constata que está embarazada, “*Y velozmente, con escrúpulos de beata, trazó una cruz sobre su boca sin dientes*”.

La obra dejará un final abierto sobre si aquella pobre infeliz será considerada una santa o por el contrario una hija de Satanás.

4- Cambios sustanciales de la adaptación cinematográfica y recepción crítica de *Flor de santidad*, de Marsillach

De nuevo, la obra de Valle-Inclán sirve de pretexto para hablar de la realidad oprimida de la España de 1972; otra vez, la parábola es la forma escogida para trascender la anécdota de la narración y denunciar las supercherías religiosas, y el uso de las creencias religiosas por parte del poder. El texto permitirá acercarse a la España profunda, rural y supersticiosa, que es víctima de sus gobernantes y del catolicismo.

Pero, a pesar del camuflaje, la obra de Marsillach no pasó desapercibida para la censura, y la metáfora planteada quedó excesivamente explícita para los censores, que supieron ver connotaciones de la Guerra Civil del 36, y mutilaron la obra mandando hacer nuevos doblajes sobre el texto original.

Según Marsillach, la obra “fue amputada, pisoteada y violada”; se dobló tres veces y, en la versión definitiva, el director se negó a intervenir porque se cortaron varias secuencias. Se llegaron a cambiar un total de mil cuatrocientas palabras, con casos tan extremos como cambiar la frase que pronunciaba Ismael Merlo: “¡Pobre España!” por “¡Pobre *santiña!*”.

Tampoco, a los herederos de Valle-Inclán, les gustaron los cambios introducidos, y reprocharon la falta de fidelidad al espíritu y al lenguaje de Valle-Inclán, criticando la incorporación en el guión de algunos fragmentos de la obra de teatro *Farsa y licencia de la Reina castiza*, fragmento que Marsillach utiliza dentro de una representación que unos cómicos realizan durante la feria.

En líneas generales, vamos a destacar los cambios sustanciales que presenta la película frente a la narración:

Se mantiene el ambiente que rodea a los protagonistas, una Galicia desolada por el hambre, donde la magia, la violencia, la religión, el amor, la superstición, el milagro, y la herejía conviven para hacer soportable una realidad que se ceba especialmente con los más desfavorecidos: huérfanos, ciegos, niños que son entregados casi como esclavos, ancianas que han de sobrevivir de la mendicidad y anacoretas que dedican su vida a la oración. Todos ellos buscan incansablemente la solidaridad-limosna de sus semejantes para poder sobrevivir; este entorno tan duro es el terreno propicio para que la superstición y la religión se alíen para marcar las leyes de la convivencia al margen de los derechos civiles; una iconografía de santos y rituales poblará los montes y las riberas gallegas para exorcizar las fuerzas del maligno, unos actos que logran acallar las conciencias y que esconden las verdaderas raíces del problema, que están ancladas en la ignorancia y la injusticia de un pueblo atemorizado por los poderes fácticos y donde una alucinada pastora puede creerse la protagonista de un milagro propio de la Virgen María.

En la versión cinematográfica, la callada trayectoria de Ádeda adquiere un sentido totalmente opuesto. Durante la guerra entre carlistas e isabelinos, el pueblo español sufre la más espantosa miseria. El hambre, el miedo y la violencia se pueden respirar en las desoladas calles de Galicia, donde un misterioso peregrino vaga sin rumbo escondiéndose de los soldados liberales que imponen la ley marcial. El forastero pide cobijo a los habitantes de una pequeña aldea y es rechazado por todos, salvo por la pastora que le deja pasar la noche en su establo. A la mañana siguiente, las desgracias se suceden, y el temor de los aldeanos les lleva a creer que el peregrino es un enviado de Satanás.

La película convierte a la pastora en *santiña* de culto popular, en objeto de atención de los dos bandos en pugna; se otorga a su figura un poder carismático que no aparece en la obra de Valle. Se varía el sentido de personajes como el del ciego Electus o Sabela la Galana, añadiendo nuevos personajes como del conde de Añobre, o un fanático arcipreste carlista que no podemos identificar con el que aparece en la narración. La película se centra en el conflicto bélico, con claras referencias a la contienda civil. Muestra los conflictos abiertos entre Iglesia y Estado, y la revuelta de una zona del norte de España contra el Gobierno de Madrid. De esta manera, la historia mística de Ádeda queda relegada a un segundo término, decantándose la historia por la narración de los conflictos entre los dos bandos.

En cuanto a la recepción crítica, destacamos el análisis que el propio Marsillach hace de su obra:

“No estoy afirmando que, sin tales atropellos, *Flor de santidad* habría sido una gran película. No. *Flor de santidad* es una película irregular que tiene secuencias estupendas y otras detestables: vamos, como la vida misma. En cualquier caso, la *vi* no hace mucho por la tele y no me avergoncé de haberla hecho. Tal como está el patio, ya es un éxito.”¹¹⁶

Fernando Lara se expresa en los siguientes términos en su crítica a la película:

¹¹⁶ Lara (1986, 38).

“Con su potente esfuerzo por hacer un cine distinto, *Flor de santidad* posee secuencias donde Adolfo Marsillach –en su primera y única incursión tras las cámaras– demuestra su capacidad escenográfica: es el caso del exorcismo contra las presuntas endemoniadas en Santa Baya de Cristamilde. Posee también molestos efectismos, como la sangre que “mancha” el objetivo en el linchamiento del peregrino. Y, a lo largo de su desarrollo, no puede escapar de un grave desequilibrio interno, causado quizá por la censura, pero consecuencia asimismo del empeño de la película en aportar materiales narrativos que Valle-Inclán dejó muy al margen”.¹¹⁷

Para el crítico Fernando Lara de nuevo un texto de Valle-Inclán sirve, trece años después de la película de Bardem, como pretexto para hablar de la injusticia social en la que se vivía en la España del año 1972. A pesar del tiempo transcurrido desde la realización de *Sonatas*, el país aún era víctima de la censura y se tenía que recurrir a este tipo de propuestas para que el espectador pudiese hacer una lectura con doble sentido. Lógicamente, esto iba en detrimento del texto original, que había de soportar este cruce de intenciones, las que proponía Valle-Inclán y las que los guionistas introducen. A juicio de Lara, el texto de Valle no necesitaba de ningún contexto histórico para su entendimiento: “la traducción en imágenes de tal historia sólo precisaba una sensibilidad poética similar, el empeño de reconstruir el mundo arcaico y cruel donde ello fuese posible”.

Nosotros ahora no valoraremos la conveniencia o no de ser fieles al texto para conseguir una buena adaptación literaria a otro medio, pero no nos parece descabellada la posibilidad de utilizar ciertas metáforas históricas con el fin de conseguir la atención del espectador: es una posibilidad para acercar la leyenda gallega que Valle recoge con una bellísima escritura, pero que tiene una fábula bastante previsible. En nuestra opinión, la fidelidad a la narración original no es suficiente garantía para obtener unos resultados que estén a la altura de la obra literaria. Por tanto, creemos que es lícito hacer este tipo de híbridos cuando se trata de adaptar la obra a otro medio; otra cosa es conseguir que el resultado tenga interés y se acerque a los planteamientos de la obra original que adaptamos, si no en todos sus aspectos, sí al menos en los que consideremos importantes y que han motivado la elección del relato como base de la realización cinematográfica.

5- Secuenciación de la película

SECUENCIACIÓN DE “*FLOR DE SANTIDAD*”

SEC. 1- Una voz en *off* sitúa la acción en la Guerra Civil entre carlistas e isabelinos. Los presenta a unos como defensores de la tradición, mientras que los otros lo eren de la Constitución Liberal. La cámara sigue al peregrino que llega a la aldea. La voz en *off* sigue relatando que las guerras las realizan los poderosos pero es el pueblo quien paga sus consecuencias. Habla de Valle-Inclán como escritor que refleja en su obra ese desolado paisaje de injusticias y afirma que la historia de “*Flor de Santidad*” pertenece a una leyenda milenaria que ahora la volvemos a contar emplazada dentro de este contexto. Galicia 1853, Rosalía de Castro nos contó qué sucedió en ese duro invierno

¹¹⁷Lara (1986,16).

en el que la hambruna hizo bajar de las montañas hombres que no habían pisado jamás una aldea y mujeres que no conocían más paisaje que el de sus cabañas “la magia, violencia, amor y esperanza”. Todo puede suceder y así lo recogen las obras de Valle-Inclán, todo puede ocurrir en el Año del Hambre; la fe, la herejía, el milagro....todo. (Inicio muy pedagógico con cierto distanciamiento Brechtiano el que establece Marsillach, con una clara intención de metáfora, de hecho al final de la película vuelve a utilizar una canción de ciego en forma de romance para presentarnos la moraleja de la historia contada.)

SEC. 2- Bajo la lluvia, vemos un pueblo sin gentes, el peregrino busca refugio pero no lo encuentra. Las tropas liberales entran en la plaza, se cierran balcones y ventanas. Podemos ver el edicto que traen los militares: “por los desmanes de los partidarios del Rey Don Carlos, las provincias gallegas se ven bajo la ley marcial y se fusilará sin proceso a quién ocasione cualquier desorden. Se disparará sobre todo aquel que permanezca en la calle a la caída del sol, firmado Isabel II”. Se precinta la puerta de la iglesia con dos tablones y se cuelga el edicto.

SEC. 3- El ciego Electus palpa el rostro del peregrino, le advierte que se marche de allí. Escuchamos la reacción de los partidarios de D. Carlos al edicto: “ningún rey tiene autoridad sobre Dios, hay que rebelarse contra los liberales”. Interviene el abad de manera sibilina, afirma que son malos tiempos para la iglesia pero que no ha llegado la hora de la lucha, el cura en voz baja informa a un exaltado que hay que ser prudente, cada cosa a su hora, él es el primer carlista.

SEC. 4- El abad informa a Electus que les vigilan, pero que el levantamiento será pronto aunque desconfía de la reacción del pueblo.

SEC. 5- Vemos al ciego Electus alejarse cantando un romance.

SEC. 6- La joven Ádega está junto al cementerio con el ganado, se encuentra al peregrino que le pregunta si es suyo, o de sus padres. No contesta, se miran mientras van girando en círculo. El peregrino dice que mucho mal corre por estas tierras y que Dios castigará a los inocentes, le coge la mano a la muchacha.

SEC. 7- Ella vuelve a la aldea con el ganado seguida por el peregrino que se detiene a pedir posada. No lo aceptan y se enfurece, le cierran las puertas, también el ama de Ádega, ante esta situación el peregrino lanza una maldición. Ádega le ofrece pasar la noche en el establo, el hombre la mira lascivo.

SEC. 8- Ádega prepara el camastro entre la paja, el hombre se despoja de sus escapularios y de la ropa. La joven lo contempla mientras el peregrino reza en latín y se flagela echándose cera ardiendo sobre la piel. Ádega se acerca para consolarle, él la recuesta y le echa un poco de cera en su pecho.

SEC. 9- Ádega está sobre la paja, sus cabellos están deshechos, no hay rastro del peregrino. Le llama su patrona, los gritos son desesperados.

SEC. 10- La mujer lleva un cordero muerto entre sus brazos, dice que se le ha muerto por la peste, alguien le ha echado un mal de ojo a su rebaño. Una vecina dice que fue el peregrino por no darle aposento, era Satán vestido de peregrino y ella vio que iba con Ádega. La rapaz dice que se le apareció, no hay duda -concluye la mujer- ha de ser Satanás. La muchacha por fin se atreve a hablar: “me dijo que primero morirían los ganados y después los hombres sin caridad”. Su ama dice que hay que buscar urgentemente un remedio y le pedirá uno al curandero del molino.

SEC. 11- El peregrino es interceptado por las tropas carlistas, le preguntan si ha visto soldados isabelinos, contesta que no y le dejan marchar.

<p>SEC. 12- El curandero no puede hacer nada por la mujer, el abad le ha prohibido que utilice los conjuros. La mujer le regalará un cordero si olvida la prohibición, él hará el ensalmo para salvar el suyo y la mujer podrá también salvar el resto. El molinero acepta con la condición de que no se entere el abad. Llevan al cordero junto al río para hacer el ritual, invocan a Belcebú, se produce un trueno, y el curandero dice que ningún mortal podrá dañar ese ganado.</p>
<p>SEC. 13- Ádega vuelve al cementerio donde se encontró por primera vez con el peregrino, éste vuelve a aparecer. Le dice que en esta tierra no hay caridad y que Dios castigará a sus habitantes, (sigue su discurso mesiánico, esto dificulta una interpretación creíble). Ella le dice que el castigo ya ha llegado y quiere curarle sus heridas con la saliva, él insiste en que los hombres están malditos.</p>
<p>SEC. 14- Imagen de los soldados carlistas que beben y manosean a algunas mujeres en la taberna. Llamen a la puerta se interrumpe la fiesta. Es el ama de Ádega con otro cordero muerto, el molinero le hizo un ensalmo para proteger a su ganado de los mortales, así que quién le ha hecho eso no es mortal, Satán nos espera fuera. El sargento de la milicia dice que si es así sólo se le puede vencer con su propio signo: el macho cabrío, él sabe un ritual pero no se atreve a ponerlo en práctica. Le convencen diciéndole que su conjuro contra Satán ayudará a las tropas de Rey D. Carlos. Por fin acepta hacerlo, mañana se echará un cabrito vivo en la hoguera y al reclamo de sus gritos aparecerá el demonio, les dice que traigan sus hoces preparadas.</p>
<p>SEC. 15- Ádega desde su establo ve como la gente se dirige a hacer la pira del macho cabrío. Lo echan al fuego, cuando el animal gime, vemos a lo lejos la figura del peregrino, el pueblo vas tras él, le alcanzan y le dan muerte. La pantalla se tiñe de rojo.</p>
<p>SEC. 16- El cuerpo del peregrino está destrozado, Ádega lo acaricia y dice que se cumplió la maldición: primero murieron vuestros ganados y ahora os habéis manchado de sangre. Su ama le tira de los pelos y la aparta, la joven confiesa que lleva un hijo del peregrino en su vientre. Las mujeres la acusan de tener tratos con Satán y de estar endemoniada. Otras en cambio piensan que la rapaz es virgen y puede ser un milagro. Ádega, mística, dice que su hijo nacerá con el sol en la frente y salvará a todos los que crean en él. La mujer lleva una cruz marcada en su pecho (realizada con la cera), el pueblo cree que es una señal y se arrodillan ante ella. La joven dice que el padre es Dios Nuestro Señor.</p>
<p>SEC. 17- Imagen de la Virgen María en procesión por los bosques Gallegos, escuchamos cantos y plegarias. Tropas isabelinas vigilan el movimiento de la procesión, señalan al abad como instigador de la revuelta, esperan traer órdenes de Madrid para detenerlo. Vemos como la santiña (Ádega) también la llevan en un anda. El general de las tropas isabelinas se ríe de las supersticiones del pueblo. El abad se cita con Electus para hablar con él.</p>
<p>SEC. 18- Informan al general que el ciego Electus también forma parte de la conspiración.</p>
<p>SEC. 19- Fiesta, Electus rompe la piñata, vemos al abad comiendo con sus amigos. Electus se acerca y el abad le pregunta si está todo preparado para esta noche. El ciego le dice que sí, pero quiere que deje marchar a la santiña. El abad no hace caso y va a repartir armas.</p>
<p>SEC. 20- Las tropas isabelinas siguen observando los movimientos.</p>
<p>SEC. 21- En la fiesta Electus baila y recita con una actriz. La santiña bendice al pueblo que aguarda en cola para tocarla. El abad la bendice en público y le pide pública fe de</p>

su religión. Ella cree en Dios, la iglesia y los mandamientos.
SEC. 22- Electus en el escenario presenta ante el público una farsa. “Para olvidarse de las guerras y el hambre va a dar paso a la poesía”. Se aparta la sábana y se interpreta un fragmento de <i>“La farsa y licencia de la reina castiza”</i> de Valle-Inclán. El público ríe.
SEC. 23- El ciego canta una copla contra la Reina Isabel. Las tropas isabelinas que no han perdido detalle se disponen a atacar.
SEC.24- La imagen de la Virgen es paseada en procesión, el abad hace un discurso y dice que la santiña les ampara y les protege, todo el mundo se arrodilla ante ella.
SEC. 25- Vemos cómo reparten las armas, y el abad dice que la santiña quiere que se haga así, la razón está de su parte.
SEC. 26- Se produce un tiroteo entre los dos bandos. El ciego, la actriz y la santiña huyen a la montaña.
SEC. 27- Unos pastores encuentran a la santiña malherida.
SEC. 28- Un mando de las tropas isabelinas está esperando de la autoridad eclesiástica la autorización para detener al abad una vez ha llegado la orden de Madrid. El cardenal está entretenido entre las estampas de la santiña, no entiende los fanatismos del pueblo, finalmente atiende el requerimiento del militar y dice que él preferiría que al abad lo juzgase la autoridad eclesiástica ya que ha fomentado la superchería aprovechándose de una pobre loca. El militar le contradice diciéndole que se le juzgará por sublevación. En esa discusión llega un emisario con la noticia que el Papa ha concedido la Rosa de Ora a la Reina Isabel, la máxima distinción papal, y ella en agradecimiento ha concedido el indulto general para toda Galicia, el clérigo sonriente recoge la orden de ejecución del abad y la rompe.
SEC. 29- En la feria un hombre vende estampitas de la santiña para quitar la maldición del peregrino. Los romeros y penitentes van en procesión.
SEC. 30- Un rapaz trae flores a Ádega que aún sigue recogida en la montaña por los pastores. La joven ya se ha recuperado y ha llegado el momento de que vuelva entre los suyos, ya no corre peligro. El pastor le dice que irá con su cuñada al pueblo y le buscarán una buena casa donde servir, su hijo ha de nacer en una casa confortable.
SEC. 31- Imagen de la vieja que va instruyendo a su nieto, de unos ocho años, para cuando tenga que servir en casa de los señores. Busca un lugar donde dejarlo.
SEC. 32- Mercado y fiesta en el pueblo, vemos como se ofrecen las prostitutas, una de ellas tienta al ciego Electus, pero él la rechaza. El abad recién indultado sigue conspirando, le informan que las tropas de Don Carlos están a cinco jornadas del pueblo.
SEC. 33- Escuchamos la historia de la santiña contada por un mendigo, dice que fue llevada al cielo por cien ángeles. Las tropas isabelinas detienen al narrador y se llevan sus dibujos.(Al estar ausente en la montaña su leyenda se ha acrecentado)
SEC. 34- La vieja habla con Electus para que le encuentre una buena casa a su nieto, intenta hablarle de la santiña pero el ciego la emplaza para más tarde.
SEC. 35- De repente la actividad del mercado se detiene, la acción se relentiza. Todos se dan cuenta de la presencia de la santiña. Ha vuelto, puede que del cielo.
SEC. 36- (Elipsis) Vemos al ciego, la vieja el rapaz y la santiña por el monte. Electus le reprocha por qué no le dijo que Ádega iba con ellos. Les acompañara al pazo de

Brandés, allí les darán cobijo. No es bueno que esté entre la gente del pueblo.
SEC. 37- Lllaman a la puerta del pazo, las criadas se asustan por si son las tropas isabelinas. Al ver a la vieja se tranquilizan pero les dice que no necesitan más criadas, la casa no puede repartir más caridad. “Venimos de parte de Electus” nos dijo que hablásemos con la señora. Al ser recomendados les acepta, la mujer tiene una estampita de la santiña en la chimenea y la vieja les da las gracias diciéndoles que esta noche ha entrado la bendición de Dios en esa casa. La santiña está de incógnito en la casa.
SEC. 38- El Marqués de Brandés dirige un batallón de las tropas rebeldes, llegan al pazo para recuperar fuerza, sus hombres se muestran desmoralizados y temerosos por la maldición del peregrino, tienen miedo antes de entrar en batalla. La santiña desde lejos les maldice, murmura que ellos dieron muerte al peregrino, la vieja la hace callar. Entre los soldados corre el rumor de que la santiña ha vuelto al pueblo para castigar a las gentes por la muerte del peregrino. El Marqués dice que la maldición ya se cumplió en la batalla de Santamaña en la que perdieron, ahora no hay nada que temer.
SEC. 39- El ama del pazo duda si decirle a la señora que la santiña está en su casa.
SEC. 40- Los soldados siguen con sus planes militares.
SEC. 41- El ama sorprende a la Marquesa de Brandés con su amante.
SEC. 42- Las tropas marchan de la casa, la señora lo mira por la ventana.
SEC. 43- Por fin el ama informa de la presencia de la santiña en la casa, y dice que viene a protegerles, la mujer cree que sus pecados puedan ser la perdición de su marido. No hay que temer la santiña está con nosotros, afirma el ama.
SEC. 44- La Marquesa se encuentra en el jardín con la santiña pero no le dice nada.
SEC. 45- Vemos a las tropas adentrarse por el bosque con una niebla muy espesa, el Marqués va con ellos, empiezan a tener visones del peregrino, se ven ellos mismos reflejados en la bruma. Huyen despavorido y empiezan a caer en una emboscada no se sabe quién dispara ni con qué. (Escena de alucinación sobrenatural)
SEC. 46- En el jardín del pazo las criadas están hilando, la Marquesa está pensativa. La santiña repite que su hijo nacerá con el sol en la frente, el ama le recrimina que se compare a la Virgen María. Ádega reconoce su condición de pastora.
SEC. 47- Suenan las campanas del pazo salen al encuentro de los soldados, el Marqués y muchos de sus hombre cayeron en la batalla, dicen que fue la maldición del peregrino. La Marquesa cree que la santiña la ha castigado por sus pecados.
SEC. 48- Las tropas carlistas van a ejecutar a un traidor.
SEC. 49- La Marquesa confiesa su culpa a la santiña, la joven le dice que pronto nacerá su hijo y que entonces se acabará la maldición, así lo quiere el padre.
SEC. 50- La Sra. de Brandeso confiesa públicamente sus pecados y decide retirarse a un convento, ofrece su vida para la salvación de su marido.
SEC. 51- El abad está indignado con las tropas que se niegan a luchar porque pesa sobre ellos la maldición del peregrino.
SEC. 52- El abad le pregunta a Electus dónde está la santiña, tiene que encontrarla porque los soldados la temen, ahora ella es el problema, no quiere hacerle daño, sólo curarla.
SEC. 53- El abad llega al pazo quiere que le entreguen a la santiña, la Marquesa se

<p>niega, el abad insiste en que está endemoniada y hay que devolver la confianza a los soldados.</p>
<p>SEC. 54- Una criada del pazo (Tina Sainz), dice que ella la ha visto haciendo signos de maldición en las ventanas, el abad se apoya en ella y la Marquesa acaba por ceder.</p>
<p>SEC. 55- Interior de la iglesia, el abad se dispone a hacer el exorcismo, traen a la santiña y la arrodillan ante el clérigo, le echa el agua bendita y pide a Satán que salga de su cuerpo. La santiña niega estar endemoniada, entonces el abad pide a dos viejas que comprueben si está embarazada. La colocan sobre un catafalco y la cubren con sábanas, el pueblo está expectante.</p>
<p>SEC. 56- Escuchamos un grito de la muchacha, las sábanas caen y la vieja niega con la cabeza: no espera ningún hijo, es doncella. El abad afirma que Satán la tiene poseída hay que llevarla a la procesión de las endemoniadas.</p>
<p>SEC. 57- Es de noche y vemos, a la luz de las hogueras, los rituales para exorcizar a las endemoniadas que están encerradas en jaulas de madera. Escuchamos el ritmo de percusión y se realiza una coreografía muy teatral del ritual (estas escenas las representó el grupo Tábano y recuerdan mucho a un espectáculo de calle de ambientación celta). Aparecen cabezudos con sotanas que fingen estar embarazados, se les pincha la barriga y sale leche de sus entrañas.</p>
<p>SEC. 58- Sacan a las endemoniadas de los carros y las llevan a la playa para subirlas en las barcas, van mar adentro mientras el pueblo les echa piedras.</p>
<p>SEC. 59- Las barcas forman una piscina con sus redes igual que en la pesca del atún del mediterráneo en la almadraba (imagen que inmortalizo Rossellini en <i>Stromboli</i>). Pero en esta ocasión son las endemoniadas las que son lanzadas desde las barcas a las redes, las hunden y las reflotan mientras sigue sonando la percusión.</p>
<p>SEC. 60- Aparece una barca con un mascarón de proa que simboliza una mujer endemoniada.</p>
<p>SEC. 61- Van sacando las mujeres del agua y las suben a las barcas.</p>
<p>SEC. 62- En la playa sigue la fiesta alrededor de las danzas, todo tiene un aire dionisiaco.</p>
<p>SEC. 63- Los barcos recogen las redes y vuelven hacia la orilla.</p>
<p>SEC. 64- Otra barca con un demonio en la proa se une a la que simbolizaba la mujer endemoniada, se abrazan las figuras. Las endemoniadas se desnudan.</p>
<p>SEC. 65- Los fuegos de artificio hacen su aparición.</p>
<p>SEC. 66- Ha amanecido la playa está tranquila, sólo las redes de los pescadores secándose al sol. Una voz busca a Ádega.</p>
<p>SEC. 67- Es la vieja que la busca desesperada, la acompaña la criada que la delató (Tina Sainz). La vieja no cree que fuese virgen y que las viejas mintieron Ádega estaba embarazada. La criada repite que eso sería nuestra perdición, “no la trajeron las barcas y hemos sacrificado a su hijo”.</p>
<p>SEC. 68- Aparece el ciego Electus con el niño lazarillo, viene cantando una romanza. La vieja le pregunta si ha visto a Ádega. El ciego no les hace caso y sigue su camino cantando “Mataron a la Santa de Dios al no creer a la pastora, nadie la creyó y maldijo a sus gentes, por eso vinieron las guerras nadie vio lo que llevaba la pastora” El ciego se pierde en la playa mientras recita que esta es una historia que nunca ocurrió, es la leyenda que cantan los ciegos”. (Claro efecto distanciador sobre lo que se ha contado)</p>

6- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

La película tiene un marcado carácter pedagógico y, desde el principio, muestra sus fuentes argumentales. Una voz en *off* sitúa la acción en la guerra entre carlistas e isabelinos y nos explica las consecuencias funestas que traen las guerras; se cita expresamente la leyenda de la pastora recogida por Valle-Inclán y cómo el autor supo reflejar en su obra estas miserias.

La forma en que se plantea la película tiene un marcado carácter distanciador y nos pide, como espectadores, que seamos críticos respecto a lo que vamos a ver. Marsillach nos muestra claramente sus fuentes y no oculta sus objetivos, en una clara influencia brechtiana, que se acentúa en el epílogo de la obra, cuando el ciego concluye la película recitando un romance en el que se dice que la historia que hemos visto nunca ocurrió, en una clara ruptura con una posible identificación.

Marsillach remarca que lo que va a presentarnos es fruto de las supersticiones y de la ignorancia que ciertas prácticas religiosas ejercen sobre el pueblo, y consecuencia de un mal gobierno que ha generado una guerra injusta y fratricida promovida por intereses del poder y siempre al margen del beneficio del pueblo. La película subrayará esa carga política y estimulará la reflexión. Tal vez, presentar tan claramente sus intenciones fue uno de los motivos por los que la película tuvo tantos problemas con la censura, y pueda explicar la desigualdad que existe entre muchas de las escenas.

¿Hasta qué punto Marsillach es consecuente en los planteamientos estéticos influidos por las teorías del teatro épico? Desgraciadamente, no lo es mucho, y se limita a hacer una declaración de intenciones que luego no se ven reflejadas en el pulso narrativo de la historia. Queda apuntado como un planteamiento muy novedoso el hecho de utilizar técnicas de distanciamiento, especialmente dentro de la filmografía española de los años 70, pero no lo desarrolla posteriormente (a excepción del inicio y el final). Durante la narración de la película, no hay ningún tratamiento especial; no se vuelve a incidir en este tipo de recursos; sólo un tímido intento en el que se nos hace evidente el objetivo de la cámara cuando se mancha con la sangre del peregrino y la pantalla se tiñe de rojo.

Por lo que respecta a los diálogos de la película, se han reducido al máximo con el fin de remarcar el plano visual; en este sentido, los personajes protagonistas de Ádega y el peregrino son los que más lo sufren, porque apenas tienen un diálogo fluido y coherente; se limitan a hablar de manera esquemática, contando sus intervenciones por sentencias, lo que hace que tengan poco recorrido emocional y su planteamiento sea muy plano. Desde la primera aparición, sabemos cómo son y cómo se comportarán esos personajes hasta el final; estamos ante unos personajes enigmáticos que se nos presentan de manera alegórica y su interpretación no guarda relación con el resto del reparto. Además, el movimiento escénico que plantea Marsillach en los encuentros de estos personajes está muy teatralizado (estamos pensando en el encuentro entre ambos cuando giran en círculo como en un juego de tanteo y seducción). Tal vez, esta puesta en escena siga el juego distanciador que insinuaba al principio la película; pero, al no seguir esta línea interpretativa en el resto de personajes, el resultado es bastante extraño.

En líneas generales, el argumento es una adaptación muy libre de la obra *Flor de santidad*, de Valle-Inclán, quedando pocas situaciones del texto original: el encuentro entre Ádega y el peregrino, o el ceremonial de las endemoniadas al que llevan a la joven pastora, pero en ambos casos el tratamiento es muy diferente.

La contribución cinematográfica de la obra de Valle-Inclán queda reducida al ambiente gallego, a algunos personajes y a la anécdota del posible embarazo de la *santiña*. La película apuesta por una intervención importante sobre el texto, cambiando el final de manera radical; aquí se hace desaparecer a la *santiña* y la “esperanza de redención”.

Para la redacción final del guión, se utilizan algunos fragmentos de otras obras de Valle, como el de la *Farsa y licencia de la reina castiza*, de la que se presenta un breve fragmento dentro del contexto de una representación teatral en los festejos de la feria del pueblo. Esta escena no pasa de ser una mera anécdota que nos muestra el conocimiento que tiene Marsillach de la obra de Valle, porque, en el contexto de las burlas de los carlistas hacia los isabelinos, la obra no es muy pertinente.

En definitiva, una vez más estamos ante la utilización de la obra de Valle-Inclán como pretexto de realización y no como base firme de la argumentación de la película. Se hubiese podido recurrir directamente a la leyenda popular porque, de la obra de Valle, no trasciende ningún valor específico cinematográfico en el desarrollo de la filmación. Pensamos que hay un excesivo gusto por lo espectacular en el planteamiento de la película; especialmente en su parte final, donde se presentan unas escenas que se dilatan en el tiempo, en concreto de las escenas 57 a la 67, desequilibrando la obra desde un punto de vista narrativo, y quitándole coherencia.

Marsillach contó, para rodar estas escenas, con la colaboración del grupo Tábano. Se trataba de recrear el rito de exorcismo de las endemoniadas. Para la realización de estas secuencias, se busca el entorno de la playa y se plantea una puesta en escena a medio camino entre las fiestas populares y las representaciones teatrales del teatro de calle. Se abusa de los elementos coreográficos, y es muy evidente la utilización de las técnicas del teatro callejero, cayendo en el esteticismo. De entrada, el hallazgo no está mal; el problema surge cuando se dilata esta ceremonia, uniéndole el ritual de la Almadraba y los fuegos de artificio después de la purificación.

Podemos concluir que la película es una obra primeriza de un director que tiene unos amplios conocimientos teatrales y que los ha utilizado para resolver la puesta en escena, obteniendo unos resultados descompensados. Marsillach apunta un planteamiento muy interesante en su propuesta de acercamiento a Brecht, pero no es consecuente con ella y la deja aparcada en el desarrollo del film. Tal vez, la intervención de la censura tenga mucho que ver en esa desproporción entre las escenas y la descontextualización de alguna de ellas; pero pensamos que la película tiene un ritmo desigual y que se tendría que haber resumido el desarrollo de la trama de la conspiración del abad, y dar mayor peso a la relación del ciego Electus (magníficamente interpretado por Ismael Merlo) con Ádega.

No quisiéramos acabar esta breve reseña sin destacar los aspectos más positivos que presenta la película que, sin duda, se refieren a la interpretación. Un rasgo que está especialmente cuidado, y no podía ser menos, al tratarse de un director que conoce muy bien los recursos de los actores con los que trabaja. Junto al mencionado Ismael Merlo, está Charo Soriano, María Francés, o Antonio Casas, construyendo sus personajes con trazo claro y firme, ayudando a dar solvencia a una historia que, en algunos momentos, se nos presenta de manera endeble.

5. 1. 3 *Beatriz*, de Gonzalo Suárez (1976)



Cartel de la película

1- Notas sobre la producción, contexto de la realización

La película de Gonzalo Suárez es un producto que pretende acercarse a un cine comercial y de entretenimiento, alejado de los planteamientos políticos de las adaptaciones anteriores de Valle-Inclán. Esta película hay que enmarcarla dentro del género de terror con concesiones al cine erótico que aparece con la desaparición de la censura. Situaciones morbosas con desnudos sin justificar se suceden en la película; estas secuencias van en detrimento de una verdadera tensión dramática que plantea el texto de Valle-Inclán.

Los éxitos comerciales del cine de terror gravitarán en esta producción, que se basa en la adaptación de dos relatos breves de Valle-Inclán: *Jardín umbrío* (1920), *Beatriz* y *Mi hermana Antonia*. Del guión, se encargó Santiago Moncada, y los relatos son utilizados prácticamente como pretexto. De nuevo, estamos ante una obra de encargo, donde Valle-Inclán vuelve a ser un reclamo y no un fin en sí mismo.

Desde el principio, Gonzalo Suárez tiene dificultades para entenderse con Moncada; como él mismo reconoce: “el guión era un producto de charcutería nacional; habían convertido un relato sutil en una ‘abracadabrante’ historia de exorcismos sangrientos. Habían convertido Galicia en una sucursal de la Hammer”.

El director reconoce su parte de culpa al involucrarse en un proyecto de encargo en el que las pretensiones comerciales estaban muy por encima de los planteamientos cinematográficos, y donde se subestima la obra de Valle-Inclán y sus posibilidades cinematográficas. Reconoce que Valle-Inclán es intratable desde el punto de vista cinematográfico y que sus adaptaciones plantean muchos problemas.

“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 basta a Valle. Cualquier aproximación a su obra es sólo eso: aproximación. Merodeo. Vana ilustración. Superflua digresión. No hay espejo para el espejo.”¹¹⁸

Estas declaraciones dejan a las claras la impotencia con la que se encontró Gonzalo Suárez a la hora de abordar la película; a estas dificultades, hemos de sumar la singularidad del reparto, encabezado por estrellas del cine español como Carmen Sevilla y Nadiuska, empeñadas en mostrar su valía como actrices; de hecho, Gonzalo Suárez llega al proyecto a propuesta de Carmen Sevilla. Aunque el realizador no guarda malos recuerdos de ellas, es evidente que no parecen las intérpretes más adecuadas para tal empeño; y eso se nota en la forma de actuar que, unida a una historia truculenta, hacen que la película sea poco creíble.

2- Ficha técnica

FICHA ARTÍSTICA DE LA PELÍCULA *BEATRIZ*:

Doña Carlota.....	Carmen Sevilla
Basilisa.....	Nadiuska
Fray Ángel.....	Jorge Rivero
Máximo Bretal.....	José Sacristán
Beatriz.....	Sandra Mazarwsky
Saludadora.....	Elsa Zabala
“Rata”.....	José Ruiz Lifante
Juan.....	Óscar Martín
“Tres dedos”.....	Eduardo Bea
“Gondarín”.....	Pedro Luis Lavilla
“Cepillo”.....	José Luis Velasco
“Cristalmide”.....	Sandalio Hernández
Herrero.....	Óscar Cortina

¹¹⁸ Suarez (1968): Gonzalo Suarez, “Beatriz, una reflexión no cóncava ni convexa” en Lara (ed.) *Valle-Inclán y el cine*. Madrid, Ministerio de Cultura, págs. 44-46

FICHA TÉCNICA:

Producción.....	Lotus Films (España) 1976
Productores.....	Luis Méndez y Julián Esteban
Director.....	Gonzalo Suárez
Guión.....	Santiago Moncada y Gonzalo Suárez basado en los cuentos <i>Beatriz</i> y <i>Mi hermana Antonia</i> de don Ramón del Valle-Inclán
Fotografía.....	Carlos Suárez, en color
Música.....	J. F. Gurbindo
Decorados.....	Ramiro Gómez
Vestuario.....	Antonio Muñoz
Maquillaje.....	Carlos Nin
Montaje.....	Antonio Gimeno
Director de Producción.....	José S. Vaquero
Ayudante de Dirección.....	Rodolfo Medina
Segundo Operador.....	Julio Madurga
Títulos de crédito.....	Alberto Corazón
Rodaje.....	En Monforte de Lemos y en el <i>Pazo</i> de Tor
Laboratorio.....	Fotofilm Madrid
Duración.....	85 minutos
Formato.....	35 mm

3- Sinopsis argumental de la obra de Valle-Inclán

Beatriz (1903)

La Condesa de Porta-Dei vive en un palacete rodeado de un frondoso jardín al que no suele bajar, la mujer le encarga a su capellán, Fray Ángel, que se encargue de recoger flores para el altar. Desde hace algún tiempo la mujer está apenada por la situación de su hija.

Una mañana la mujer reza afligida y Fray Ángel, hombre mayor, le pregunta qué es lo que tanto la preocupa. La Condesa cree que su hija está endemoniada y le propone a Fray Ángel traer una vieja sanadora que hay en el pueblo, pero el religioso le dice que está impedida y que será muy difícil traerla hasta la casa.

La Condesa le informa que una amiga ha traído al Penitenciario de la Catedral y ahora mismo está con Beatriz, que así se llama la hija. Fray Ángel se sobresalta y se interesa por lo que ha dicho el Penitenciario, pero la Condesa no le puede responder porque aún no ha hablado con él. Fray Ángel cambia de actitud y decide hacer todo lo posible por traer a la sanadora y se marcha.

El Penitenciario está junto a Beatriz que está descansando, la joven parece ahora más tranquila. El religioso habla con Carlota (amiga de la Condesa) y no sabe cómo decirle a la Condesa lo que tienen que contarle. Le pregunta a la mujer si la Condesa no sospecha alguna cosa, su amiga le responde que no.

Entra la Condesa para ver a su hija y el Penitenciario le dice que tienen que hablar de una cosa muy importante, Carlota les pide que no hablen delante de Beatriz. Salen al pasillo y el Penitenciario le informa que su hija no está poseída por Satanás, le ha confesado que ha sufrido abusos por parte de Fray Ángel. La mujer enfurecida pide justicia y dice que ella misma matará a ese fraile, pero el penitenciario le responde que la justicia sólo la puede impartir Dios, de ahora en adelante será mejor olvidar el tema y no decir nada delante de Beatriz.

La joven cada vez está más nerviosa y tiene una fuerte crisis, su madre la consuela. Beatriz le pide perdón tiene un profundo sentimiento de culpa, su madre le dice que ella no tiene culpa de nada y que ya ha pasado todo.

Por la noche llega la sanadora que había ido a buscar Fray Ángel, es una mujer muy mayor que viene acompañada por sus nietos que también son viejos. La Condesa al verla le pregunta por el fraile que fue a avisarla, pero ella dice que no vio ningún fraile, y que ha venido porque tuvo un sueño, en el que la Condesa le pedía su ayuda.

La vieja dice que Beatriz está embrujada y que hay que hacer algunos conjuros. Pero a la Condesa ahora le preocupan otras cosas y le pregunta a la mujer si sabe hacer condenaciones, a lo que la vieja reacciona con un aspaviento y le dice que eso es pecado y que se condenaría. La Condesa le promete las misas que hagan falta para salvarla si a cambio le hace una condenación a Fray Ángel. La vieja accede y le pide que le traiga su breviario, a lo que la Condesa accede. La vieja arranca siete hojas del libro y las deposita sobre un espejo y cuando invoca a Satanás el espejo se rompe.

A la mañana siguiente unos hombres traen el cuerpo sin vida de Fray Ángel que han encontrado flotando en el río.

Mi hermana Antonia (1909)

La historia la rememora un niño, que nos cuenta los hechos que ocurrieron unos meses antes de que su madre muriera.

Él solía ir acompañado de su hermana mayor a misa, su hermana se llamaba Antonia, y todo cambió en su familia el día que ella conoció al estudiante Máximo Bretal que se enamoró de ella, era un joven siniestro de aspecto cadavérico que solía perseguirla cada vez que la joven salía a la calle.

Máximo Bretal era un estudiante de teología que vino a Santiago a estudiar en el seminario, un buen día y por recomendación de una mujer del pueblo la madre de Antonia y del niño accedió a que le diera clases de repaso de latín. Así fue como el joven conoció a su hermana y empezó a frecuentar la casa. A partir de entonces todo cambió y la hermana dio muestras de su hechizo, cada vez se fue apagando más y más y sus gestos acabaron por parecerse a los del siniestro Máximo Bretal.

El estudiante perseguía a la hermana reclamando su amor, pero Antonia le huía, y él insistía diciéndole: “que puede que su cuerpo no lo tuviese nunca, pero su alma le pertenecía”

La joven nunca dijo nada de esto a su madre, pero un buen día recibió la visita del Padre Bernardo que regresaba de Tierra Santa, el cura había sido confesor de la madre y le traía un regalo de Tierra Santa, se trataba de un rosario. El Padre Bernardo está descrito como un hombre viejo, pequeño y de cabeza grande.

Pero el cura no sólo había venido a traerle el regalo y hacer una visita de cortesía a la mujer, también quería contarle algo importante, pero para eso, sería mejor que se quedaran a solas. Y echaron al niño de la habitación.

Pero el chico aún pudo oír como el cura le contaba a su madre que un joven fue a su convento a pedir ayuda porque estaba tentado al diablo para llegar a un pacto con él y conseguir los amores de una joven. Rápidamente la mujer supo que la víctima era su hija porque había notado unos cambios inexplicables en su comportamiento.

A partir de ese día los problemas aumentaron y a la madre de Antonia se le aparecía constantemente un gato negro que arañaba y maullaba todo el tiempo, pero cuando la mujer se quejaba nadie lo escuchaba. Cada vez esos aullidos se hacían más insoportables y pidió que se rociara la estancia con agua bendita. Las alucinaciones iban en aumento, hasta que la mujer cayó enferma y postrada en la cama.

Una tarde en plena crisis, el niño sube hasta su habitación y ante la desesperación de su madre le coloca un crucifijo junto a la almohada y de repente ve como sale un gato negro de entre sus ropas. Todos fueron tras el gato hasta que alguien le cortó las orejas.

Pero todo esto no ayudó a sanar a la mujer que finalmente murió. Tras el fallecimiento de la madre vino la abuela del niño para hacerse cargo de él y de su hermana Antonia.

Tras el entierro la casa se cerraría y ellos se irían a vivir con su abuela. Todo estaba dispuesto para marcharse, pero llegado el momento no encontraron a su hermana, la buscaron por toda la casa pero no había manera de localizarla, hasta que alguien desde la calle la vio en el tejado, estaba como dormida, por fin la pudieron despertar y como recién salida de un mal sueño se dispuso a bajar.

Cuando emprendieron su marcha el niño pudo ver, por los atrios de la plaza, al estudiante Máximo Bretal que llevaba una venda negra en la cabeza y bajo ella el niño creyó ver las heridas de las orejas cortadas.

4- Cambios sustanciales de la adaptación cinematográfica y recepción crítica

El personaje de la criada, que interpreta Nadiuska en la película, se aleja mucho de lo que nos propone Valle en su relato: se trata de una mujer que es vieja y que protege al niño; en cambio, en la versión de Moncada se convierte en la responsable de la hechicería contra Beatriz: lo hace para salvar a su hijo. Además, será la encargada de introducir el elemento erótico al seducir al hermano de Beatriz, que es un niño, además es violada por la banda de Lorenzo el Quinto en una escena delirante donde se potencia el morbo.

En el otro lado de la balanza, podemos destacar algunos trazos, donde se ve la mano de Gonzalo Suárez, que resuelve algunas escenas aisladas: manejo de la cámara para crear tensión, la relación del estudiante Máximo Bertal con el niño, o el tono comedido en las interpretaciones. Pero esto no es suficiente para dar coherencia a una propuesta que

mezcla la tensión de la trama con efectos sobrenaturales, donde el plano onírico y el plano real se combinan sin ayudar a la comprensión del film por parte del espectador.

El guión de la película no se ciñe a los textos de Valle-Inclán: se escogen elementos aislados de ambas narraciones de forma caprichosa. De *Beatriz* (1903), se elige el tema central de la película: la adolescente que parece poseída por el demonio, pero que, en realidad, ha sufrido abusos sexuales por parte del fraile que habita en la misma casa. De ese fraile, se coge su nombre, pero no sus características físicas: aquí se rejuvenece para crear la tensión sexual entre él y Beatriz. Del relato, se mantiene el contexto de la acción: el *pazo*, el ambiente rural y la relación entre la señora de la casa y su entorno. De *Mi hermana Antonia* (1909), se escogen las manifestaciones exteriores de la presunta satanización, así como elementos y personajes circunstanciales de la trama, como el gato negro, la falta de dedos de la madre o la oreja maléfica.

El niño que aparece en este relato es el que nos cuenta la historia en *off*; es la voz del narrador que rememora el caso de la endemoniada. El niño, desde la pantalla, es el primer espectador de la acción. Según Gonzalo Suárez: “el niño se convertía en protagonista de una historia sin protagonistas. Es decir, en espejuelo identificatorio para recorrer una historia donde el auténtico protagonista es el murmullo de un jardín abandonado”.

Valle-Inclán también narra esta historia en primera persona: aquí es el niño ya convertido en adulto el que revive la terrible experiencia de su niñez; ese narrador también es el hermano de Antonia.

Gonzalo Suárez también recoge del texto de *Mi hermana Antonia* el personaje de un estudiante, al que interpreta José Sacristán. Se trata del estudiante Máximo Bertal, que ha vendido su alma al diablo para conseguir el amor de una joven. La diferencia respecto al texto original es que, en la película, se presenta como un racionalista, anticlerical y lúcido que se opone al embaucamiento del fraile que somete a toda la familia Aguiar. El personaje tiene claras diferencias de planteamiento respecto a la narración, en la que es simplemente una presencia amenazante; la imagen de la “tentación-diablo” que el niño nos describe en su última imagen de la siguiente manera:

“Llevaba a la cara una venda negra, y bajo ella creí ver el recorte sangriento de las orejas rebanadas a cercén”. Gonzalo Suárez también retoma el efecto de la oreja, pero la convierte en humana, y será el amuleto que trae la maldición.

Como hemos apuntado anteriormente, también Fray Ángel, personaje del cuento *Beatriz*, tendrá una psicología y unos rasgos bien distintos a los que plantea Valle en su obra, que lo describe como: “un viejo alto y seco, de ojos enfoscados y de perfil aguileño, inmóvil, como tallado en granito”. En cambio, Suárez nos lo presenta como un joven aventurero llegado de Tierra Santa, carlista y diestro con la espada.

El actor responsable de encarnar este papel fue el mexicano Jorge Rivero, del que Gonzalo Suárez hace la siguiente descripción: “no puedo decir lo mismo de la *vedette* masculina. Un execrable actor mexicano, cuyo nombre no recuerdo”. Con esta definición, está claro que el actor estaba muy lejos de ofrecer la interpretación que había pensado para Fray Ángel. El tratamiento de este personaje en la película no deja de ser una pose misteriosa y enigmática, pero que no se justifica en ningún momento.

También encontramos personajes totalmente inventados, como el de la sirvienta Basilisa (Nadiuska), que se presenta en la película como la responsable de los males de Beatriz. Al intentar salvar a su hijo de la muerte, no duda en recurrir a una vieja curandera para que le haga un encantamiento; pero la vieja le pide una víctima a cambio; ella piensa en su joven ama para que sufra el hechizo. Pero, al mismo tiempo,

se muestra muy tierna y cariñosa con el hermano, hasta el punto de insinuar una seducción del niño.

Otro añadido de la película es la presencia de la banda de Lorenzo el Quinto, que ataca primero al fraile y después al *pazo* familiar. Esta banda, que le sirve al realizador para introducir otro elemento amenazante del exterior, únicamente toma el nombre del cuento *Juan Quinto*¹¹⁹ (1914), bandolero protagonista de muchas leyendas de las tierras de Salnés y que era un ladrón que venía de buena familia con la aureola de bienhechor al que se le miraba con admiración y temor.

En la película, vemos a la banda que ha perdido a su líder y con él el rumbo de sus acciones; por eso, entran al *pazo* e intentan violar a la señora y a su criada (Nadiuska) en presencia del estudiante Máximo Bertal.

Fernando Lara describe la incoherencia de la cinta en los siguientes términos:

“Con tales mimbres, la película privilegia lo que convencionalmente se entiende por *acción y misterio*, cóctel al que dan “sabor”, unas gotas de sexualidad. Valle Inclán no pasa de ser, así, una referencia oportunista en los títulos de crédito. Por otra parte, *Beatriz* ofrece unos de los repartos más disparatados de la historia del cine español. Aunque se advierte en la introducción que la madre, condesa Carlota de Aguiar, ‘era una clásica mujer del sur’, la figura de Carmen Sevilla no resulta la adecuada en la severidad del *pazo* señorial. Mucho menos puede creerse a una criada gallega bajo los trazos de Nadiuska, ni adivinar un tortuoso fraile en el actor mexicano Jorge Rivero o a Sandra Mozarowsky como sufrida adolescente. Sólo José Sacristán, en el mistificado papel de Máximo Bretal, llega a componer un tipo verosímil, pese al tono caricaturesco de su diseño. A su definitiva endeblez cinematográfica, *Beatriz* añade un patente desaprovechamiento de la magia contenida en los dos relatos de Valle-Inclán”.¹²⁰

5- Secuenciación de la película

SECUENCIACIÓN DE “*BEATRIZ*”

SEC. 1- Aparece un joven que camina en medio de los prados mientras escuchamos en *off* su narración: “El Conde de Aguiar, mi padre había muerto, y mi madre nacida en el sur se hizo cargo del pazo, (...) mi madre nos acariciaba siempre enfundada en su guante negro porque le faltaban dos dedos”. Nos sigue contando que es la primera vez que volvía a aquella casa después de lo que sucedió. El tono es de una película de miedo.

SEC. 2- (Flash-back) Vemos al narrador cuando era niño caminando por el bosque, de repente ve un encapuchado, se asusta y sale corriendo. Pero no va muy lejos y le atrapa una pandilla de mendigos, son los de la banda de Lorenzo el Quinto. Le preguntan dónde iba con tanta prisa, el niño les dice que ha visto al demonio encapuchado. Los bandidos se interesan por la dirección que ha tomado el fraile, tienen intención de robarle, y piden al niño que les lleve hasta el sitio donde le ha visto.

SEC. 3- El misterioso encapuchado aparece entre la bruma, le sale al encuentro el

¹¹⁹ Valle-Inclán (2007)

¹²⁰ Lara (1986,17)

<p>cabecilla del grupo y le dice que uno de sus hombres está muriéndose y necesita confesión. El fraile le acompaña. Uno de los mendigos se finge herido y mientras el monje encapuchado se acerca, el resto de los bandidos le rodean.</p>
<p>SEC. 4- Le dicen al niño que se marche porque ellos van a hacer su trabajo.</p>
<p>SEC. 5- Al verse amenazado el fraile, que dice venir de Tierra Santa, saca un cuchillo y evita el asalto. En la lucha mata unos cuantos hombres y hace que el resto se fuguen. El niño lo ha visto todo, incluso el momento en que el fraile le corta la oreja a uno de sus asaltantes y la guarda en el zurrón.</p>
<p>SEC. 6- En la fragua trabaja el herrero, llega su mujer (Basilisa (Nadiuska) que es la sirvienta de la casa), le pregunta por el estado de su hijo, el hombre le dice que no ha mejorado. Ella decide llevarlo a la sanadora, el hombre más pendiente de los atractivos de la mujer que del destino de su hijo empieza a hacerle el amor.</p>
<p>SEC. 7- Unas mujeres rezan el rosario junto a Dña. Carlota (Carmen Sevilla) Escuchamos la voz en <i>off</i> del niño que nos cuenta que esa noche sintió una amenaza sobre su hermana Beatriz (Sandra Mazarowsky).</p>
<p>SEC. 8- Una sombra observa a la angelical Beatriz, la joven siente un escalofrío.</p>
<p>SEC. 9- La curandera repite una plegaria. Basilisa, va a pedir auxilio por su hijo, la curandera le dice que su hijo tiene “un gato negro en la cuna” que está hechizado y morirá, sólo el diablo puede salvar a su hijo pero a cambio tendrá que ofrecerle un alma inocente. La mujer desesperada dice que está dispuesta a hacer lo que sea por salvarlo, la curandera le dice que en la puerta de la casa encontrará un objeto (oreja) que ha dejado un hombre, ha de ponerlo debajo de la almohada de la persona que se ha de sacrificar por salvar a su hijo.</p>
<p>SEC. 10- Vemos cómo la criada coloca la oreja debajo de una almohada.</p>
<p>SEC. 11- Plano de Beatriz que está acariciando un gato negro, la escena es de lo más cotidiana y cada miembro de la familia se entretiene a su manera: unos leyendo, otros cosiendo, etc. De repente llaman a la puerta, miradas extrañadas. La criada abre y aparece en el salón un fraile misterioso que pide trabajo como jardinero. Dña. Carlota lo acoge, el niño lo mira horrorizado es el mismo hombre que vio en el bosque.</p>
<p>SEC. 12- Descubrimos que la habitación donde ha puesto la oreja la criada es la de Beatriz, la joven se dispone a acostarse. Un rostro en penumbra mira a través de la ventana.</p>
<p>SEC. 13- Su hermano Juan (el niño), está intranquilo y no puede dormir, se levanta mira por la ventana y ve al misterioso fraile. Sale de su habitación tiene miedo, va a la habitación de su hermana y le cuenta lo que vio en el bosque. Beatriz le dice que todo eso es un sueño, él insiste en que todo es verdad.</p>
<p>SEC. 14- Primer plano del fraile mientras escuchamos la voz en <i>off</i> que nos lo describe: se llama Fray Ángel y efectivamente venía de Tierra Santa, aunque era un representante de la iglesia no quería que lo trataran como tal y vivía entre los criados.</p>
<p>SEC. 15- El niño Juan va al encuentro de su maestro (el estudiante Máximo Bretal, José Sacristán). En <i>off</i>, el niño explica que le daba tres días a la semana clases de latín y que eso le ayudaba a distraerse de aquel misterioso fraile.</p>
<p>SEC. 16- Máximo Bretal a preguntas del niño le cuenta que Fray Ángel es un fraile que cogía dinero de la misa para la causa carlista y que después de la guerra ofrecía misas a Zumalacárregui (General en la Primera Guerra Carlista). El niño se va a jugar, no entiende nada. Aparece la criada y Máximo Bretal no puede evitar piropear tan</p>

hermoso cuerpo, la criada le dice que a ella no la engaña y que él estaría encantado de pecar con Beatriz.
SEC. 17- La criada conjura a Satán para que sane a su hijo, primer plano de los ojos felinos de la actriz (Nadiuska).
SEC. 18- El profesor arregla la biblioteca, Beatriz interrumpe buscando a su gato, Máximo se ofrece a buscarlo, ella se alegra de que esté en el pazo para hacerles compañía. De repente la mucha le pregunta si no oye como araña el gato, él no oye nada, se crea tensión.
SEC. 19- En <i>off</i> escuchamos que cada día que pasaba la presencia del fraile les afectaba más, Beatriz parecía alucinada. El niño lleno de miedo recurre a la criada para contarle todo lo que vio en el bosque, ella le dice que no tenga miedo y que puede acudir a ella para que lo proteja, que la visite en su habitación, clara insinuación erótica.
SEC. 20- El niño vuelve a ver el fraile rezando por la noche y busca la compañía de su hermana pero no está en su habitación. El gato está comiéndose la oreja que estaba dentro de la almohada, el gato gruñe.
SEC. 21- El niño cuenta a su madre lo que ha visto, su madre dice que está soñando.
SEC. 22- Beatriz, en plena noche, va al encuentro del fraile, se le acerca pero tras la capucha no hay nadie, la joven grita, su madre y su hermano acuden en su ayuda.
SEC. 23- Beatriz aparece en su cama como si todo hubiese sido un sueño, la joven da muestras de estar endemoniada, su madre descuelga el crucifijo y se lo coloca al lado, Beatriz insiste en que le arranquen el gato de las entrañas.
SEC. 24- El hijo de la criada se ha curado, la fiebre ha desaparecido.
SEC. 25- Dña. Carlota acude al fraile para que ayude a su hija, él le responde que sólo puede rezar por ella y que su hija está poseída.
SEC. 26- La mujer le confiesa que teme que el diablo esté detrás de todo esto. La criada estaba escuchando, Dña. Carlota le dice que se marche.
SEC. 27- El niño insiste ante su profesor que el fraile es el diablo, Máximo, como buen liberal, bromea y le dice que todos los frailes tienen algo de diablo y le recomienda que no se obsesione, lo que necesita la casa es un poco de alegría. El niño le cuenta lo de la oreja, el profesor le cree, pero le dice que si su hermana está embrujada es porque quiere y él se ofrece a ayudarla.
SEC. 28- Beatriz recibe ungüentos y masajes que le aplica la criada ante la presencia de su madre, la joven está completamente desnuda. (Situación un tanto gratuita para mostrar el desnudo).
SEC. 29- La criada se arrepiente de lo que ha hecho y recurre a la curandera para que ponga remedio, la mujer le dice que la solución es muy sencilla, únicamente tiene que quitar la oreja de debajo la almohada, pero si lo hace su hijo volverá a enfermar. Entonces la criada elige la salud de su hijo. Mentirá y le dirá a Dña. Carlota que la curandera está vieja y no puede salir de casa para ayudar a Beatriz.
SEC. 30- El fraile rompe objetos desesperado, pide perdón a Dios.
SEC. 31- El niño le cuenta a su madre que Máximo tiene un libro que puede ayudar a su hermana, pero ese libro decía cosas extrañas. La madre mosqueada le dice que mañana hablará con él.
SEC. 32- Dña. Carlota despide al profesor no quiere que le cuente esas majaderías a su

<p>hijo, excita su imaginación. Máximo le dice que cuando los niños preguntan hay que darles respuestas: “cogí un libro al azar y lo leí, eso no es mejor ni peor que los consejos que dan un fraile o una beata, en esta casa falta más amor a la vida y menos supercherías”. Ella se enfada y le acusa de engreído, pero cuando el profesor está dispuesto a marcharse, ella reacciona y le pide que se quede Juan le necesita. Las disculpas son mutuas.</p>
<p>SEC. 33- La criada miente, informa que la curandera está vieja y no puede venir.</p>
<p>SEC. 34- La criada visita al niño que reza, le pide que baje a cenar, y se le vuelve a insinuar.</p>
<p>SEC. 35- Cena tensa con el fraile en la mesa, nadie habla. Al fondo se escuchan los gritos de Beatriz. Vemos a la joven que delira en su habitación, asistida por su madre, la joven dice que el fraile la ha visitado. La realización superpone una imagen del fraile, su madre se enfurece.</p>
<p>SEC. 36- Dña. Carlota habla con el fraile que está en el jardín. Quiere saber la verdad, él insiste que su hija está poseída por el demonio. La mujer le dice que el demonio es él. Fray Ángel no sabe si ha estado con ella. “Somos el demonio el uno para el otro, yo he nacido para la guerra y no para la liturgia, esta noche me iré de esta casa” El niño oye la conversación.</p>
<p>SEC. 37- La criada quiere hablar con el niño, el niño tiene frío ella lo mete en la cama, lo arropa, la criada que tienen mala conciencia, le cuenta que a su hermana una bruja le echó mal de ojo. Le dice a Juan que tiene que quitarle un amuleto que hay debajo de su almohada, se trata de una oreja. El niño le dice que esa oreja se la llevó el gato. Entonces la criada se pone muy contenta porque dice que no habrá encantamiento, juega con el niño mientras lo desnuda.</p>
<p>SEC. 38- El fraile se marcha de la casa, Beatriz lo mira por la ventana, su madre la sorprende y le dice que ahora se pondrá buena.</p>
<p>SEC. 39- El fraile está con la curandera y reclama su ayuda, él es joven y no puede frenar sus impulsos sexuales. ¿Qué quiere? Le pregunta la vieja, él no lo sabe. ¿Quieres que haga un conjuro para que Beatriz venga a ti? Él acepta. La vieja le dice que los sueños le indicarán el camino.</p>
<p>SEC. 40- Juan estudia latín con el profesor, la madre pide quedarse a solas con Máximo. Escuchamos la voz en <i>off</i> que nos cuenta que en ese instante supo que se iría a Santiago a casa de unos tíos suyos, Beatriz ya no tenía alucinaciones pero no era la de antes, parecía que el fraile se hubiese llevado con él su alma.</p>
<p>SEC. 41- La madre desesperada se abraza a su hija que sigue en cama. Oye una voz que llama a Beatriz y vemos la sombra del fraile.</p>
<p>SEC. 42- El fraile despierta de un sueño en casa de la curandera, le dice a la vieja que no quiere más conjuros.</p>
<p>SEC. 43- Reunión familiar, rezos.</p>
<p>SEC. 44- La criada le pone el camisón a Beatriz, ella sigue escuchando la llamada del fraile.</p>
<p>SEC. 45- Noche de tormenta Dña. Carlota apaga la lumbre, sale al jardín y ve un muñeco en forma de fraile, lo derriba.</p>
<p>SEC. 46- Vuelve a la casa y se acuesta.</p>
<p>SEC. 47- Hombres con máscaras de lobos y cerdos entran a la casa, son los bandoleros</p>

de Lorenzo el Quinto, sientan el espantapájaros en la mesa y traen a Beatriz amordazada, llaman a la madre que sale y la atrapan, ellos tienen hambre, la mujer pide que liberen a su hija, ellos lo hacen.
SEC. 48- Dña. Carlota les lleva a la cocina para que sacien su hambre, se encuentran con el profesor allí, ella se muestra conciliadora y dice que estos señores sólo vienen a comer.
SEC. 49- El niño despierta en plena tormenta y baja al escuchar ruidos, se esconde en la bodega, pero un ladrón que ha bajado con el profesor a por vino lo descubre y lo encierra en el establo.
SEC. 50- Los ladrones beben vino y comen sin parar. Dña. Carlota los reconoce como hombres de Lorenzo el Quinto, pero el cabecilla le dice que desde que él murió las cosas han cambiado mucho, por eso bajan a las aldeas y se han atrevido a robar en su pazo, el hambre es muy mala. “Lo hemos hecho cuando ese maldito fraile ha dejado la casa, estábamos vigilando”. Para sorpresa de la señora le informan que el fraile no está muy lejos, que se hospeda en casa de la curandera. Algunos hombres que ya están borrachos pelean con el muñeco del fraile y lo echan al fuego maldiciéndolo, otros empiezan a toquetear a Dña. Carlota, ella los para con autoridad. El profesor interviene, pero le golpean y le atan a un poste. Entonces intentan abusar de la señora, ante los gritos aparece la criada, al verla más lozana la violan a ella.
SEC. 51- Los bandoleros de Lorenzo el Quinto queman la casa de la curandera para que salga el fraile, pero Fray Ángel está en el bosque cortando leña.
SEC. 52- El profesor y Dña. Carlota se miran desconsolados, se van acercando hasta que se funden en profundo beso, ellos están besándose y Beatriz les ve, la muchacha huye.
SEC. 53- El incendio es de grandes proporciones y alerta al fraile que vuelve a la casa. Beatriz vaga por el bosque. Fray Ángel mata a todos los bandoleros.
SEC. 54- El fraile se refresca en el río y se encuentra con Beatriz. Le dice que se vaya, ella se desnuda, el fraile intenta tapparla, la rechaza, ella lo llama cobarde y se marcha. En <i>off</i> escuchamos al narrador que nos dice que Beatriz volvió a la casa y que él (Juan) se fue dos semanas después de aquel pazo.
SEC. 55- Despedida del niño que se marcha a Santiago. La criada llora desconsolada. (Aparece un abrupto FIN)

6- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

Dentro del panorama de las adaptaciones cinematográficas de Valle-Inclán, puede que *Beatriz* (1976) sea la película más desconcertante e indefinible de cuantas se han hecho sobre la obra del escritor gallego.

Aquí se “usan” dos cuentos de *Jardín umbrío* como pretexto para rodar una supuesta película de miedo, y utilizamos el sentido peyorativo del término porque se recurre únicamente a los elementos más escabrosos y morbosos de la narración para transformarlos en un sin sentido.

Tal vez, tras los éxitos de películas como *El exorcista* (1973), algún productor ingenioso rebuscó en la literatura española textos que hablaran de jóvenes poseídas por el demonio y se encontró casualmente con los relatos de Valle. De otra manera, no se entiende cómo se llegan a fundir estas narraciones para convertirlas en una película de

terror, obviando otros valores de los relatos. El hecho de que se utilicen textos de Valle-Inclán en la película no deja de ser una mera anécdota; la autoría no importa: de lo que se trataba era de encontrar historias de endemoniadas.

En este caso, la dificultad de la adaptación no viene marcada por los condicionantes de la censura como en las obras precedentes; no se trata de utilizar los textos de Valle con ninguna finalidad metafórica: aquí el problema viene por el oportunismo de escoger los textos de Valle a partir de una anécdota para convertirlo en un film supuestamente comercial. Y digo supuestamente comercial, porque el diseño de producción parece hecho por su peor enemigo. Empezando por un reparto bastante pintoresco (Carmen Sevilla, Nadiuska o Mazarowsky), mezclado con la elección de Gonzalo Suárez para la realización del proyecto, nos da bastante pistas de que estamos ante una propuesta híbrida: por una parte, un realizador con una de las obras más personales y singulares del cine español: *Ditirambo* (1967), *Morbo* (1972) o *Al diablo con el amor* (1973) y, por otra, un reparto típico del *boom* del cine español del destape. Algo no encaja y, evidentemente, es debido a un mal diseño de producción que junta estos elementos incongruentes.

Este híbrido impide que la película sea un producto de consumo erótico al uso, debido a la intervención de Suárez; pero, por otra parte, no se consigue que tenga una coherencia argumental (Santiago Moncada), y una solvencia interpretativa.

Como resultado, tenemos una película que se resiente de este desequilibrio, con un resultado final decepcionante, tanto para los consumidores de cine de terror, como para los cinéfilos que puedan buscar las raíces de Valle-Inclán en la adaptación.

Aquí, el uso de la obra de Valle es testimonial y, lejos de las dificultades expositivas de los relatos por censura, aquí toda la responsabilidad recae en los adaptadores, que únicamente utilizaron algunos personajes, cambiándoles totalmente el sentido y el objetivo: se apuntan tensiones sexuales que no aparecen por ninguna parte en los relatos de Valle, especialmente la relación de la criada (Nadiuska) con el niño que narra la historia, o la tensión sexual entre la madre (Carmen Sevilla) y el estudiante Máximo Bretal (Pepe Sacristán): un cúmulo de despropósitos.

Por lo que respecta a la realización, hemos de puntualizar que la cámara intenta añadir el misterio que el guión no ofrece y crea algunos momentos de tensión que hacen que la película se aguante con un poco más de interés; pero, desgraciadamente, la continuidad brilla por su ausencia y la película va dando bandazos entre la intriga de la presencia del fraile y las dosis de erotismo barato que se presentan sin venir a cuento.

Otro ejemplo de este despropósito lo tenemos en la escena de seducción entre el estudiante (un maduro Pepe Sacristán) y la señora (Carmen Sevilla), una reacción que no ha sido sembrada dentro de la relación entre ambos y que, de golpe y porrazo, acaba en una pasión irrefrenable que no se entiende.

A diferencia de la *Beatriz* de Valle, que mantiene la ambigüedad respecto a la muerte de Fray Ángel, (ya que se puede interpretar como resultado del hechizo de la sanadora o de que el fraile se arrojara al río, llevado por del remordimiento). En la película, se deja todo en manos de los encantamientos, de las fuerzas sobrenaturales y de los conjuros. Se abusa de una recreación mágica que todo lo justifica. Pero todos esos recursos no hacen más que potenciar una sensación de engaño en el espectador que se confirma ante un final abrupto y precipitado.

En definitiva, estamos ante una de las propuestas más descabelladas de las adaptaciones de Valle-Inclán. Se trata de un *pastiche* del género de terror y del destape, pero sin ceñirse a las leyes básicas de una película que busque entretener sin más pretensiones.

Aquí se transitan caminos que confunden al posible consumidor de uno y de otro tipo de cine. Y los rasgos cinematográficos de la obra de Valle no se tienen en cuenta en ningún momento; en esta adaptación, se utilizan únicamente fragmentos de la fábula.

5. 1. 4 *Divinas palabras*, de Juan Ibáñez (1977)

En primer lugar, queremos recordar que no nos ha sido posible visionar la cinta, a pesar de las diferentes gestiones que hemos hecho para localizarla. Es la única pieza audiovisual de todo el trabajo que no hemos podido localizar y de la que hablaremos por referencias encontradas en algunas entrevistas al autor, y algunas críticas de la película.

De ahí que, en esta película, no hagamos nuestra secuenciación habitual y únicamente nos limitemos a citar las referencias bibliográficas que hemos encontrado sobre la misma.

La primera aproximación cinematográfica de una obra teatral de Valle-Inclán la realiza el director mexicano Juan Ibáñez Díez Gutiérrez. Recordemos que las anteriores adaptaciones están extraídas de la narrativa de Valle. Por el desconocimiento que podemos tener en España de este director en comparación al resto de realizadores que han filmado la obra de Valle-Inclán, creemos conveniente hacer una pequeña reseña artística de Ibáñez.

Se trata de un director de teatro de amplio reconocimiento y prestigio en la escena mexicana; son recordados montajes suyos como *La gatomaquia*, de Lope de Vega; *Marat-Sade*, de Weiss y *Triángulo español*, de Becky; pero sobre todo su puesta en escena de *Divinas palabras*, de Valle-Inclán, que fue considerada como uno de los grandes acontecimientos del teatro mexicano. Ibáñez la estrenó en 1963 y la llevó al Festival de Teatro de Nancy en el año 1964, donde se le dio un reconocimiento internacional.

Paralelamente, la trayectoria fílmica de Ibáñez fue breve pero con logros notables en sus inicios cinematográficos. Su trabajo hay que situarlo en las aproximaciones del cine experimental que surgen en la década de los sesenta en México, donde suenan con fuerza los nombres de realizadores como Ripstein, Alcoriza o el propio Juan Ibáñez. Su película *Los caifanes* (1966) está considerada por muchos el mejor filme mexicano de la década de los sesenta. Su filmografía se alterna con otro cine más comercial: dirigió el último filme de María Félix y una curiosa serie de terror protagonizada por el legendario Boris Karloff. Esta apuesta por el cine más comercial, la compaginaba con una arriesgada exploración del medio y el lenguaje fílmicos.

Pero estos antecedentes y su experiencia previa en la puesta en escena de *Divinas palabras*, que supuso un hito en el teatro mexicano, no fueron suficientes para conseguir un gran éxito con la filmación de la película de la obra de teatro *Divinas palabras*.

Para una correcta evaluación de la cinta, conviene contextualizar temporalmente la película dentro de la historia del cine mexicano; es decir, en los años setenta. Los críticos coinciden en que, en la década anterior, la de los sesenta, la industria cinematográfica mexicana estaba moribunda. El gran público desvió su mirada hacia las producciones de Hollywood y hacia la recién descubierta televisión con sus telenovelas, que no tardaron en pasar a la gran pantalla, al tiempo que proliferaban las versiones de

éxitos pasados. Sin embargo, las apuestas del cine independiente siguen produciéndose a expensas de estos problemas y es ahí donde surge la adaptación de Ibáñez, del conocido texto de Valle-Inclán. Una adaptación que venía avalada por el éxito teatral; además, la película cuenta con la intervención de dos pilares del cine mexicano: Silvia Pinal y Gabriel Figueroa. Pinal, conocida por su belleza y su versatilidad artística, trabajó con Luis Buñuel en *Viridiana* (1961) y consolidó esta fructífera relación con otros dos filmes memorables: *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1964). Gabriel Figueroa es un nombre poco conocido por el público español; pero le avala una amplia experiencia en el cine mexicano y producciones internacionales donde trabaja a las órdenes de directores como: “El Indio” Fernández, John Ford, John Huston o Luis Buñuel. Con este último, trabajó en *Los olvidados*, *Nazarín*, *Simón en el desierto* y *El ángel exterminador*, entre otras.

La película de Juan Ibáñez contó con un reparto de primeras figuras mexicanas, y también cosechó algunos premios Ariel, otorgados en 1978: Diosa de Plata a la mejor actriz (Pinal), mejor actriz de reparto (Verduzco), revelación femenina (Encinas), revelación masculina (Estrada), mejor fotografía y mejor música. En este sentido, esta película se suma a la nómina de magníficos actores con los que se ha contado para la representación de las películas basadas en la obra de Valle-Inclán; a excepción de algunos papeles en la película *Beatriz*, el resto han contado con unos repartos excelentes.

Javier Velázquez Jiménez, en la crítica que realiza a la película, afirma que nos encontramos ante una propuesta bastante teatral en cuanto a los planteamientos actorales y escénicos.

“Es evidente que la película puede verse y disfrutarse sin explicaciones ni preámbulos, pero insisto en que, sin el conocimiento previo de la trayectoria teatral de su director, el espectador actual puede sentirse chocado por su extraño tratamiento escénico. Los escenarios en los que transcurre la acción, la manera de decir el texto de los actores, su estatismo, son puro lenguaje teatral. Ciertamente que la cámara rompe en numerosas ocasiones esa monotonía con planos imposibles que nos regresan al medio fílmico, pero ni aún así logra la historia desprenderse de su origen. No hay localizaciones ni escenarios naturales. Toda la película transcurre dentro de un enorme *set* cuyos decorados, como dije, son cien por cien teatrales. Constantemente, se componen y descomponen cuadros escénicos dentro de un decorado laberíntico construido a base de volúmenes indefinidos; volúmenes que recuerdan vagamente las ruinas de un templo, de un mercado o de un pueblo, según convenga a la situación. De hecho, el film comienza desde un primer plano de unas tablas de madera y, en la medida en que se abre dicho plano, reconocemos que las tablas pertenecen a una inmensa cruz suspendida en el aire debajo de la cual se desarrolla la acción. La cruz es un símbolo constante en el film. El texto se sigue con un alto grado de fidelidad, así como el orden de las escenas, con pocas salvedades. Cabe resaltar como único añadido una escena en la que Pedro Gailo soborna a las autoridades y fustiga con cadenas la imagen de Cristo. No puedo dejar de destacar, como ejemplo de aportación ajena al texto dramático, la espectacular escena de una lucha entre dos toros bravos, depositados, mediante unas enormes balanzas, sobre la arena de una extraña plaza excavada en el suelo; escena que no pertenece a la obra y, por supuesto, tampoco a la ambientación gallega primigenia de la misma.

Mientras esta truculenta situación tiene lugar, Séptimo Miau y Mari Gaila se persiguen y abrazan clandestina y frenéticamente entre la multitud que presencia el salvaje espectáculo. Una metáfora visual introducida por Ibáñez que, tal vez, remita a las raíces españolas del drama, pero para la que posiblemente no existan demasiadas excusas, creo entender, más allá del impacto visual y estético. Como suele ocurrir entre los directores encargados de adaptar para la pantalla alguna obra de Valle-Inclán, el deseo de poner las imágenes a la altura estético-dramática del texto impulsa a extravagancias de todo tipo resueltas con mayor o menor fortuna según los casos.”¹²¹

Juan Ibáñez siempre pensó en la puesta en escena de *Divinas palabras* desde un punto de vista cinematográfico; de hecho, realizó la representación teatral ante la imposibilidad de rodar la película y, cuando se dieron las circunstancias apropiadas, no dudó en realizarla, ya que como el propio realizador afirma: “la obra la tenía muy estudiada desde el punto de vista cinematográfico; *Divinas palabras* fue, ante todo y desde el primer momento, un proyecto cinematográfico que sólo las circunstancias obligaron a trasladar a los escenarios”.

FICHA ARTÍSTICA

Pedro Gailo.....	Guillermo Orea
Mari Gaila.....	Silvia Pinal
Séptimo Miau.....	Mario Almada
Sin determinar.....	Rita Macedo
“	Martha Zavaleta
“	Marta Verduzco
“	Alicia Encinas
“	Xavier Estrada

FICHA TÉCNICA:

Producción.....	Conacine. Estudios Churubusco
Dirección.....	Juan Ibáñez
Música.....	Lucía Álvarez.
Fotografía.....	Gabriel Figueroa
Decorados.....	Alberto L. de Guevara
Montaje.....	Gloria Schoemann
Duración.....	96 minutos
Formato.....	Color, 35 mm

Ante la imposibilidad de hacer un análisis más personal con el visionado de la película, éstos son los referentes que tenemos de ella y que nos pueden ayudar a hacernos una idea de la propuesta. De entrada, nos parece un trabajo muy sugerente en el que el director asume directamente el rodaje de una obra previamente escenificada y con un tratamiento bastante teatral y que se aleja de las formas cinematográficas más clásicas.

¹²¹ Velázquez Jiménez, Javier, “Revista Cervantina del Nacional”. (México, 20 octubre de 1988). Leído en “El pasajero”, núm. 21, primavera 2005.

La obra hay que encuadrarla dentro del cine experimental, tanto desde los aspectos de la escenificación, que es abiertamente teatral, como desde la realización, donde el director emplea ángulos y planos nada convencionales. Tampoco se rueda en interiores, en un intento de mantener cierta artificiosidad escénica; lo habitual en el cine es ofrecer los espacios naturales del relato para que el film tenga una factura más realista; en cambio, aquí se apuesta por el tratamiento de la imagen como un valor estético más allá de las reminiscencias naturalistas que hagan creíble la historia.

5. 1. 5 *Luces de bohemia*, de Miguel Ángel Díez (1985)



Cartel de la película.

1-Notas sobre la producción, contexto de la realización

Estamos ante la primera adaptación cinematográfica del teatro de Valle-Inclán que se realiza en nuestro país: *Luces de bohemia* es la obra elegida, tal vez por ser la más emblemática. Hasta el año 1985, nuestro cine no aborda la realización de ninguna de las obras de teatro de uno de los más grandes dramaturgos españoles de todos los tiempos; la televisión ya había ofrecido varias muestras de las posibilidades de su teatro, tanto en los formatos de teleteatro como en las realizaciones que utilizaban técnicas cinematográficas; por tanto, cuando se realiza esta propuesta, ya hay algún referente de cómo abordar este tipo de trabajos.

Esta película se rueda en un contexto cultural y político totalmente diferente a las anteriores realizaciones. Corre el año 1985 y España goza de una democracia consolidada, que ya ha tenido gobiernos de diferente signo político. Será precisamente un gobierno presidido por la UCD el que, a través del Ministerio de Cultura, convoque un concurso para promover “la producción de material filmado de carácter cultural

destinado a su programación en televisión y a su exhibición y distribución en otros medios”, para lo cual se destinan 1.300 millones de pesetas. Como condición del proyecto, se exige que las películas estén basadas en obras de la literatura española de reconocido prestigio. Este proyecto se mantendría y ampliaría con el Gobierno del PSOE y, como fruto de este convenio, nació la película *Luces de bohemia*.

Evidentemente, las limitaciones impuestas por la censura han desaparecido y esta nueva realidad permite a los cineastas abordar las adaptaciones de Valle, sin la necesidad de recurrir a un cine metafórico, y los contenidos dejarán de ser un medio para alcanzar otros fines.

La situación ha cambiado de manera tan radical que ahora el proyecto de rodar *Luces de bohemia* recibe el calificativo de película de especial interés por parte del Ministerio de Cultura. La película fue subvencionada gracias al apoyo recibido por Pilar Miró, por entonces Directora General de Cinematografía.

Este cambio, sin duda, es muy positivo; pero no deja de entrañar ciertos peligros, como el excesivo respeto al autor y la veneración de la obra. Se producen películas correctas, pero carentes de autoría y personalidad; en muchos casos, parecen diseñadas con el único fin de acceder a una política de subvenciones cinematográficas que primaba este tipo de proyectos.

La década de los ochenta sirvió para que títulos emblemáticos de la literatura española fuesen filmados con la intención de rescatar y popularizar obras que habían marcado momentos clave de la literatura española; películas como: *La verdad sobre el caso Savolta* (1980), *La colmena* (1982), *Los Santos Inocentes* (1984), *Luces de bohemia* (1985), *La casa de Bernarda Alba* (1987), o *Divinas palabras* (1987), son algunos ejemplos de estas producciones. Los resultados son muy desiguales: frente a películas destacables como *Los Santos Inocentes* o *La colmena*, también encontramos otras que pasaron más desapercibidas.

A esta corriente, hay que unir otro factor que será determinante a la hora de producir *Luces de bohemia*: la representación teatral del texto a cargo del Centro Dramático Nacional dirigido por Lluís Pascual.

El estreno se realiza en París y, tras una exitosa gira, la obra se representa en el Teatro María Guerrero de Madrid, el 26 de octubre de 1984, cosechando también un gran éxito, que mantendrá la obra un año en cartel. Además, en el año 1986, se celebra el cincuentenario de la muerte del escritor, organizándose varias exposiciones y catálogos conmemorativos por parte del Ministerio de Cultura.

Es evidente que el clima cultural ha cambiado radicalmente y que la planificación de estos proyectos no es una casualidad; es una manera de conmemorar la obra de Valle y el Ministerio de Cultura apuesta por estas iniciativas y por rodar la película, que contó con un presupuesto de 112 millones y fue coproducida por TVE.

Se empezó a rodar el 21 de enero de 1985, cuando aún estaba en cartel la obra en el Teatro María Guerrero de Madrid. Los elencos fueron totalmente diferentes; los papeles protagonistas en el teatro corrieron a cargo de José María Rodero y Carlos Lucena, y los del cine los interpretaron Francisco Rabal y Agustín González.

1- Ficha técnica

FICHA ARTÍSTICA DE LA PELÍCULA *LUCES DE BOHEMIA*

Max Estrella..... Francisco Rabal

Don Latino.....	Agustín González
Ramón.....	Mario Pardo
Dorio.....	Ángel de Andrés
La “Pisa Bien”.....	Vicky Lagos
Madame Mollet.....	Berta Riaza
Claudinita.....	Azucena de la Fuente
Chico Taberna.....	Guillermo Montesinos
Rubén.....	Manolo Cano
Pica Lagartos.....	Manolo Zarzo
Preso catalán.....	Imanol Arias
Lunares.....	Paula Molina
Ministro.....	Fernando F. Gómez
Marqués de Bradomín.....	Alfredo Mayo
Zaratustra.....	José Vivó
Don Gay.....	Miguel Ángel Rellán
Dieguito.....	Manuel Galiana
El Pollo.....	Joaquín Hinojosa
EL Rey de Portugal.....	Tony Canal
Serafín.....	Miguel Arribas
Don Filiberto.....	Antonio Gomero
Mujer.....	Fama
Borracho.....	Cesáreo Esteban
Vieja.....	María Elena Flores
Pérez.....	Abel Vitón
Clarinito.....	Wenceslao San Juan
Don Justo.....	Saturno Cerra
Carmelo.....	Manuel Sánchez
Sereno.....	Francisco Catalá
Portera.....	Gloria Blanco
Capitán Pitito.....	José Yepes
Ujier.....	Alfonso Castizo
Mínguez.....	Francisco Olmo
Lucio Vero.....	Modesto Fernández
Rafael Vélez.....	José María Martí
Chica.....	María José Barroso
Guardia 1º.....	Pedro Nieva
Sepulturero.....	Francisco Torres
Guardia 2º.....	José Ramón Pardo
Vecina 1ª.....	Isa Escarpín
Vecina 2ª.....	Isabel Lag
Vecina 3ª.....	Remedios Boza
Viejo.....	Antonio Sesma

FICHA TÉCNICA:

Producción.....	Laberinto Films (España) en colaboración con TVE. Película subvencionada por el Ministerio de Cultura
Director.....	Miguel Ángel Díez

Guión.....	Mario Camus sobre la obra teatral de don Ramón del Valle-Inclán
Fotografía.....	Miguel Ángel Trujillo, en color
Música.....	Alberto Iglesias
Sonido.....	Carlos Faruolo
Montaje.....	José Salcedo
Decorados y vestuario.....	Félix Murcia
Maquillaje.....	José Antonio Sánchez
Director de producción.....	José G. Jacoste
Ayudante de dirección.....	Josecho San Mateo
Segundo Operador.....	Julio Madurga
Estudios.....	Luis Buñuel (Madrid)
Sonorización.....	Estudios Exa
Laboratorio.....	Fotofilm Madrid
Duración.....	98 minutos
Formato.....	35 mm

2- Sinopsis argumental de la obra de Valle-Inclán

Valle-Inclán sitúa la acción en el Madrid del reinado de Alfonso XIII. Max Estrella, será el poeta protagonista, un escritor que tendrá algunos elementos en común con Alejandro Sawa, poeta amigo de Valle que vivió la bohemia madrileña y que llevó la etiqueta de poeta maldito hasta las últimas consecuencias, muriendo en la indigencia en 1909. Otros personajes que Valle inmortaliza en la obra también tienen referentes directos como es el caso de Rubén Darío o el del ministro de Gobernación, inspirado en Julio Burell, que fue ministro durante unos meses en 1917. La obra aborda una realidad que Valle conoce perfectamente y que le es muy cercana, pretende mostrarnos con esta bajada a los infiernos del poeta, la “esperpentización” de la vida española y lo consigue mediante esa condensación de múltiples aspectos de la realidad social, política, cultural y literaria que vive con pasión el protagonista.

La anécdota del argumento no es muy relevante, lo que importa es la forma de plantearla; pero para hacer la comparación de la película pasamos a resumirla:

Max Estrella tiene problemas económicos, acaban de despedirlo del periódico y recurre a la ayuda de su amigo don Latino para que empeñe unos libros en casa del librero Zaratustra; lo que le dan a cambio es insultante. A pesar del delicado estado de salud decide salir de su casa a cantarle las cuarenta a ese miserable de Zaratustra.

Se inicia el viaje por la noche madrileña. A la llegada a la librería vemos como don Latino está compinchado con el librero para estafarle. Siguen su camino y llegan a la taberna de Picalagartos, allí en primera instancia rechaza un décimo de lotería que le ofrece una vendedora, pero cambia de opinión y envía a empeñar su gabán, la mujer sigue su camino ofreciendo la suerte. En el exterior se escucha la algarabía de las protestas obreras.

Cuando el mozo de la taberna le trae el dinero que le han dado por su capa, se marcha en busca del décimo de lotería, en el camino se encuentra con una banda de jóvenes modernistas y provocan un escándalo que llama la atención de la policía, Max se muestra intransigente y se lo llevan a comisaría por borracho.

En el Ministerio de la Gobernación le interrogan y lo meten en el calabozo. Allí se encuentra con un anarquista, el preso catalán, Max tiene conciencia social al margen de los sueños literarios.

Paralelamente don Latino y los modernistas van a buscar la ayuda de la prensa para que intercedan por él. Gracias a esta gestión lo sacan de la celda y se va a pedir audiencia al Ministro de Gobernación que es un viejo amigo de juventud. Asistimos a una reflexión sobre los principios éticos de las ideas, pero al final únicamente consigue una satisfacción económica que acepta porque no podía dejar este mundo sin ser un miserable.

Su siguiente parada es un café modernista donde se encuentra con el poeta y amigo Rubén Darío, allí celebran el encuentro a lo grande y se gastan el dinero que le dio el Ministro.

En el recorrido nocturno se encuentran con unas prostitutas, después se ven envueltos en un tumulto callejero en el que una mujer está abrazada a su hijo muerto, la tragedia es grotesca.

Max enfermo y cansado decide volverse a casa pero de camino acaba su vida, sin poder traer a su mujer y a su hija un poco de dinero, para aliviar sus penurias. Inicialmente él había salido a buscar con qué calmar el hambre de esas dos pobres mujeres, pero nunca volverá para ayudarlas, como una gran metáfora de su vida sus energías y su dedicación las compartía con cuantos se encontraba por el café y la calle, él vivía con plenitud el momento y se olvidaba con suma facilidad de las penurias de su familia, tal vez porque él era un hombre que no había nacido para ocuparse de temas tan banales como la economía doméstica.

Después de su muerte asistimos a su velatorio por el que desfilan los personajes más singulares, a su entierro acuden Rubén Darío y su estimado Marqués de Bradomín.

En la taberna don Latino borracho saca un fajo de billetes, el décimo que le robo junto la cartera cuando murió sale premiado, los periódicos se hacen eco del suicidio de la mujer y la hija de Max Estrella. La ironía de la fortuna se burló del genial escritor y no llegó a tiempo de aliviar las penas de estas dos mujeres.

4- Cambios sustanciales de la adaptación cinematográfica y recepción crítica

Luces de bohemia tiene una estructura dividida por escenas, donde los protagonistas van cambiando de espacios en un paseo por la noche madrileña; en cada espacio, encuentran temas y conflictos que van dibujando el perfil de los personajes protagonistas. Max Estrella y Don Latino de Híspalis son el hilo conductor de este viaje nocturno por el Madrid de principios del siglo XX, donde se nos presenta un retrato deformante del entorno social y político de aquella España, en una estética trágica que sólo puede representarse mediante el esperpento: “España es una deformación grotesca de la civilización europea”, esta afirmación de Max nos ayuda a comprender los supuestos estéticos de Valle-Inclán al presentarnos la obra rompiendo las normas clásicas, utilizando la simultaneidad de algunas escenas y la elipsis como una manera de hacer avanzar la acción.

La gran novedad de estos planteamientos hace que los protagonistas se desplacen de un espacio a otro, como pidiendo que la cámara les acompañe en su recorrido. Mucho se ha hablado de las influencias cinematográficas concretas en esta obra; de los primeros planos, de las acotaciones y de los *travelling* que pide la acción. Pero no queremos dejar de subrayar que Valle, en esta obra, lleva a sus máximas consecuencias la libertad espacial para crear la situación más adecuada en cada momento.

En la obra de Valle, las escenas guardan entre sí una gran independencia; no están al servicio de una trama donde los personajes tienen una interrelación necesaria para la comprensión de la historia. En la obra de Valle, se nos presentan las escenas como un puzzle que el espectador va cohesionando y que nos presenta realidades tan dispares como la que representa un ministro o una prostituta. El único nexo de unión entre todos ellos es Max Estrella; son pequeños fragmentos de su universo, un hombre que vive las tabernas y los cafés con la pasión de quien asiste a las catedrales del saber, tanto para impartir sus conocimientos, como para aprender de las clases populares; aquí Max Estrella comparte los gustos de Valle-Inclán.

Estamos ante una tipo de estructura que abre las puertas a una dramaturgia que, poco a poco, va abandonando la estructura aristotélica. Aunque la obra de Valle no la llega a romper del todo, sí que introduce novedades importantes en cuanto a la unidad de espacio y de acción; además, la muerte del protagonista llega bastante antes del final, adelantando el clímax y provocando un cierto desconcierto para los planteamientos de la época y cierto distanciamiento respecto al tratamiento esperpéntico que tienen las escenas posteriores.

Obras como *Edmond* (1982), de David Mamet, o *Roberto Zucco* (1988), de Koltès, son deudoras de estos planteamientos estructurales, donde seguimos al protagonista por múltiples espacios en su recorrido de destrucción. Utilizando una terminología cinematográfica, Valle-Inclán nos presenta una especie de *road movies* que empieza en la casa del poeta (el protagonista está junto a su familia en el momento en que ha recibido la carta de despido del periódico) y, con la llegada de su “fiel” amigo don Latino, se dispone a salir a la calle para buscar soluciones a las penurias por las que están pasando; y aquí se inicia un peregrinaje por diferentes espacios: librería de Zaratustra (escena segunda), la taberna de Pica Lagartos (escena tercera), calle solitaria (escena cuarta), Ministerio de la Gobernación (escena quinta), calabozo (escena sexta), redacción del periódico *El popular* (escena séptima), Secretaría Particular del Ministro (escena octava), café Colón (escena novena), paseo con jardines (escena décima), una calle del Madrid austriaco (escena undécima), rinconada en la calle Costanilla con una iglesia barroca al fondo y muerte de Max (escena duodécima), velatorio en casa del poeta (escena decimotercera), patio del cementerio (escena decimocuarta), taberna de Pica Lagartos (escena decimoquinta y última). Todo un despliegue que requerirá de un tratamiento escénico especial, porque no olvidemos que gran parte de la novedad de este texto reside en el atrevimiento de Valle de plantear todo esto en un escenario.

Por lo que respecta a la adaptación del guión para la versión cinematográfica, firmado por Mario Camus, no sigue esta cronología. La obra arranca con la muerte del poeta; en un intento de remarcar los planteamientos trágicos de la obra, se intenta con ello evitar el anticlímax que existe después de la muerte del poeta; esta elección traiciona los postulados esperpénticos que conscientemente expresa Valle:

“Max: Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.”¹²²

Los planteamientos trágicos, en el sentido de identificación catártica, se rompen con las tres escenas siguientes a la muerte de Max, donde se acentúa el carácter esperpéntico de la obra, y se presenta un cierto distanciamiento al espectador, que coincide con el anticlímax. Valle es consciente de este cambio; otra cosa es la dificultad para mantener este espíritu dentro de los planteamientos cinematográficos más convencionales; de ahí el recurso del *flash-back* y la incorporación de un personaje llamado Ramón, en alusión al propio autor, que está presente en el velatorio inicial y que vuelve a aparecer en la refundición de las escenas XIII, XIV y XV de la obra de Valle, y que se muestran al principio de la película. Después, este personaje de Ramón es el que reconstruye los pasos del poeta, en la última noche de su vida, enlazando con el inicio de la obra de Valle.

Las situaciones de las escenas que preceden a la muerte de Max, las traslada al inicio de la película, para evitar el citado anticlímax, provocando que el personaje protagonista, una vez iniciado el *flash-back*, tarde más de un cuarto de hora en salir vivo, con el consiguiente desconcierto que supone la aparición de personajes que no han sido debidamente presentados.

A parte de este cambio de orden de las escenas, el resto de la película es totalmente fidedigno a la obra teatral, si exceptuamos algunos cortes de diálogos. Mario Camus, en su trabajo como guionista, introduce pocos diálogos propios, únicamente se limita a “peinar” el texto de Valle o introducir algunas frases en otras escenas para las que fueron escritas. El resultado es bastante desigual; el texto de Valle tiene unas frases que, trasladadas al cinematógrafo, adquieren una trascendencia que no es la adecuada; una vez más, el lenguaje teatral, al trasladarlo a la pantalla, plantea dificultades.

En opinión de Juan A. Ríos Carratalá, en su artículo “*El siempre difícil Valle-Inclán*”, el respeto por el texto original puede desembocar en un tratamiento rutinario de la obra, al pensar que el texto original con algunos cambios y recortes podrá ser filmado tal y como Valle lo propone:

“La película de Miguel Ángel Díez es un claro ejemplo de estos planteamientos: recoge las sugerencias cinematográficas del texto, pero no aporta una visión personal que pueda enriquecer o traducir el texto a imágenes cinematográficas; esto es fundamental cuando estamos ante obras tan sugerentes como *Luces de bohemia*; el respeto es necesario, pero no tiene que paralizar la creatividad del realizador.”¹²³

Hay que tener un grado de osadía que en esta cinta se echa en falta. Ríos Carratalá afirma que el propio Valle consiguió cambiar los planteamientos dramaturgicos de su época por el arrojo y la osadía de la que hacía gala y que le llevaron a tener una obra singular; no sería de extrañar que estos planteamientos conservadores fueran rechazados radicalmente por el propio autor; puede que tanta fidelidad sea una manera de traicionarlo.

¹²² Valle-Inclán (1987): Ramón María del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa Calpe.

¹²³ Ríos (2000, 202)

Fernando Lara, después de señalar también el excesivo respeto del realizador a lo escrito por Valle-Inclán, al miedo a entrometerse con la cámara en una obra tan consagrada, le atribuye al director un papel de observador meticulado, que no busca recrear la pieza en un lenguaje distinto, sino simplemente comunicar su contenido en un medio de mayor repercusión mediática y realiza la siguiente crítica:

“De cualquier forma, *Luces de bohemia* recibió en su estreno cinematográfico una crítica excesivamente hostil para sus merecimientos (...) con sus fallos y su carencia de fuerza; se trata de la adaptación fílmica de Valle-Inclán que se ha acercado con más esmero al mundo del autor gallego, que no ha mixtificado sus ideas ni le ha utilizado para otras finalidades. Si la intensidad de los casi cinco minutos que dura la secuencia entre Max y el preso catalán, si el sentido del humor de la redacción de “El popular”, si la potente imagen de Max y de Don Latino subiendo una calle tras salir del Ministerio de la Gobernación se hubiesen extendido a toda la película, *Luces de bohemia* sería digna del magistral nivel marcado por Valle. Curiosamente, estamos ante un film que gana al contemplarlo en la pequeña pantalla de un televisor o de una moviola: quizás porque entonces el texto adquiere un primerísimo plano y las imágenes se reducen a acompañarle en su perturbadora belleza”.¹²⁴

En esta crítica, podemos observar que Fernando Lara valora más la fidelidad de la obra de Valle, a pesar de reconocer que va en detrimento del resultado final; pero prefiere este tipo de licencias a las de contenido que realizaron Bardem o Marsillach en sus respectivas películas, con las que se muestra mucho más crítico.

En este esbozo crítico de la recepción que tuvo la película en su estreno, recogemos la opinión de Recio Mir, en su artículo “*Luces de bohemia*, de Miguel Ángel Díez”:

“...se trata de una interesante película, muy útil para una mayor difusión de esta obra, de difícil adaptación e interpretación. Los contrastes lingüísticos entre los personajes de diversas clases sociales quedan muy difusos en la cinta; pero la obra sigue teniendo plena vigencia y un doloroso mensaje a transmitir: el frío moral que atenaza a Max Estrella cuando fallece (espléndido, el trabajo de Agustín González y de Francisco Rabal en la secuencia final), mucho más helador que el atmosférico y verdadero causante de la muerte, constituyendo un canto repleto de autenticidad, una elevada y desesperada llamada a la esperanza, a la posibilidad de un mundo mucho más justo y generoso, más solidario, donde la amistad sea verdadera fraternidad humana. Ojalá que la noche de Max Estrella no sea más que un viento último, volandera ceniza, pero esperanza, sí, esperanza en un mundo más cordial y desprendido, donde haya siempre tendida una mano al infortunio.”¹²⁵

Ríos Carratalá no se muestra tan condescendiente y se expresa en los siguientes términos:

¹²⁴ Lara (1986, 50-52).

¹²⁵ Recio (1999, 165-167)

“No estamos ante un trabajo propio de indocumentados, y aunque los fallos percibidos son fruto, probablemente, de unas circunstancias de producción poco adecuadas, no evitan que sintamos una sensación de decepción cada vez que vemos la película. Una obra de la importancia de la de Valle-Inclán merecía un trabajo de adaptación no sólo correcto, sino brillante. Tal vez sea imposible, dadas algunas de las características del texto valleinclanesco; pero, en todo caso afrontarlo, era una osadía que requería un equipo y unas circunstancias más adecuadas”.¹²⁶

El director de la película Miguel Ángel Díez es consciente de la dificultad que entraña la adaptación del texto de Valle; si bien reconoce que es una obra que, por su singularidad espacial, parece pensada para el cine al no necesitar el director airear las escenas teatrales, ya que la obra nos permite quince localizaciones diferentes; también es consciente del peso del texto y su importancia dentro de la obra, y no tendría sentido prescindir de él y quedarse con la anécdota de la obra.

Por tanto, frente a las afinidades cinematográficas que presenta la obra, encontramos una dificultad que será determinante: el lenguaje teatral y el peso de la palabra en la acción. Conscientemente, Miguel Ángel Díez acepta respetar ese lenguaje en la realización de la película:

“De esta forma, ese valor incuestionable del lenguaje valleinclanesco acaba convirtiéndose en la mayor y más hermosa servidumbre para el director de cine, en su más grave compromiso: lo que se dice en el texto debe ser dicho en la pantalla. He aquí la postrera mueca de don Ramón hacia la posteridad, el exponente máximo de su potencia creativa: su teatro sólo puede ser teatro y únicamente un grupo de locos temerarios, a los que agradezco su extrema colaboración y su infinita paciencia conmigo, podía atreverse a intentar algo que jamás se podrá realizar: llevar *Luces de bohemia* al cine. Ojalá les guste la película.”¹²⁷

5- Secuenciación de la película

SECUENCIACIÓN DE “LUCES DE BOHEMIA”

Sec. 1- Max Estrella ha muerto, en el velatorio vemos a su mujer Madame Collet y su hija Claudinita llorando desconsoladas, les acompañan los jóvenes modernistas. Llamando a la puerta es don Latino que aparece bebido, Claudinita le abre la puerta y el perro fiel de Max no para de elogiar su figura “*En España es delito el talento*”. Esta secuencia mantiene los diálogos de la escena decimotercera de la obra original. Claudinita acusa a don Latino de la muerte de su padre. Madame Collet, habla a solas con el difunto y le reprocha que se haya matado de esa manera.

Sec. 2- Entierro de Max. (Se suprime la escena de los sepultureros, escena que Valle escribe por su admiración a la que Shakespeare escribe en su Hamlet y sobre la que nos dejó unas interesantes reflexiones sobre como las situaciones producen la acción de los personajes)

Sec. 3- Rubén y el Marqués de Bradomín conversan sobre el difunto. (Escena decimocuarta del texto de Valle. Una escena que está muy resumida)

¹²⁶ Ríos (2000, 208).

¹²⁷ Díez (1986) Miguel Ángel Díez “En torno a *Luces de Bohemia*” en Lara (ed.) *Valle-Inclán y el cine*, Madrid, Ministerio de cultura, págs. 50-52

<p>Sec. 4- Don Latino en la Taberna de Pica Lagartos, bebido, saca del bolsillo un fajo de billetes. La Pisa Bien dice que ese dinero ha salido del décimo que le vendió a Max y que está premiado. Ella y el Pollo intentan camérselo para sacar rédito del premio. (Parte de la escena última de la obra de Valle)</p>
<p>Sec. 5- Escena entre Rubén Darío y un supuesto “alter ego” de Valle que interpreta Mario Pardo y que en los títulos de crédito aparece como Ramón. Le pide a Rubén que prologue un libro inédito de Max que podría servir para ayudar a su hija y a su viuda. “ Él por su parte quiere reconstruir la última noche del poeta. Esto servirá para justificar el <i>flash-back</i> de la película.</p>
<p>Sec. 6- Ramón va a visitar a Madame Collet y a su hija, al llegar a la puerta de su casa ve cómo bajan un cadáver, por las vecinas sabemos que las dos mujeres se han suicidado. (Información que tenemos en la última escena de la obra de Valle)</p>
<p>Sec. 7- Ramón entra a la casa de las fallecidas y de Max y recoge una carta manuscrita, observa los objetos con detalle. Escuchamos en <i>off</i> la voz de Max Estrella que resuena en los pensamientos de Ramón, son reflexiones sobre su vida, se reconoce víctima de una sociedad de lobos en la que muchas veces ha sido herido. Ramón cierra los ojos y se inicia el <i>flash-back</i>.</p>
<p>Sec. 8- Redacción de un periódico. Don Justo redactor en jefe pide a un subordinado que envíe una carta de despido a Max Estrella, no le quiere como colaborador en el periódico. El subordinado lee en voz alta las injurias que ha escrito en su último artículo. Esta secuencia pone en antecedentes al espectador sobre la primera escena de la obra de Valle, cuando Max recibe la carta.</p>
<p>Sec. 9- Don Latino en la librería de Zaratustra empeña los libros que Max le ha dado. Vemos que don Latino y Zaratustra son cómplices para estafar al poeta, lo dicen expresamente, considero que es excesivo, porque en la escena en la que visita Max la librería queda muy claro el engaño, al retirar Zaratustra los libros del mostrador y decirle que están vendidos, evidentemente Max al ser ciego no se percata del engaño, pero el espectador sí.</p>
<p>Sec. 10- (Aquí arranca la obra de Valle, esta escena sería la primera en su obra) Max le pide a su mujer que le lea la carta que le ha llegado del periódico, se muestra desesperado por perder los pocos ingresos que tienen. Max habla del suicidio, Madame Collet intenta animarlo. Lllaman a la puerta es don Latino, Claudinita se indigna con la visita del borracho. Max tiene el delirio de que ha recuperado la vista para ver las cosas importantes, las cosas que puede tocar no necesita verlas, habla de la necesidad de volver a París.</p>
<p>SEC. 11- (Continuación de la escena primera de la obra de Valle) Don Latino pregunta por los ánimos del genio a Caludinita. Madame Collet le pregunta si trae el dinero del empeño, don Latino cubre a su amigo y dice que Max ya ha dispuesto de ese capital, Madame Collet se enfada: “<i>Con su generosidad ha dejado sin cena a su familia</i>”. Max le reprocha a don Latino que sea tan cínico y le pregunta cuánto ha sacado por los libros. Tres pesetas es lo que contesta don Latino, Max se indigna al ver el abuso y su amigo le dice que puede ir a protestar si no está conforme y se ofrece a acompañarle, seguro que así sacará más. Claudinita y Collet le dicen que no salga de casa, pero Max no hace caso y se marcha con don Latino.</p>
<p>Sec. 12- (Corresponde a la segunda escena de la obra de Valle, al inicio se eliminan los diálogos de los animales) Zaratustra y don Latino hacen el paripé ante Max, éste reclama una cantidad mayor por la mercancía y el librero le informa que justo hace unos minutos ha vendido los libros. Mientras dice estas palabras retira el hatillo del mostrador ante la mirada cómplice de don Latino. Max no puede ver el engaño. Aparece don Gay personaje recién llegado de Londres donde ha ido para copiar el único</p>

<p>ejemplar existente del “<i>Palmerín de Constatinopla</i>”. Max se interesa por tan exótico viaje.</p>
<p>Sec. 13- (Continúa la segunda escena de la obra de teatro) En la calle gritos de niños, vemos altercados entre manifestantes.</p>
<p>Sec. 14- (Escena segunda) Zaratustra cierra la tienda. D. Gay y Max reflexionan sobre la religión, hablan de fundar la Iglesia Española Independiente con sede en El Escorial.</p>
<p>Sec. 15- (Escena segunda) Llaman a la puerta de la librería, Zaratustra abre y se encuentra con una chica que le pregunta por el folletín “<i>El hijo de la Difunta</i>” quiere saber si al final Alfredo se casa. Zaratustra le dice que es un secreto lo que hacen los personajes de las novelas, sobre todo en lo concerniente a muertes y casamientos.</p>
<p>SEC. 16- (Escena tercera de la obra teatral) Don Latino y Max en la Taberna de Pica Lagartos. El Chico le informa de que la Pisa Bien andaba buscando a Max. En ese momento entra la mujer con una vara de nardos y le reclama el dinero de un décimo que su madre le dejó fiado a Max. Pero él tiene intención de devolverlo y el resto de la mesa le dice que es una locura, seguro que sale premiado. Max decide empeñar su capa y envía al Chico de la Taberna a venderla por lo que le den. Invita a la mujer a beber.</p>
<p>SEC. 17- (Escena tercera) El Rey de Portugal vende periódicos en la calle, su mujer la Pisa Bien sale de la taberna y le invita a pasar, él se resiste pero al final entra. Por la calle vemos a unos manifestantes.</p>
<p>SEC. 18- (Escena tercera) El Rey de Portugal explica el mote que le ha puesto su mujer, se lo puso por el escaso valor de la moneda lusa. Ella quiere tomar la copa de Rute que le ha invitado Max, el marido se muestra celoso, pero ella insiste, al servirle la copa Pica Lagartos Max le reprocha que le compare con Castelar por considerarlo un idiota. Un borracho corea la escena con su famoso: “<i>Cráneo privilegiado</i>”.</p>
<p>Sec. 19- (Escena tercera) Vuelve el Chico de la taberna herido, por la calle vemos a dos grupos de manifestantes enfrentarse, hay un gran tumulto. Por fin consigue entrar en la taberna, le han pegado los de la Acción Ciudadana. El Rey de Portugal se echa a la calle porque le hierve la sangre con la política, él es obrero y defenderá a los suyos. Pica Lagartos echa el cierre e invita a salir a la calle a los que quieran follón. El niño da las nueve pesetas que le han dado por la capa. Max paga la bebida y pide el décimo a la Pida Bien, pero la moza se ha marchado, salen a la calle en su búsqueda.</p>
<p>Sec. 20. (Escena cuarta de la obra de Valle, está iniciada. En general todo el texto de la obra teatral esta recortado para dejar la película en un metraje cercano a la hora y media) Vemos a la Pisa Bien por las calles de Madrid que va pregonando la suerte, se encuentra con Max y don Latino que le pagan el décimo.</p>
<p>Sec. 21. (Escena cuarta) Salen de la Buñolería Modernista una pléyade de poetas modernistas. Saluda Dorio de Gadex al maestro, y reflexiona sobre el pueblo en rebeldía y la aristocracia de las letras, lugar entre el que sitúa al insigne poeta Max Estrella. Pero él le replica que forma parte del pueblo, asistimos a una discusión literaria en la que se ironiza sobre Visen. Max expone sus méritos sobrados para ser miembro de la Academia. Los modernistas le obsequian con una canción que causó sensación en el retén de Gobernación. Como muestra de su admiración por el poeta se la van a cantar, pero ante los berridos de los jóvenes aparece una patrulla del ejército a caballo. Max crecido se pone estupendo y los militares llaman al sereno para que lo enchironen por curda, la policía se lo lleva preso, los jóvenes le siguen en tropel.</p>
<p>Sec. 22- (Escena quinta) Ya en el Ministerio de la Gobernación Max es llevado ante el Inspector que pregunta los motivos de su detención, Max sigue con su verborrea delirante e insiste en ver al ministro. El inspector le dice que es su padre y pide un poco de respeto y ordena que se lo lleven al calabozo.</p>
<p>Sec. 23- (Escena sexta) Encuentro en el calabozo entre Max y el Preso catalán. Reflexión</p>

sobre la situación de los obreros y la opresión de los patronos. La escena es prácticamente exacta a la del texto teatral.
Sec. 24- (Escena séptima) En la redacción del periódico el Popular, don Filiberto recibe a don Latino y a los jóvenes modernistas, se niega a publicar las protestas por la detención de Max, no están sus superiores y él no tiene autoridad para tomar esa decisión. Asistimos a un duelo dialéctico entre Dorio de Gadex y don Filiberto, por fin el hombre que admira a Max acepta llamar a Gobernación donde trabaja un antiguo redactor del periódico para ver si puede echarles una mano.
Sec. 25- (Escena octava) El Secretario del Ministro, Dieguito, recibe a Max y le informa que la redacción del Popular ha intercedido por él. Max tiene que soportar las ideas de Dieguito sobre el periodismo y su intención de montar un periódico más ligero y popular (Clarividencia la de Valle para anticiparse a los mini diarios). Max pide audiencia con el Ministro, son amigos de juventud. Ante la negativa, Max se pone a gritar el nombre de Paco, el Ministro sale a preguntar lo que pasa. Max le dice si no le conoce; el Ministro lo reconoce y le pregunta por qué no ve su firma en los periódicos. Tenía que haber venido antes. Los dos hombres reflexionan sobre las letras que tanto aman, Max le dice que él se ha sabido buscar la vida, porque de las letras poco se puede esperar. Max exige una satisfacción y una disculpa por su detención: el Ministro no sabe de qué le habla y se interesa por lo sucedido. Max le dice que él no es un pobre molesto y hace intención de marcharse. El Ministro le hace pasar a su despacho, y le confiesa que Max resucita una época de su vida, probablemente una de las más felices, rememora su noviazgo con la hermana de Max y sus inquietudes poéticas. Max le recita un poema de los que el Ministro le escribió a su hermana de memoria. El Ministro se queda sorprendido por la memoria prodigiosa de su amigo. Le propone darle un sueldo mientras él siga en el ministerio. Max acepta, “no alcanzo a reparar mi dignidad”. Acepta el dinero porque él también puede ser miserable antes de marcharse de este mundo, lo hace por su familia. El Ministro le mete un billete en el bolsillo mientras le abraza.
Sec. 26- Transición; Max y don Latino caminando por las calles de Madrid.
Sec. 27- Un carro con soldados se detiene, de él baja el Preso catalán, le quitan las esposas y le dicen que puede marcharse, que ha quedado libre. Pero él no se mueve, el soldado le repite que se marche, cuando lo hace le disparan por la espalda.
Sec. 28- (Escena novena del texto de Valle) Café de Colón, Max y don Latino van al encuentro de Rubén Darío. Reflexionan sobre la muerte. Rubén le insiste en que es preciso huir de la bohemia. Max invita a su amigos a cenar a lo grande con el billete que le ha dado su amigo el Ministro (En ese momento poco se acuerda de las penalidades de su familia). La religión también aparece en la conversación, Max pregunta a Rubén si es creyente a lo que éste responde afirmativamente, en cambio Max no cree que haya nada después de la muerte. Asistimos a la última cena de los poetas amigos. Rubén recita un poema sobre la muerte que no aparece en el texto original de Valle. Max se emociona.
Sec. 29- (Escena décima) Max y don Latino se encuentran con unas prostitutas que les ofrecen sus servicios. Don Latino se va con la Vieja Pintada y Max se queda a charlar con La Lunares una joven de apenas 15 años, ella insiste en llevárselo a la cama a cambio de que pague la habitación y que la invite a un café con churros. Max le acaricia el rostro pensando en su hermosura.
Sec. 30- Unos hombres y mujeres recogen el cuerpo del Preso fusilado y lo suben en un carro, el grupo de amigos y trabajadores van tras él en cortejo, llegan a una calle estrecha donde les espera el ejército a caballo por detrás aparecen más soldados que cargan contra ellos, se produce el asalto, la masacre es evidente.
Sec. 31- Max y don Latino siguen su peregrinaje por las calles de Madrid. Se acercan al

lugar de la tragedia.

Sec. 32- La realización se centra de nuevo en Ramón que está rememorando la última noche de Max Estrella. Escuchamos la voz de Ramón en *off*: “Max no hubiese querido nacer pero se le hacía insoportable morir. Su vida no fue inferior como tema a la de un Sófocles que la narrara en forma teatral, porque Max fue un Edipo abandonado en un camino cualquiera que no conducía a ninguna parte”

Sec. 33- (Escena duodécima) Max agotado está en la calle y no puede mantenerse en pie, esta muy mal y define su situación no como una tragedia sino como esperpento. Max delira ante los estertores de la muerte (En la película no se insiste en la definición del Esperpento de la obra teatral). Max le pide a su amigo que lo lleve a su casa para morir en paz. Don Latino que lleva una buena borrachera hace todo lo posible para acercar a su amigo al portal de su casa, una vez consiguen llegar Max se desploma, su última alucinación le hace confundir su entierro con el de Víctor Hugo, sabe que se marchará para siempre. Don Latino cree que hace burla, decide marcharse no sin antes coger la cartera con el décimo, lo justifica diciendo que en su estado cualquier ladrón podría robársela, mañana ya se la devolveré. Max se muere y queda tendido en el suelo, mientras don Latino y un perro se alejan. Vemos un primer plano del rostro de Max, mientras aparece la palabra, Fin.

6- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

Como acabamos de ver, la película es una grabación bastante fiel del texto de Valle, por lo que se refiere a las situaciones y a los diálogos. Los cambios más sustanciales son los que hemos apuntado anteriormente, al alterar el orden cronológico y presentar la historia mediante un *flash-back* después de la muerte de Max Estrella.

La estructura dramática de la obra puede ser utilizada perfectamente dentro de la narración cinematográfica sin apenas cambios. Esto es debido a la técnica de Valle de asociar situaciones a espacios diferentes y de ahí que la obra sea un recorrido que tiene como único escenario la noche madrileña. En este sentido, estamos ante el primer ejemplo claro de que, a nivel espacial, la obra de Valle puede funcionar muy bien en su adaptación cinematográfica; podemos constatar virtudes audiovisuales de la obra de Valle en cuanto a la sucesión de escenas.

Este planteamiento de la simultaneidad de las escenas entraría dentro de las facilidades que ofrece Valle para la adaptación de su texto; pero en el capítulo de las dificultades nos encontramos con la carga literaria del texto, y en este sentido, es evidente que la película depende excesivamente del peso de los diálogos, limitándose el director a planificar las escenas en función de la conversación.

Estamos ante una propuesta que simplifica la representación de la obra de Valle y que se limita a trasladar en imágenes las diferentes escenas de la obra, haciendo una lectura casi costumbrista del ambiente de Madrid, sin que en ningún momento aparezca la lente deformadora que el autor supo aplicar a sus personajes.

La propuesta de Miguel Ángel Díez se limita a exponer la trama de la obra sin imprimirle un sello personal, ni experimentar con la estética esperpéntica que nos propone Valle. De ahí que tengamos la sensación de que se navega por la superficie de su propuesta teatral. Con la filmación de las situaciones y utilizando sus diálogos, no tenemos el alma de su propuesta, y la película cae en este error, a pesar de que tiene una

buena factura y cuenta con un reparto excelente que cumple a la perfección las directrices que desde dirección se han marcado; pero, a pesar de todo, no consigue transmitir la esencia de la obra. Valle pide algo más; no basta con la exposición de la fábula, hay que trasladar al lenguaje cinematográfico su visión de los hechos, su ángulo de visión; y aquí la cámara mira de frente a los personajes y en ningún momento adopta esa visión de superioridad que Valle les aplicaba. La planificación que Orson Welles emplea en su *Ciudadano Kane* es mucho más interesante y más próxima a las propuestas de Valle-Inclán que la planificación convencional que se elige para esta película.

Limitarse a verbalizar las escenas y filmarlas es limitarse a ilustrar su obra y fijarla en el formato audiovisual como mero recordatorio expresivo de su texto, cayendo en los mismos errores que Valle denunció sobre las adaptaciones cinematográficas que se hicieron en su época sobre las obras de Benavente. De hecho, el tratamiento que recibe la película no es muy distinto del que pudiese tener la grabación de cualquier obra de don Jacinto, si exceptuamos que, aquí, el realizador se evita trasladar las escenas de interior al exterior, con el fin de darle un carácter más cinematográfico. Otros aspectos audiovisuales que pudiese destilar la obra de Valle no se han potenciado y el resultado es una obra con un respeto casi reverencial al texto y exenta de toda iniciativa creativa; lo que supuso un avance por parte de Valle-Inclán al aplicar algunos mecanismos cinematográficos a su teatro, no sirve de nada en esta versión cinematográfica.

La traslación fiel de los diálogos y las situaciones no son suficiente para justificar su filmación, y no hacen que la obra sea mejor, todo lo contrario, empobrecen el resultado. De ahí que el realizador tenga la ingente misión de traducir en imágenes las propuestas de Valle, y eso no quiere decir que utilice las mismas que él propone, ¿por qué ser respetuoso con alguien que precisamente no lo fue con los modelos convencionales de su época? No olvidemos que, gracias a esa inquietud, es por lo que Valle pudo construir su obra de manera singular.

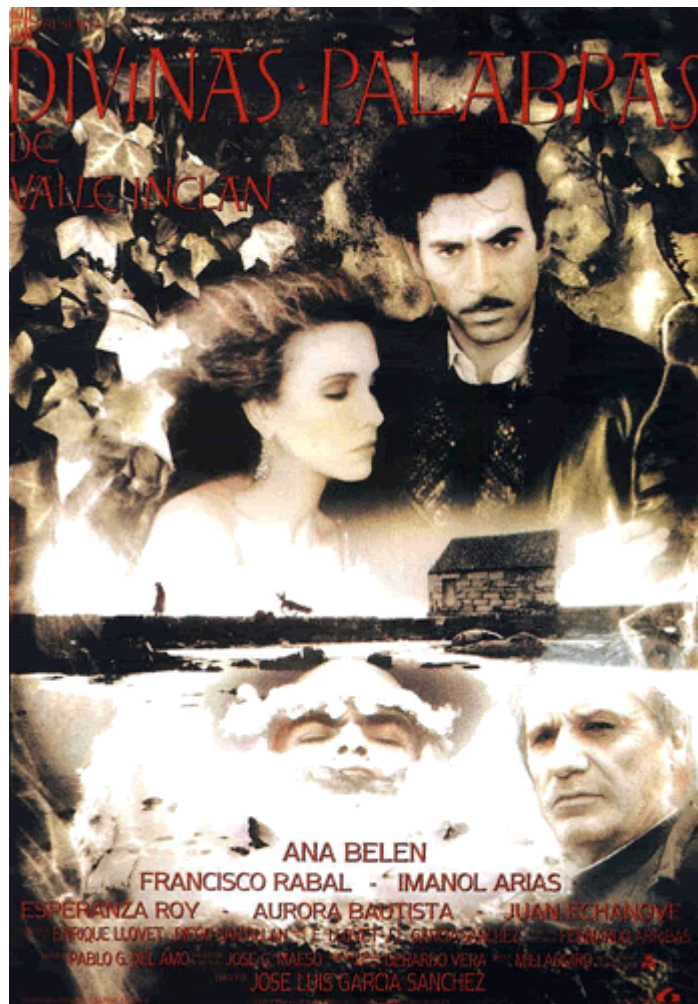
Por último, queremos detenernos en las interpretaciones de la película, que cuenta con un reparto excepcional y que, a poco que hubiesen tenido unas directrices interpretativas más claras, hubiesen sacado mayor partido de la propuesta. De nuevo, el código interpretativo sigue siendo un problema evidente; en este caso, desde la adaptación y la realización, se ha intentado minimizar el carácter esperpéntico de la obra de Valle; de hecho, se ha hecho desaparecer prácticamente las referencias estéticas del texto dejándolo en dos apuntes sin importancia.

Por tanto, el grado de estilización de la interpretación es imperceptible; simplemente, se observan comportamientos más histriónicos o menos: en los dos extremos, tendríamos a Dorio de Gádex (Ángel de Andrés) o el preso catalán (Imanol Arias). Pero el tono general de la interpretación es muy naturalista; y en ese intento de acercarse a la realidad, no se consigue que la obra sea más creíble. Porque, en el fondo, la textura cinematográfica es muy teatral, los decorados son convencionales y las escenas de exterior tienen un tratamiento de estudio con una luz muy teatralizada. Parece un contrasentido, pero el tratamiento naturalista hubiese necesitado otro tipo de decorados y de ambientación.

Mención especial merece el trabajo de Agustín González y de Paco Rabal, que con su buen oficio nos presentan unos personajes bien dibujados y que salvan en muchas ocasiones un diálogo que, fruto de los cortes, se presenta muchas veces de manera abrupta y sentenciosa.

En definitiva, estamos ante un trabajo que reunía *a priori* los elementos necesarios para aportar algo más sobre el texto. Los actores son muy adecuados; el adaptador, Mario Camus, es un hombre muy experimentado y que cuenta con importantes adaptaciones como las que hizo sobre *La colmena*; la producción contaba con un buen equipo técnico; desde la música, pasando por el iluminador y terminando por el montador, pero el resultado no fue el esperado y la película no trasmite el espíritu de la obra de Valle-Inclán y se queda en mero recordatorio de un texto que es preferible leer. Y todo por la falta de una dirección más decidida, que hubiese buscado en la imagen el reflejo de un texto que tiene su hábitat natural en las tablas de un escenario, a pesar de la multiplicidad de sus espacios. De entrada, creo que es más fácil superar eso en un escenario que acercarnos a su estética desde una pantalla, con los planteamientos que hace esta propuesta.

5. 1. 6 *Divinas palabras*, de José Luis García Sánchez (1987)



Cartel de la película

1- Notas sobre la producción, contexto de la realización

El primer contacto de José Luis García Sánchez con la obra de Valle-Inclán se produce a través de Pepe Maeso, antiguo profesor suyo en la Escuela de Cine de Madrid, y que se encarga de la producción ejecutiva de la película y le propone

hacerse cargo de la dirección. De entrada, García Sánchez, “nunca se hubiese atrevido a hacer *Divinas palabras*”, porque considera que la obra tiene unos elementos muy cercanos a la ópera¹²⁸, pero que la alejan del cine, como nos confesaba en la entrevista que le realizamos a raíz de la filmación de *Martes de Carnaval* para TV¹²⁹.

En principio, pone bastantes reparos al tratarse de una obra de Valle que él considera poco adecuada para el cine, y más si atendemos al guión que se había elaborado. Pero, por otra parte, si se negaba a hacerla, podía quedarle la sensación de haber desperdiciado una oportunidad, quién sabe si única en su carrera, para realizar una película basada en la obra de su admirado Valle-Inclán. Así que tomó la decisión de hacerla, pero modificando sustancialmente el guión propuesto.

Los planteamientos iniciales de la película eran los de una comedia sentimental entre Mari-Gaila, su marido el sacristán y Séptimo Míau, con una fuerte carga erótica. Al leer el guión, García Sánchez considera que es muy malo y que hay que buscar otras soluciones; la producción aceptó que él modificara lo que creyera conveniente del guión original y así fue cómo el director entró de pleno en el proyecto.

La solución que buscó García Sánchez fue la de rodearse de un elenco de actores con los que tenía la máxima complicidad, “y poco a poco fuimos haciendo, a la ‘chita callando’, la edición de Austral de *Divinas palabras*”.

De esta manera, se fue reconvirtiendo un proyecto que se alejaba de la obra de Valle-Inclán de manera evidente en una película que conserva las esencias valleinclanescas y de la que considera el director “que, aunque no estamos ante una obra redonda, por lo menos no la considera indecente”.

La producción contó con un reparto excelente, pero se vio perjudicada por una cierta improvisación a la hora de planificar la película. El rodaje se hizo en Galicia, con una fotografía magnífica de Fernando Arribas y que convierte a las tierras gallegas en auténtica protagonista de la cinta.

1. Ficha técnica

FICHA ARTÍSTICA DE LA PELÍCULA *DIVINAS PALABRAS*

Actores protagonistas:

¹²⁸ De hecho, en el año 1991, se escribe la ópera con libreto de Francisco Nieva y con música de Antón García Abril. Se estrena en el Teatro Real de Madrid el 18 de octubre de 1997 con el siguiente reparto: Plácido Domingo, Elizabeth Matos, Inmaculada Egido, Raquel Pierotti, Enrique Baquerizo, etc. Orquesta Sinfónica de Madrid. Dir. Antoni Ros Marbà y con la dirección escénica de José Carlos Plaza. Para un estudio más completo, remitimos al artículo de Rafael Sánchez y Mateos Paniagua, “*Divinas palabras*, bases para un estudio estético-dramatúrgico de la ópera de García Abril, a partir de la obra homónima de Valle-Inclán”, *Revista Aragonesa de musicología*, vol. 19, nº 1, págs. 469-493.

¹²⁹ Entrevista realizada el 13-7-2007 en la Ciudad la Luz de Alicante durante el rodaje de los esperpentos “*Martes de Carnaval*” (Apéndice del trabajo).

Mari-Gaila.....	Ana Belén
Pedro Gailo.....	Paco Rabal
Séptimo Miau.....	Imanol Arias
Miguelín el padronés.....	Juan Echanove
Marica del Reino.....	Aurora Bautista
La Tatula.....	Esperanza Roy

Actores de reparto:

Víctor Rubio, Rebeca Tebar (Niña), Francisco Merino, Tito García, Ofelia Angélica, Ernesto Chao, Nicolás Dueñas, Dorotea Bárcena, Luis Ciges, Eduardo Puceiro, Rosa Abarres, Antonio Gamero, Pedro Reyes, Clara Heyman, José Luis Barnal, María Elena Flores, Antonio Passy, María Luisa Soto, Alberto Tomé, Manuel Santamaría, Ánxela García, María Jesús Hoyos, Concha Goyanes, Abel Vitón, Luisa Veira, Diego Varela, Monty Castiñeiras, María Teresa Castro, María Barcala, César Somoza, Jorge Ricoy, Manuel Huete, Susana Dans, Xepe Casanova, Severino Carvallal, Juan Manuel Abreu, Ignacio Castañón, Cristina Castañón, Monserrat Amigó, Quico Cadaval, Javier R. Lourido, Abelardo Estévez, Mariví Muela.

FICHA TÉCNICA:

Producción.....	Lola films SA y Ion films
Director.....	José Luis García Sánchez
Guión.....	Enrique Llovet y José Luis García Sánchez sobre la obra teatral de don Ramón del Valle-Inclán
Fotografía.....	Fernando Arribas Campa, en color
Música.....	Milladoiro
Sonido.....	J. A. Bermúdez
Montaje.....	Pablo González del Amo
Maquillaje.....	Juan Pedro Hernández
Director artística y vestuario.....	Gerardo Vera
Decorador.....	Luis Vallés (Koldo)
Ayudante de dirección.....	Manuel Gómez Pereira
Director de producción.....	José F. Reynolds
Productor ejecutivo.....	José G. Maesso
Segundo Operador.....	Julio Madurga
Sonorización.....	Cinearte, SA
Laboratorio.....	Fotofilm Madrid
Duración.....	100 minutos
Formato.....	35 mm

3- Sinopsis argumental de la obra de Valle-Inclán

Pedro Gailo es el sacristán de una pequeña ermita de aldea que vive con su mujer Mari-Gaila y su hija Simonilla, tiene dos hermanas: Marica del Reino y Juana Reina que tiene un hijo deforme que se llama Laureano y que le sirve de sustento gracias a que pide limosna con él. Juana muere en los brazos de otra vieja mendiga; la Tatula que es quien avisa de su muerte a los familiares, pero de camino comenta con algunas vecinas que la

mujer deja un *baldadillo* que es un prodigio, con él se sacan muchas limosnas cuando se va de feria en feria.

Paralelamente se nos presenta a Séptimo Miau que en su primera aparición responde al nombre de Lucero y viene con una mujer a la que llaman Poca Pena, discuten por su hijo que él considera una carga y le propone deshacerse de él. Viajan con un perro amaestrado y un pájaro que echa la suerte, la discusión acaba cuando Lucero pega a la mujer.

Los familiares se reúnen junto al cadáver de Juana y discuten por el carretón, todos quieren hacerse cargo de él porque saben lo que rinde, la disputa se cierra con el acuerdo de que se lo turnarán por días.

No tardan en saltarse la norma la familia de los Gailos, en concreto Mari-Gaila que va de feria en feria con él y no respeta el pacto. Marica del Reino va a recriminarle a su hermano, el sacristán, el incumplimiento del acuerdo y le calienta la cabeza con la deshonra que le está causando su mujer al ir sola de pueblo en pueblo, no es bueno que una mujer beba por las tabernas. El sacristán enfurece y quiere matar a su mujer.

Mientras tanto, Mari-Gaila se relaciona con mendigos y faranduleros: Miguelín, joven marica y ladrón, el Ciego de Gondar que la pretende y la Tatula la vieja alcahueta. En una de las ferias que visita se encuentra con Séptimo Miau, que ya se ha deshecho de su anterior mujer, el flechazo es mutuo, y la Mari-Gaila acaba en brazos del misterioso personaje.

La desesperación del sacristán va en aumento; una noche borracho quiere abusar de su hija para vengarse de su madre, la niña consigue encerrarlo en una habitación y salvar su honra.

El enano ha quedado al cuidado de la Tatula, mientras Mari-Gaila está con Séptimo. En plena juerga de taberna Miguelín no para de darle de beber a Laureano y entre risas y bromas, tiene un ataque y muere. Al enterarse Mari-Gaila no tiene más remedio que volver al pueblo para enterrarlo.

De camino sufre alucinaciones y se le aparece el Trasco Cabrío rodeado de brujas y le propone que monte con él y que bailen por los cielos, ella accede y después se despierta a las puertas de su casa.

Su hija le abre y su marido le recrimina su vida pública, pero ella sabe reconducir la situación y le dice a la hija que le lleve el carretón con el muerto a casa de su tía, no van ellos a cargar con el entierro. El sacristán accede y la niña se lo lleva.

A la mañana siguiente los cerdos devoran al *baldadillo*, mientras Marica del Reino no para de gritar, acuden los vecinos y uno de ellos se da cuenta de que el rapaz no ha gritado ni hay manchas de sangre, eso quiere decir que ya estaba muerto.

Su hermana se lo devuelve al sacristán y éste acepta hacerse cargo del entierro, la Tatula que ha ido a darle un recado de Séptimo Miau a Mari-Gaila intercede y dice que si lo pasean muerto en el carretón seguro que sacan para el entierro y para algo más. Arreglan al muerto y Simonilla va a pedir limosna con él.

La Tatula informa a Mari Gaila que Séptimo está en el pueblo, la mujer acepta verlo. Será en un cañaverol.

Miguelín que está resentido porque Séptimo le ha ridiculizado como represalia por haber emborrachado al hidrocéfalo no duda en avisar por el pueblo de que hay dos fornicando junto al río, la gente acude en tropel y descubre a la Mari-Gaila que no tiene más remedio que desnudarse para que la contemplen, pero les pide que nadie la toque. Como escarnio la suben en un carro y se la llevan desnuda al pueblo.

Al verla llegar el sacristán intenta matarse pero no lo consigue, finalmente va al encuentro de su mujer. La hace entrar en la iglesia mientras recita en latín, el pueblo al escuchar tan tranquilizadores palabras parece que recuperan en sentido común y se dispersan mientras escuchan las *Divinas palabras*.

4- Cambios sustanciales de la adaptación cinematográfica y recepción crítica

Aunque hay algunas modificaciones, en esencia, la película es bastante fiel a la obra original por lo que respecta al relato de los hechos. A continuación, vamos a destacar los cambios esenciales:

En el inicio de la película, se nos presenta la actividad del sacristán, tal vez porque en la actualidad se le podría confundir con un cura. Como afirma García Sánchez¹³⁰, “hoy en día casi nadie sabe qué es un sacristán y qué función tiene”. La película se inicia explicando precisamente eso: ante la ausencia del cura del pueblo, el sacristán Pedro Gailo (Paco Rabal) asume sus funciones. El personaje del cura, que no aparece en la obra de Valle, es un cura ambicioso y glotón; la abundancia de su comida de despedida de la parroquia contrasta con la situación de la familia. Relación de abuso del clero con unos fieles abandonados a su suerte, el párroco los deja para ir a servir la capilla de un marqués. (Posteriormente el cura hace de alcahuete entre el marqués y Mari-Gaila, para conseguir los favores sexuales de ésta. Se potencia el carácter hipócrita del clero.)

Se deja para más adelante la presentación de Séptimo Miao, eliminando su primera intervención con Poca Pena, y la escena del perro; queremos subrayar esta circunstancia porque es una escena muy difícil de resolver en un montaje teatral al tener el perro una parte importante en la acción; y este rasgo, el del uso de los animales en la obra de Valle, ha sido destacado por algunos críticos como un rasgo cinematográfico ante la posibilidad de que, en este medio, se pudiesen hacer las acciones que nos plantea Valle y que son prácticamente imposibles en un escenario. Pero García Sánchez tampoco nos las muestra en su película, elimina totalmente este tipo de referencias.

La muerte de Juana Reina es prácticamente igual: la Tatula pide ayuda a Miguelín que, en la obra de teatro, hace su primera intervención a diferencia de la película, en la que la presentación de Miguelín el Padronés se ha hecho con anterioridad, concretamente en la primera secuencia, cuando acaricia la pierna de un niño en clara actitud pederasta. La aparición de Séptimo Miao con motivo de la muerte de Juana Reina será su presentación en la película, a diferencia de la obra de teatro, donde lo hace mucho antes, como hemos comentado.

¹³⁰ Entrevista mencionada (Apéndice).

La Tatula va a informar de la muerte a los familiares y es cuando descubrimos a Marica del Reino como una mujer viuda que tiene como amante a uno de sus jornaleros (cambio radical respecto al original). En esta escena, se hacen mucho más evidentes las intenciones hipócritas de los familiares y se dilatan las reacciones: cada una de ellos se prepara para ser el primero en llegar junto al cadáver y evitar que el otro se entere. También cuando están con la difunta se comportan de manera más descarada, a la hora de registrar a la muerta en busca del dinero.

La discusión por la custodia de Laureano es igual que en la obra teatral, pero se realiza en un espacio diferente; en esta ocasión, se ha elegido la taberna donde llegan con la muerta. Allí coinciden con Séptimo Míau, que anda en tratos para vender a su mujer, a su hijo y a su perro. En la obra, Poca Pena desaparece mediante elipsis; pero aquí se hace explícito el carácter delictivo de Séptimo, un personaje que, en la película, cada vez que aparece se presenta disfrazado de una manera distinta, remarcando su carácter titiritero y embaucador; también son mucho más explícitas sus intenciones: por ejemplo, le cuenta a Miguelín que quiere seducir a Mari-Gaila y que cuando se cansa de ella, la pondrá a trabajar para él, en una clara actitud de proxenetismo.

En la misma taberna, se llegará a un acuerdo para la partición de los días que Laureano ha de estar con cada familia. Se nos muestra el entierro de la difunta.

En cuanto al peregrinaje de Mari-Gaila por las ferias, se divide en varios viajes de ida y vuelta a su casa, a diferencia de la obra de teatro, que se limita a un par de veces.

A la vuelta, Mari-Gaila le entrega el dinero recogido a su marido haciendo evidente en ese intercambio la avaricia del sacristán, que siempre deja volver a su mujer a los caminos, aunque después se atormenta con malos pensamientos sobre su honra. Pero, al final, puede más el poder del dinero que el honor, y Mari-Gaila vuelve a marcharse con el carretón.

Entre viaje y viaje, se va sembrando la presión del pueblo sobre la familia; viejas que van a la iglesia para criticar los “cuernos” del sacristán, hombres que preguntan a Simonilla (la hija de Mari-Gaila) por su madre en clara actitud lasciva, Marica del Reino, que calienta la cabeza a su hermano con que su mujer lo está deshonrando, etc. Pedro Gailo aparece en la película como cómplice por avaricia; en varias ocasiones recoge el dinero que le trae su mujer, y se debate entre su honor y el beneficio que recibe a cambio; él es el que adopta las posturas más interesadas y el que, tras la muerte del sobrino, propone a su hija que se lo lleve muerto a la hermana para que corra ella con los gastos del entierro. En ese aspecto, tiene rasgos mucho más mezquinos que en la obra de teatro.

En cuanto a los personajes que se va encontrando Mari-Gaila por las ferias, son prácticamente los mismos; la única diferencia notable es que el Conde Polaco, en la versión cinematográfica es un soldado que se hacía el tullido y no el peregrino al que dan de comer Mari-Gaila y sus amigos. Se acentúan los elementos espectaculares y, en la película, se reflexiona más sobre los fenómenos de feria y sobre el concepto de *espectáculo*, al que Séptimo llega a definir; de hecho, sueña con el negocio que se podría hacer con la exhibición del deforme en las grandes ferias acompañado de una buena puesta en escena y las canciones de Mari-Gaila (si bien es cierto que en el texto se canta una habanera y se recitan algunas coplas, en la versión cinematográfica se cantan varias canciones aprovechando que la intérprete es Ana Belén y que en la producción de la película está Víctor Manuel, que es su marido. El grupo escogido para la creación de la banda sonora de la película es *Milladoiro*, el mismo que, muchos años

después, trabajará con García Sánchez para la composición de la música de *Martes de Carnaval* para televisión).

Después de la muerte de Laureano, Mari-Gaila acude a la cita con Séptimo, pero éste no aparece y ella no tiene más remedio que volver a casa con su marido.

Se hace evidente el engaño de Séptimo y menos comprensible que ella acepte estar de nuevo con él cuando va a buscarla a la aldea. En general, el perfil que nos ofrece el personaje de Mari-Gaila, interpretado por Ana Belén, elimina los elementos primitivos y un poco salvajes que, a nuestro juicio, tiene el personaje de Mari-Gaila y la convierten en una enamorada casi adolescente, una imagen muy lejana de la mujer fuerte que también toma decisiones y que ve la oportunidad de salir de su casa en busca de dinero y aventura; creemos que se remarca demasiado su carácter de víctima en la película.

La sucesión del resto de las escenas es idéntica, si exceptuamos la de la vuelta de Mari-Gaila a casa cuando se encuentra con el Trasgo Cabrío. Esta escena, que también tiene una gran dificultad escénica por los elementos mágicos y delirantes que propone, parece *a priori* una escena más propia del cine que del teatro, pero de nuevo García Sánchez la elimina de su propuesta. En este caso, puede que sea una decisión motivada por el planteamiento naturalista de la película, que únicamente deja paso a algún elemento onírico cuando nos muestra la pesadilla del sacristán que se imagina cómo su mujer le está poniendo los “cuernos”. García Sánchez prefiere ofrecernos a una Mari-Gaila derrotada y abandonada que vuelve a casa, que llega enferma después de que lo haya perdido todo: su fuente de ingresos y su amante.

La mujer reposa en la cama mientras escucha las coplas de los niños; su propia hija también es víctima de esas burlas y ofensas, los niños repiten los esquemas de los mayores.

Al final de la película, quien da el “chivatazo” al pueblo de que Mari-Gaila está fornicando también cambia; aquí será Marica del Reino que, provista de un catalejo, vigila los movimientos de la casa de los Gailos y moviliza a todo el pueblo. En la versión teatral, es Miguelín quien da la alarma, en clara venganza por las humillaciones que Séptimo le ha hecho después de acusarlo de la muerte de Laureano.

El desnudo final de Mari-Gaila se realiza en el pórtico de la iglesia, reforzando ese carácter ceremonial y no en los campos. Cuando la traen en la carreta, va vestida y se ofrecerá al pueblo como sacrificio y penitencia por sus pecados, remarcando el carácter de heroína trágica que García Sánchez asociaba a los planteamientos operísticos.

Como hemos apuntado, la película sigue la misma cronología de acontecimientos que la obra de Valle y conserva gran parte de los diálogos y la inmensa mayoría de los personajes, variando únicamente algunos aspectos que afectan más a la construcción psicológica de los personajes que a la trama de la obra.

En definitiva y a pesar de las modificaciones, estamos ante una versión bastante fiel a la obra original, que no esconde las dificultades que plantea trasladar la obra de Valle a la gran pantalla; en este sentido, García Sánchez siempre se ha mostrado consciente de la dificultad que entraña trasladar el lenguaje de Valle-Inclán al “naturalismo” del cine clásico y entiende las razones para esa posible decepción: "Es mucho mejor la obra de Valle que sus películas, siempre es mejor la literatura grande que el cine, porque el lector tiene una relación de tú a tú con la obra y construye sus imágenes propias, que luego no suelen coincidir con las que aparecen en la pantalla". Sin embargo, el autor considera que esta "versión libre" de *Divinas palabras* "es una curiosa película que abre la posibilidad de acceder a la obra de Valle a través del cine". En este sentido, Enrique

Llovet, coguionista junto a Abad de Santillán, declaró: "hemos intentado popularizar el lenguaje de Valle trasladándolo al lenguaje fluido del cine, pero siempre con el libro en la mano".

No es de la misma opinión Josefa Bauló Doménech, que considera que la obra pierde interés por la excesiva fidelidad que guarda la película al texto, considerando que la fidelidad, en muchos casos, es la peor de las traiciones. Se pregunta qué es lo que falla en la película para ser una traslación perfecta de la obra de Valle, y llega a la conclusión de que no le falta nada: tanto la ambientación, como la interpretación de los personajes, como la presencia del texto de Valle son exactas, pero todo ello está servido con una frialdad que no conmueve al espectador, todo está al servicio de la pulcritud, produciendo la sensación de que todo eso, a pesar de reunir sus ingredientes, no es fiel al espíritu de Valle. Echa en falta la emoción, el nervio fílmico; ese supuesto respeto al texto no logra conmover ni transmitirnos el desgarramiento que entrañan algunas escenas, que considera que están entre las más crueles del teatro europeo; así lo define en su crítica:

“No logra conmover ni vencer la dignidad excesiva de las imágenes; no hay superación del dolor ni de 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 interpretaciones de Paco Rabal, Aurora Bautista, Juan Echanove y Esperanza Roy. Las de Ana Belén e Imanol Arias quedan por debajo de los mencionados”.¹³¹

La recepción crítica de la película fue bastante positiva, en general; sirvan como ejemplo estos fragmentos aparecidos en los principales periódicos españoles y que recoge Josefa Bauló en su artículo:

“*Divinas palabras* se presentó en el Festival de Venecia de 1987, donde, según Rodríguez Marchante, que escribe en *ABC*, ‘obtuvo durante su proyección un desacostumbrado aplauso del público’, lo que, en opinión de Octavi Martí, del periódico *El País*, fue un premio a que ‘...estas *Divinas palabras* cinematográficas estén planteadas desde la fidelidad a la obra literaria, aunque procurando eludir la teatralidad y buscando la mayor carga de realismo y espectáculo posibles. Es una opción muy respetable y tan lícita como cualquier otra. Lo que cuenta es que la película alcanza sus objetivos; que es un verdadero espectáculo, a veces hermoso, siempre feroz y desgarrado; que la Galicia de tullidos, capellanes, campesinos incultos, es una imagen tremenda, una mezcla extraña y difícil de horror y humor”.

José Luis Guarner, en *La Vanguardia*, valoró el acierto de la adaptación: "No ha pretendido mirar a Valle-Inclán con gafas materialistas dialécticas, ni hacer positivos a sus personajes. El difícil ‘gambito’ jugado por García Sánchez en esta película era el de hallar un compromiso entre la ferocidad del esperpento valleinclanesco, con su denuncia airada de la explotación de un infeliz hidrocefalo como monstruo de feria, y la sumisión ignorante del campesinado gallego de 1920 al latín eclesiástico, y las exigencias de una producción de prestigio con estrellas y varias canciones como vehículo para Ana Belén, productora de la película con su marido, Víctor Manuel."

¹³¹ Bauló (2005, 42).

Según Francisco Marinero en *Diario 16*, Ana Belén es una "aparición resplandeciente entre mujeres enlutadas, hombres embrutecidos, pordioseros y lisiados". Sin embargo, que Ana Belén interpretara en la película algunas canciones fue, a juicio de Octavi Martí, algo innecesario, "un error solventable".

Francisco Marinero, por su parte, fue más allá al entender que García Sánchez había tratado a la actriz "como una heroína", cuando en realidad "Mari Gaila es tan víctima del mundo en que vive como los demás personajes, pero su aspecto en la pantalla hace que parezca más conmovedora, cuando es como los demás: dura y codiciosa, hipócrita y mezquina...".

Sobre la secuencia final, en la que Mari-Gaila muestra su cuerpo desnudo ante el pueblo, lo que para algunos resultó polémico, Pedro Miguel Lamet comentó en "Reseña" que "tiene sobriedad y riqueza interna" al reunir en un coro al "redentor de chirigota, el sacerdote que no lo es, la prostituta virgen, el ángel deforme, la cristiandad abandonada, el Dios oculto de los miserables y mil matices más que están presentes en ese colofón de la tragedia".

Lo mejor, pues, de *Divinas palabras*, según Marinero, "es el esmero formal del espectáculo, desde los decorados y vestuarios a la fotografía, pasando por la composición de algunos planos, que sacan todo el provecho del *cinemascope*, y por la conversión de los actores en figuras pictóricas. Cada imagen está elaborada meticulosamente".

Divinas palabras obtuvo tres premios Goya en 1987: mejor actor de reparto, Juan Echanove; mejor fotografía, Fernando Arribas; mejor montaje, Pablo G. del Amo.

5- Secuenciación comparada de la película

Hemos querido dar un paso más en el estudio comparativo y hemos expuesto de manera gráfica, en las siguientes tablas, un esquema de las acciones de *Divinas palabras* en los dos formatos: el teatral y el cinematográfico. Así, se puede seguir con mayor facilidad las modificaciones de la adaptación. La coincidencia de las acciones es imposible, debido a que no siguen una cronología temporal, por eso hemos dejado algunos espacios en las tablas para acercarlas lo más posible. Este esquema nos puede ayudar a ver claramente el uso que se ha hecho de las diferentes escenas en la adaptación final.

SECUENCIACIÓN COMPARADA DE *DIVINAS PALABRAS*

PELÍCULA

OBRA TEATRAL

<p>Sec. 1- Mari-Gaila (Ana Belén) está comprando en el mercado de la aldea. Los puestos están al aire libre. Los hombres la saludan y dejan traslucir cierto deseo. Maricuela (Juan Echanove) acaricia la pierna de un joven, que lo rechaza. Suenan las campanas de la ermita, los fieles acuden a la iglesia.</p>	<p>JORNADA PRIMERA. Esc. 1- Pedro Gailo, el sacristán, está cerrando la ermita cuando ve junto a la cuneta de la iglesia a una pareja. El hombre responde al nombre de Lucero (más adelante será Séptimo Miao) ella es Poca Pena, van con un niño, y no paran de discutir; él ya lo hubiese abandonado; ella</p>
--	---

	<p>lo acusa de mal padre, y él le pega. Pedro Gailo intervine y le reprocha que lo haga delante de la iglesia, sigue una discusión sobre Dios y el diablo. Aparece Juana Reina, que viene con el carro en el que transporta a su hijo hidrocéfalo y le recrimina a su hermano que no se hayan repartido las hostias de la comunión; después sigue su camino. Séptimo Miau (Lucero) juega con su perro <i>Coímbra</i> y lo presenta como adivino. Se muestra dispuesto a ver si la mujer del sacristán le es infiel; el perro moverá la patita en uno u otro sentido, y si tiene dudas moverá el rabo. La primera pregunta se salda con que la mujer le es fiel; pero ante la segunda sobre si seguirá siéndolo en un futuro, la respuesta ya es otra cosa. Al sacristán, no le hace mucha gracia la broma y les despide. Se marchan Lucero con Poca Pena, el perro y un pájaro que adivina la suerte.</p>
<p>Sec. 2- El sacristán (Pedro Gailo interpretado por Paco Rabal) está tocando el órgano; le acompaña su esposa, Mari-Gaila, cantando en latín. Unas niñas pasan el cepillo entre los feligreses. Maricuela (Miguelín) también está en misa junto a unos jóvenes. La hermana del sacristán da unas monedas como limosna mientras mira con intención a Mari-Gaila.</p>	<p>Esc. 2- Juana Reina pide limosna en la cuneta de un camino; le acompaña su hijo deforme; la mujer no para de quejarse, no se encuentra bien. Rosa la Tatula, que también está mendigando, le dice que debería ir al hospital; esos dolores no son normales. De repente, Juana tiene un ataque más fuerte y muere en brazos de la Tatula. La mujer pide auxilio a Miguelín el Padronés, que se acerca por el camino, pero le “da largas” y le dice que tal vez le pueda ayudar su compadre, Miau, que también viene detrás. Cuando se acerca Miau, simplemente le dice que está muerta y que será mejor que avise a la familia; pero que a él ni lo nombre. La Tatula se marcha y ellos se quedan junto al carro y el cadáver. Miguelín registra el jergón del imbécil y encuentra una bolsa con monedas; ante el tintineo de las monedas, Séptimo Miau le reclama su parte, a lo que éste se niega; pero el farandulero le amenaza con entregar a la policía el aro de la oreja que perdió en un robo; si no quiere verse en problemas, será mejor que lo comparta; finalmente</p>

	Miguelín acepta y Miau le da el pendiente.
Sec. 3- El cura levanta la hostia para consagrarla.	
Sec. 4- (Casa de Pedro Gailo.) El cura se come un inmenso flan mientras habla de comida y del menú que debe acompañar a la festividad del patrón en una rectoría gallega. El sacristán está salivando; su mujer, Mari-Gaila, friega los platos mientras mira de reojo al cura. Contrasta la opulencia del manjar ofrecido al cura con la modestia de la casa. El cura cuenta el dinero de la colecta y se queja de que el vino de la misa estaba aguado. El sacristán se queja; esas dudas ofenden. El párroco se lamenta de la poca caridad de los fieles; Mari-Gaila le dice que no son tiempos en los que corra el dinero. Después de dar una pequeña parte de lo recogido al sacristán, se despide; él se va a atender la capilla del marqués y no sabe cuando vendrá el nuevo párroco a la aldea; el cura se marcha no sin antes advertir de “los peligros del diablo que en estos tiempos se viste de liberal y republicano”.	Esc. 3- Rosa la Tatula va a informar de la muerte de Juana Reina. Se encuentra con una vecina y le pregunta dónde viven los familiares de la difunta; la mujer se preocupa por el futuro del pobre enano. La Tatula le dice que no se preocupe por él; a quien se lo quede le hará ganar un buen dinero; es una mina, no hay cosa que conmueva más que llevar un idiota para pedir limosna. Aparece Mari-Gaila, (cuñada de la difunta). Al enterarse de la muerte de la hermana de su marido, empieza a llorar con histriónicos movimientos y dice que ella se hará cargo del carretón, aunque se tengan que privar en su casa. La Tatula le contesta que no ha de pasar pena, que el carretón trae buen provecho si lo saca a pasear. Mari-Gaila le responde que para eso tendría que dejar su casa y ella no haría una cosa así; entonces la Tatula le propone que se lo alquile; ella se hará cargo, pero antes tendrá que apañárselas con su otra cuñada, Marica del Reino, que también querrá quedarse con él. Mari-Gaila le contesta que es de ley que sea el hermano varón quien asuma la patria potestad. Si es así, le dice la Tatula, su oferta sigue en pie y ya pasará por su casa para hacer trato.
Sec. 5- Cuando salen los hombres, Mari-Gaila rebusca en la mesa el dinero que les ha dejado el cura y lo cuenta.	
Sec. 6- En el exterior, se despide el cura; la hija del sacristán le lleva una cesta con embutidos.	Esc. 4- El alcalde pedáneo (Bastián) pone guardias a la difunta para que nadie mueva el cadáver. Llega Marica del Reino (la otra hermana de Juana) y se lamenta de tan triste pérdida; a continuación, llega su hermano Pedro, que viene con su mujer. Rivalizan sobre quién ha llegado antes y en seguida se enfrentan por ver quién se hace cargo del enano (Laureano). Esperan la llegada del juez para que levante el cadáver; las cuñadas compiten en mostrarse piadosas

	con la difunta.
<p>Sec. 7- Mari-Gaila se queja de que algunas monedas estén marcadas; eso es cosa de su cuñada, la hermana del sacristán. Pedro Gailo está preocupado por su iglesia; él no puede decir misa y, sin un párroco, no entrará nadie al templo y mucho menos darán limosnas, ¿de qué van a vivir? Ella, apenada, mira los restos del flan que ha dejado el cura.</p>	
<p>Sec. 8- En el campo, en medio de una lluvia torrencial, vemos a una mujer arrastrando un carro; otra se retuerce de dolor y grita que un gato le está comiendo “el propio lugar del pecado”. Le pide un trago a su compañera para calmar el dolor. Tras el trago le vienen los estertores de la muerte a Juana Reina. Entonces, vemos la cara del joven que viaja dentro del carretón; se trata de un hombre deforme que es hidrocéfalo; el retrasado también pide con gruñidos su dosis de aguardiente; es el hijo de Juana Reina, que se queda chupando la botella.</p>	<p>Esc. 5- Velando a la difunta, vuelven a discutir para ver quién se queda con Laureano. Mari-Gaila insiste en que les asiste la ley y que es obligación del varón hacerse cargo. Marica está dispuesta a consultar a hombres de leyes. En esto, interviene el pedáneo, que dice que en el pueblo hay gente con juicio que puede solucionar el tema sin gastar dinero en pleitos. Le preguntan qué es lo que propone; y él les dice que lo tengan por días; que se partan la semana dejando el día que sobra alterno. La propuesta es bien recibida y lo celebran con una copa, a la que Laureano también está invitado.</p>
<p>Sec. 9- Aparece Maricuela, que le hace gracias al deforme, mientras Rosa la Tatula intenta levantar a su amiga del suelo; en realidad, le busca la bolsa mientras finge llorar. Maricuela, al ver la situación, quiere irse; no quiere saber nada de la mujer moribunda.</p>	
<p>Sec. 10- Ahora es Séptimo Miau quien se pregunta a qué vienen esos gritos. Maricuela, al verlo, tiene más prisa por irse, pero el retrasado le ha cogido la gorra. Séptimo Miau (Imanol Arias) pregunta si la mujer está muerta; la vieja le contesta que eso parece. Él se acerca y confirma su defunción. Maricuela hace un nuevo intento por marcharse. Séptimo se lo impide y le reclama una bolsa de dinero que Maricuela robó en la taberna y por la que él tuvo que pagar; finalmente le saca la bolsa. Maricuela intenta quitarle importancia y le dice que han estado a punto de tener un riña de enamorados por una simple bolsa. Rosa la Tatula les informa de que la mujer muerta tiene familia: son los Gailos. Séptimo se</p>	

<p>presenta como Séptimo Miao y dice que habrá que avisar a los familiares, pero ni una palabra de su presencia allí.</p>	
<p>Sec. 11- Rosa la Tatula le pregunta a Maricuela si irá a San Clemente a avisar a los familiares; éste se resiste, pero Séptimo le dice que sí que lo hará, porque a la gente le gusta dar malas noticias.</p>	
<p>Sec. 12. Casa de Pedro Gailo. La hija friega los platos mientras el sacristán lee. Por la ventana, vemos a Maricuela.</p>	
<p>Sec. 13- Maricuela va a dar la noticia a Marica del Reino (hermana de la difunta y de Pedro Gailo); se encuentra con el supuesto amante de la mujer y le dice que informe a su señora de que la difunta ha dejado mucho dinero.</p>	
<p>Sec. 14- El hombre informa a su ama; la mujer le quita importancia; “total, era una golfa”. Al decirle que deja dinero, cambia de actitud y se interesa.</p>	
<p>Sec. 15- Maricuela va a informar a Mari-Gaila de que su cuñada está muerta. La mujer agradece a Dios que por fin la haya escuchado. Sale con paso firme; de repente, se gira y pregunta cuál de sus dos cuñadas ha fallecido. Al decirle que es Juana la Reina, no se inmuta; pero presta atención cuando Maricuela le informa de que ha dejado mucho dinero; entonces se pone a gritar y finge un gran dolor.</p>	
<p>Sec. 16- Marica del Reino se pregunta qué va a ser del pobre imbécil de su sobrino, “esa maldición de Dios”. Su madre dejó dinero y cualquiera le puede cuidar. Cuando llaman a la puerta, la mujer finge dolor por su hermana muerta; son las vecinas que vienen a dar el pésame. Se ponen a rezar y a comer lo que hay preparado en la mesa. Una criada avisa a la señora de que habrá que dar parte a su hermano, pero Marica del Reino se opone, no quiere que se le adelante.</p>	<p>SEGUNDA JORNADA Esc. 1- Marica del Reino está desesperada; hace un día que espera la llegada del carretón. Lo comenta con una vecina y echa la culpa a su cuñada, que cada día está más descarriada y por eso ya está en boca de toda la gente; no para de ir por las tabernas, bebiendo con unos y con otros. Es una deshonra. La mujer le dice que tiene un beber muy divertido y que tiene mucha gracia para las coplas, de hecho supo cómo contestarle al ciego de Gondar cuando éste la requería. Se contestaban con coplas; muchos la convidan por la gracia que tiene para cantarlas. Marica del Reino maldice a su cuñada porque está echando a perder el buen nombre de su hermano, andando de feria</p>

	<p>en feria con su pobre sobrino. Pero todo esto se va a acabar; dice que su hermana le ha hablado desde el cielo y le ha pedido que retire a su hijo de esa mala vida que le da la Mari-Gaila.</p>
<p>Sec. 17- Vemos a Pedro Gailo dándole prisas a su mujer para salir; no quiere quedarse sin nada. El hombre se preocupa por su sobrino. Mari-Gaila le dice que será mejor que el tonto de su sobrino se vaya con su hermana, que es muy caritativa.</p>	
<p>Sec. 18- Marica del Reino, seguida por las plañideras, grita por el camino que hay que esclarecer los hechos, hay que llamar a la Guardia Civil. Por el otro lado del camino, vemos a Mari-Gaila que también grita con fingido dolor, en un duelo tragicómico.</p>	<p>Esc. 2- En un soto de castaños, que es parada de las gentes que van a la feria de Viana del Prior, llega Mari-Gaila con su carro. Allí se encuentra con Miguelín y el ciego de Gondar, se quejan de que no hay mucho dinero por esas ferias y de que el poco que hay se lo lleva Séptimo Miau con su perro <i>Coímbra</i>. Mari-Gaila comenta que ha oído hablar de él y por lo visto es un tuno de mucho cuidado. El ciego le propone que hagan juntos las ferias del norte, donde que hay mucho más dinero; ella le dice que el carretón no es fácil de mover; el viejo insiste en que harán las jornadas juntos, pero Mari-Gaila le contesta que <i>“ni sueñe en que van a dormir juntos”</i>. Sacan las viandas y organizan una cena a la que se une un peregrino que no tiene nada que aportar, únicamente puede ofrecer penitencia (el peregrino será el Conde Polaco que busca la Guardia Civil). Llega la Guardia Civil buscando al Conde Polaco, preguntan si lo han visto. Los comensales dicen que no conocen a nadie con ese nombre, los guardias les amenazan con que no se <i>“pasen un pelo”</i>, porque están vigilantes y <i>“gentuza como ellos son carne de presidio”</i>. Finalmente se marchan. Mari-Gaila ha soñado con Séptimo Miau y le dice a Miguelín que también fuera caso que cuando le vea se parezca al hombre de sus sueños.</p>
<p>Sec. 19- Rosa la Tatula está con el hidrocéfalo y con un juez pedáneo. Los familiares vienen corriendo y los acorralan. Las mujeres van directas al cadáver y, mientras lloran, buscan la bolsa del dinero,</p>	

<p>pero no la encuentran. El juez pide que no toquen el cadáver y pregunta de qué vivía la difunta; Rosa la Tatula le contesta que de la mendicidad y del buen dinero que sacaba de mostrar a su hijo monstruoso. Pedro Gailo se dirige a su sobrino deforme (Laureano) y se presenta como su padre putativo. En vista del negocio que ofrece el carretón, todos se postulan como candidatos para quedarse con Laureano. El juez pedáneo se dispone a levantar el cadáver.</p>	
<p>Sec. 20- Séptimo Míau está en la taberna vestido de fraile; cierra un trato para entregar una mujer, un crío y un perro a un desconocido. Entran por la puerta Rosa la Tatula y el cortejo con la muerta. Mari-Gaila le dice a su cuñada que no habrá pleitos si respeta el derecho del varón; Marica del Reino dice que consultarán a los abogados; la mujeres se quedan discutiendo, mientras vemos aparecer a la mujer con el niño que Séptimo acaba de vender; ella, al verse abandonada, lo maldice; no hay ni rastro de él. El comprador la amenaza con matarla si no le hace caso; ahora es suya y se marchan. Pedro Gailo le pregunta al juez si tiene una propuesta sobre Laureano; el juez le dice que el joven es “proindiviso” y sugiere que se lo alternen.</p>	<p>Esc. 3- En la feria de Viana el Prior, Mari-Gaila llama la atención sobre la gente diciendo donaires. Séptimo Míau con su perro está en plena actuación; él toca la flauta y el perro baila. Mari-Gaila, para acercarse a él, canta una habanera al ritmo de su flauta. Miguelín le pregunta si se parece al hombre con el que soñó; ella le responde que si no fuera por el parche que lleva en el ojo, que sí. Séptimo le pide la suerte de la chica a su pájaro adivino, saca un papel y él mismo se lo lee: “<i>Tu destino es el de la mujer hermosa</i>”. (Ella, por su condición de casada, cree que su suerte es desgracia.) Miguelín le pregunta a Séptimo Míau por qué lleva ahora el ojo tapado; Séptimo dice que le favorece y le pide pareceres a Mari-Gaila, a lo que ella responde que no puede opinar porque no ha visto el ojo sin parche; eso tiene solución y Séptimo le propone enseñárselo en privado para que juzgue. El ciego de Gondar insiste en que lo acompañe fuera; ella lo hace; Séptimo le recuerda que la espera para hacer la comparación.</p>
<p>Sec. 21- Entra una pareja de la Guardia Civil, todos se tensan. Al ver a Juana Reina inconsciente preguntan por ella, ¿está muerta? No, sólo bebida, los guardias se van. Siguen con las particiones del carretón y de Laureano, tres días a la semana cada uno y el séptimo que se lo turnen. Laureano quiere beber. Rosa la Tatula le cierra los ojos a Juana Reina.</p>	
<p>Sec. 22- Bajo la lluvia entierran a la</p>	<p>Esc. 4- Marica del Reino acude a la ermita</p>

<p>muerta. Pedro Gailo suelta sus “latinajos”. Rosa la Tatula le propone a Mari-Gaila que se eche a los caminos con el carretón; puede contar con ella, le enseñará dónde hay que ir para sacar mucho dinero. Mari-Gaila le dice que nunca ha salido de la aldea; duda, pero la otra la tienta diciéndole que en la vida ganará más dinero.</p>	<p>para hablar con su hermano; le pregunta por el carretón, pero el hombre no sabe más que ella. Su hermana le reprocha que Mari-Gaila les ha usurpado la honra y que ya va siendo hora de que se quite la venda de los ojos. No le pide que la mate, pero sí que le dé un buen escarmiento. El sacristán cree que sólo hay una solución y es matarla. Marica insiste en que no haga una barbaridad y que no se convierta en asesino. Pero el hombre insiste en que le está obligando a “entregarse al pecado”.</p>
<p>Sec. 23- A Pedro Gailo no le gusta la idea de que su mujer vaya de feria en feria –qué pensarán de él y de su honra–, además él es un hombre de iglesia. La hija le dice al padre que su hermana sacaba más de cien duros. El sacristán presta atención a la cantidad, pero enseguida sigue con su discurso: no quiere estar en boca de nadie; pero los cien duros acaban por convencerlo.</p>	
<p>Sec. 24- Vemos a Mari-Gaila con el carretón por los caminos. Llega a una aldea que celebra un mercado importante y se pone a pedir limosna; se encuentra con Rosa la Tatula y Maricuela; ellos tienen muchos amigos entre los mendicantes y faranduleros y acogen a Mari-Gaila. La Guardia Civil busca al Conde Polaco. Los guardias informan de que viaja de feria en feria y de que, si ven alguna cosa rara, que avisen.</p>	<p>Esc. 5- Mari-Gaila y Séptimo se encuentran en una garita junto a la playa, y tras una breve seducción acaban haciendo el amor.</p>
<p>Sec. 25- Música de fiesta. Mari-Gaila pide limosna; está con un ciego y varios mendigos. También le acompaña un supuesto soldado mutilado; todos ellos componen un fresco de buscavidas y nigromantes.</p>	
<p>Sec. 26- Rosa la Tatula le enseña cómo sacar dinero con Laureano; el deforme imita al gato y los aldeanos dan algunas monedas.</p>	<p>Esc. 6- En casa de los Gailos, se encuentran solos Pedro y su hija Simonilla; el hombre ha bebido y está afilando un cuchillo con el que pretende dar muerte a su mujer. La hija intenta quitarle la idea de la cabeza e insiste en que ya ha bebido bastante; pero Pedro no para de jurar venganza; la niña insiste en que se vaya a dormir. De repente, el hombre cambia de semblante y se fija en los encantos de su hija; quiere que se</p>

	<p>acuesten juntos. Simonilla lo rechaza y le dice que será mejor que se eche a dormir la “mona”; pero el hombre insiste y ve en el incesto la manera de vengarse de su madre: si ella le pone los ‘cuernos’, “qué mejor que se los pongamos nosotros”.</p> <p>La joven consigue zafarse de su padre y lo encierra en la habitación. Pedro no para de gritar que tiene que ponerle los “cuernos” a su madre. El hombre por fin se duerme.</p>
<p>Sec. 27- El ciego se insinúa a Mari-Gaila. Rosa la Tatula le dice que la rapaza tiene marido y pone la mano del ciego sobre la bragueta del Laureano; el resto se burlan.</p>	
<p>Sec. 28- Séptimo Míau acude al refugio atraído por las risas y para resguardarse de la lluvia. Lleva ahora un parche en el ojo, lo lleva porque le queda bien, según confiesa. Maricuela le presenta a Mari-Gaila; él la piropea, a ella le gustan sus zalamerías; pero dice que se va con su marido; las ferias son para los que están libres.</p>	<p>Esc. 7- La Tatula trae hasta la taberna el carretón que le encomendaron Mari-Gaila y Séptimo mientras ellos contemplan los fuegos de artificio como dos enamorados. Miguelín está en la taberna hablando con un soldado; empieza a animarse y le hace un sombrero de papel a Laureano. Miguelín está generoso e invita a varias rondas; cada vez hace beber al enano, que no tiene medida; el soldado le pide que le pinte unos bigotes al estilo del Káiser y Miguelín le estampa un mostacho al hidrocéfalo. El enano empieza a ponerse mal; pero le siguen dando bebida; eso provoca que Laureano tenga un colapso. La dueña de la taberna no quiere problemas y dice que se lo lleven fuera a morir. No les da tiempo, porque el enano ya se ha muerto.</p> <p>Entra Mari-Gaila a recogerlo, pero le dicen que <i>baldadiño</i> ha “espichao”. Ella achaca su mala suerte al siete de espadas que encontró en la playa antes de hacer el amor. Ahora se queda sin sustento; tendrá que volver a casa para dejar al enano; antes de marcharse, avisa de que si Séptimo pregunta por ella, le den razones.</p>
<p>Sec. 29- En su ausencia, hablan de las bondades de la moza y de que si alguien supiese conducirla llegaría lejos; a Séptimo no se le escapará una oportunidad como ésta.</p>	<p>Esc. 8- Mari-Gaila, de camino a casa con el carretón, se encuentra en un risco al Trasgo Cabrío; Mari-Gaila lo conjura, pero sólo oye la risa del maligno, unas brujas danzan a su alrededor. El Cabrío se presenta sobre la vela del campanario y tiente a la mujer; se ofrece a ayudarla con el carro; y sólo a cambio de un baile. Él la coge y la hace volar en cabalgadura</p>

	salvaje, ella se sujeta de sus cuernos; se desvanece y cuando despierta se encuentra ante la puerta de su casa.
Sec. 30- Vemos a Mari-Gaila de vuelta a su casa; hace un alto en el camino para que Laureano beba aguardiente.	
Sec. 31- Pedro Gailo duerme; sueña con los adulterios de su esposa. La mujer llama a la puerta, viene cansada y le pide a su hija que lleve el carretón a casa de su tía. Pedro Gailo le dice que han de arreglar cuentas; la mujer le da la bolsa repleta de monedas. Pedro se relaja y se muestra feliz.	Esc. 9- Simonilla va a abrir la puerta de la casa al escuchar las voces de su madre. Pedro Gailo, nada más verla, le pregunta si se ha hecho una mujer pública, a lo que ella responde con un insulto. En seguida les informa que Laureano ha muerto. Ante la desgracia, Pedro dice que habrá que avisar a su hermana. Pero Mari-Gaila le contesta que no será necesario; mejor que Simonilla se lo lleve a su casa ahora que está oscuro y que se lo deje en la puerta sin decir nada, <i>“el entierro no tiene por qué salir de nuestras costillas”</i>
Sec. 32- Simoniña deja el carretón a su tía. Ésta le advierte de que vienen con retraso. Laureano está nervioso, una criada le da un pollito para que se entretenga, pero acaba por desplumarlo y ahogarlo.	
Sec. 33- Las mujeres del pueblo preguntan a Pedro Gailo cuándo llegará el nuevo cura.	Esc. 10- Primeras luces de la mañana, Marica del Reino espanta a los cerdos que se están comiendo a Laureano. Ante los gritos de Marica, acude todo el vecindario a contemplar la desgracia. Entre llantos, una vieja repara en que es muy extraño que el <i>baldadiño</i> no gritase ante los mordiscos de los marranos; entonces, observan que no ha corrido la sangre, con lo que deducen que ya estaba muerto cuando lo trajeron.
Sec. 34- Los hombres hablan de las feriantas como mujerzuelas.	
Sec. 35- Pedro Gailo apaga las velas de la iglesia y murmura entre dientes; se obsesiona en que vienen al templo para verle los “cuernos”. Pero reflexiona y cree que su mujer es incapaz de hacer lo que van murmurando por ahí. Habla a los santos en busca de su complicidad y de una solución.	
Sec. 36- (Elipsis temporal.) Simoniña vuelve a por su primo Laureano; un vecino le dice, lascivo, que si su madre ya ha vuelto.	
Sec. 37- Pedro Gailo toca las campanas de	

<p>la iglesia, mientras su hermana se lleva el carretón con Laureano.</p>	
<p>Sec. 38- Domingo de Ramos, ante la iglesia de otra aldea vemos tenderetes y estampas. La gente va a la iglesia, la criada de Marica del Reino es la que pide limosna con Laureano. Marica los observa de lejos, pero unas vecinas la han reconocido y le chismorrean el uso que hace del carretón su cuñada. Marica dice que ella es decente y que no irá de feria en feria, no son todas iguales.</p>	
<p>Sec. 39- Pedro Gailo echa cuentas y se muestra avaricioso; lamenta que tengan que compartir a Laureano con su hermana. Bendice la mesa.</p>	
<p>Sec. 40- Marica del Reino se lamenta de que hayan traído a Laureano con dos días de retraso y lo compara con un robo de ganado. Su fiel criado mira por la ventana, con un catalejo, los movimientos de la casa de Pedro Gailo y observa que han contado más de ciento cincuenta monedas. Marica dice que son ciento cincuenta cornamentas y su hermano, tan contento, dándole gracias al cielo.</p>	
<p>Sec. 41- Mari-Gaila y su hija están en el río lavando la ropa; las otras mujeres las miran y las critican: “la hija es tan zorra como la madre”.</p>	
<p>Sec. 42- Pedro Gailo duda sobre si están obrando bien al exhibir a Laureano. Cada vez tiene que ir más lejos y en las ferias corre el vino; ella lo convence preguntándole de qué paño quiere su sotana nueva; él sueña con tener una igual que el cura. Les traen a Laureano.</p>	<p>TERCERA JORNADA. Esc. 1- Casa de los Gailos. Se escuchan desde la calle las coplas de los rapaces que se burlan de los “cuernos” del sacristán. Aparece la Tatula, que viene a visitar a Mari-Gaila. Pedro se dispone a salir, pero al abrir la puerta se encuentra a su hermana, que viene con el carretón. Discuten sobre si estaba muerto y la mujer insiste en que ellos que lo han matado, se hagan cargo del entierro. Pedro finalmente acepta ante la contrariedad de su mujer y su hija. Su hermana se marcha dejando a Laureano allí. La Tatula les dice que, si lo exponen muerto tres días, seguro que sacan para el entierro y para mucho más. Se disponen a acicalarlo.</p>
<p>Sec. 43- Marica del Reino habla con su hermano y le calienta la cabeza; no le pide</p>	

<p>que la mate pero tiene que darle un buen escarmiento, “esa mujer está deshonorándolo”. La hija escucha la conversación y en voz baja llama <i>bruja</i> a su tía.</p>	
<p>Sec. 44- Un pueblo costero en feria, Mari-Gaila llega con el carretón; le acompaña Rosa la Tatula, que le informa de que Séptimo Miau está en el pueblo; ella se encapricha de un vestido y se lo compra. Los pícaros la observan, la ven como la bella que acompaña a la bestia.</p>	<p>Sec. 2- La Tatula y la Mari-Gaila por fin hablan a solas; trae un recado de Séptimo, que quiere verla. Mari-Gaila se interesa por lo que dijo al enterarse de que habían perdido el carretón. Séptimo investigó lo que pasó y descubrió que había sido Miguelín quien lo mató emborrachándolo, pero luego le dio su merecido y le hizo escarnio. La Tatula la convence para que quede con Séptimo, ella acepta. En ese instante, cruza la Guardia Civil llevando preso al peregrino; Mari-Gaila, al verlo, exclama que siempre lo pagan los indefensos, pero la Tatula le dice que ese peregrino es el Conde Polaco.</p>
<p>Sec. 45- Al caer la noche, Mari-Gaila recuenta su dinero; Séptimo Miau la observa. Ella va a la mesa de Maricuela y Rosa; se ríe con ellos. Maricuela le pide a Séptimo que su pájaro adivinador le saque la suerte a Mari-Gaila. Él dice que mejor le echará las cartas. Mari-Gaila insiste en que su vida es clara, pero Séptimo sostiene que la vida cambia. Le echa las cartas y le advierte de que un hombre se acerca a su vida, es la tentación; le coge la mano y le habla de placeres ocultos y del miedo. (Salen los rasgos esotéricos del personaje; anteriormente lo hizo cuando iba con el parche en el ojo.) Mari-Gaila le dice que tendrá que cuidarse ante tanto peligro, pero él insiste en que no vale la pena, “<i>lo escrito, escrito está</i>”.</p>	
<p>Sec. 46- El ciego reclama la compañía de M^a Gaila, pero ella aprovecha la mínima ocasión para escabullirse. Séptimo le pide que cante una canción (concesión a Ana Belén). Mientras canta, Séptimo comenta a Maricuela que es un poco sosa y que cuando pueda la pondrá en alquiler.</p>	<p>Esc. 3- Simonilla, con el carretón, sigue pidiendo limosna para el entierro; se le acerca Séptimo y le habla claramente sobre su relación con su madre; le dice que si su madre hubiese aceptado hacer negocios con él, éste estaría vivo. A lo que la joven le responde que eso es vivir amancebado; pero Séptimo insiste en que no hay nada malo en que dos se junten para ganar dinero, son tratos son legales. Ante la llegada de dos beatas, Simonilla</p>

	<p>les pide limosna, pero ellas en vez de dar una moneda, se ponen a criticar como está el cadáver; también acusan a su madre de falta de decencia; la niña las increpa, las mujeres se marchan.</p> <p>Sale Pedro Gailo del interior de la iglesia, ha oído las últimas palabras de la muchacha; le recrimina que conteste a la gente, y concluye que todas las mujeres son iguales.</p> <p>Séptimo Miao intervine y le dice que él tiene mucha suerte con la suya y que es estupenda, anduvieron juntos en algunas romerías y pudo comprobar cómo sabe sacar el dinero a los parroquianos.</p> <p>Otra vez se enzarzan en una discusión sobre el bien y el mal, y vuelven a relucir Dios y el diablo.</p> <p>Séptimo se marcha al encuentro de la Tatula, que viene por el camino. Le pregunta qué ha contestado Mari-Gaila; ella le dice que ha aceptado y que proponga un lugar para la cita, pero él no conoce estos parajes... un cañaveral será buen sitio; la vieja sonrío, le adivina las intenciones.</p>
<p>Sec. 47- Cuando acaba de cantar, no encuentra a Séptimo; le pregunta a Maricuela, pero éste le dice que no sabe dónde se ha metido; tal vez tenía miedo a los guardias. M^a Gaila decide volver a su casa, pero Rosa la Tatula le hacer ver que está colada por Séptimo Miao; pero Mari-Gaila finge y dice que es una mujer casada. Se van a descansar, pero Rosa le llena la cabeza con ilusiones.</p>	
<p>Sec. 48- Marica del Reino está jugando a las cartas con unas amigas; no paran de criticar a su cuñada. Marica se plantea no devolver el carretón por culpa de los retrasos.</p>	<p>Esc. 4- Junto al río, Miguelín convoca a una mozas que están trabajando, va avisando a todos los que están faenando en el campo y les anuncia que junto al río hay una pareja fornicando. Cada vez se va uniendo más gente y Miguelín los acompaña. Algunos hombres llevan perros con los que empiezan la búsqueda. Ante este despliegue, Mari-Gaila se ve obligada a salir al camino. Le preguntan con quién fornicaba, ella no contesta pero algunas voces dicen que será el titiritero.</p> <p>No duda en huir, pero un mocetón le da alcance; ella le pide que la suelte y si lo</p>

	<p>hace se lo agradecerá en privado. No hay manera de escaparse y decide enseñarles su desnudez, y les pide que no la toquen; la suben al carro para mostrar sus vergüenzas por el pueblo.</p>
<p>Sec. 49- Hay una procesión en honor de la Virgen. Una feria con tiouvivos. El ciego invita a Mari-Gaila a tomar un trago en la taberna, ella acepta y deja a Laureano con Rosa la Tatula. Laureano está nervioso y tiene una erección; todos acuden a ver el pene del hidrocéfalo, que es de gran tamaño, todo previo pago de una moneda.</p>	
<p>Sec. 50- El ciego insiste con Mari-Gaila, pero de repente alguien la llama.</p>	
<p>Sec. 51- Séptimo Miau la lleva hasta su carpa. Ella le pregunta por qué no tiene mujer; él se hace la víctima, ella se resiste, pero Séptimo es astuto y se marcha dejándola con el deseo. Ella mira en los espejos deformantes su traje nuevo; de repente él vuelve a aparecer. Ella le pregunta de quién huye; no contesta y se ofrece como socio, juntos podrían ganar mucho dinero.</p>	<p>Esc. 5- Avisan a Pedro Gailo de que traen a su mujer desnuda al pueblo; el hombre, desesperado, se tira de la iglesia, pero no consigue matarse, ante las burlas de la gente que dicen que se habrá roto los “cuernos”. Se levanta y va en auxilio de su mujer, que la han traído subida en un carro; el pueblo está muy alterado. Pedro Gailo dice que “el primero que esté libre de pecado que tire la primera piedra”, pero estas palabras no provocan el efecto deseado y le lanzan piedras. Después, repite lo mismo en latín y parece que la cosa cambia: los ánimos de la gente se van calmando, el efecto mágico del latín les ha apaciguado. Mari-Gaila entra desnuda por el pórtico y la cabeza del idiota se le aparenta como la de un ángel. <i>“Conducida por la mano de su marido, la adúltera mujer se acoge al asilo de la iglesia, circundada del áureo y religioso prestigio, que en aquel mundo milagrero, de almas rudas, intuye el latín ignoto de las divinas palabras.”</i></p>
<p>Sec. 52- Imagen de la mujer barbuda: Séptimo le explica que el fenómeno hay que saberlo mostrar. Planifica la puesta en escena para presentar a Laureano; hay que aprovechar el escándalo. Ella cantará habaneras y él recibirá esos ríos de plata que les están esperando por esos caminos de Dios. Ella acepta, entregada a los encantos de Séptimo Miau.</p>	
<p>Sec. 53- Pedro Gailo es interrogado por su</p>	

hermana; le pregunta que fue del carretón, él no sabe nada ni de Laureano ni de su mujer. Marica del Reino aprovecha para seguir calentándole la cabeza a su hermano. “Ya se te caerá la venda, no seas un consentido, ¿dónde está tu honra?”	
Sec. 54- Mari-Gaila canta en un espectáculo de feria. Séptimo Miau hace tratos a su costa.	
Sec. 55- El cura que acompaña al marqués en la feria le reprocha que haya dejado a su marido y a su hija. Mari-Gaila le echa en cara que él dejara la parroquia. El cura le informa de que el marqués le espera; ella acude a su encuentro y el marqués le da un billete para que se acuerde del día del patrón. Sigue el espectáculo con el hombre forzudo.	
Sec. 56- Ella busca a Séptimo hasta su carpa, pero él ya no está. El cura la busca, el marqués espera algo más.	
Sec. 57- El soldado mutilado se enfrenta al forzudo. Rosa la Tatula enseña el pene del hidrocéfalo a las damas que le dan una buena propina. El soldado con su báculo derrota al forzudo.	
Sec. 58- Pedro Gailo está borracho y afila un cuchillo; su hija le pide que deje eso y se acueste. Él quiere cobrar su honra; la niña sufre y le dice que espante esos malos pensamientos con la bebida. Gailo empieza a tocar a su hija; pero se da cuenta de lo que hace y se refugia en su habitación intentando espantar el demonio. Simoniña se queda horrorizada.	
Sec. 59- Vemos un castillo de fuegos de artificio. Mari-Gaila busca a Séptimo Miau, pero él está escondido y de repente la atrapa en la playa; se besan apasionadamente, ella se entrega.	
Sec. 60- En la taberna, está Rosa con Maricuela y Laureano; corre la bebida. Maricuela le da beber a Laureano; el hidrocéfalo bebe sin parar. Todos corean “¡Viva el rey de lo borrachos!” Le pintan un bigote al pobre enano.	
Sec. 61- Mari-Gaila, celosa, le dice a Séptimo que le han contado que iba con una buena hembra; él no lo niega, pero dice que se dio muerte ella misma, y la corteja	

<p>diciéndole que si no se ha matado ningún hombre por ella; responde que no, y él le dice que será el primero. Mari-Gaila le pide que se marchen juntos, pero Séptimo le dice que primero recoja a Laureano y que dentro de dos horas se encontrarán en el molino.</p>	
<p>Sec. 62- La borrachera va en aumento y Laureano se tambalea. Con el pene fuera y con una gran erección, se muere. Rosa la Tatula le pide a Maricuela que sea él quien se lo diga a Mari-Gaila.</p>	
<p>Sec. 63- Mari-Gaila va a la taberna a por Laureano cuando se encuentra con la Guardia Civil, que ha detenido al Conde Polaco... era el supuesto soldado lisiado.</p>	
<p>Sec. 64- Maricuela le dice a Mari-Gaila que Laureano ha muerto; ella lo asocia a las cartas que le tirara Séptimo, el siete de espadas; se lamenta de que Dios le quite el sustento.</p>	
<p>Sec. 65- Mari-Gaila acude al molino de la ría con el carretón y el cadáver; canta una nana, Séptimo no acude.</p>	
<p>Sec. 66- Mari-Gaila, desolada bajo la lluvia, vuelve a su casa. Su hija le abre la puerta. Mari-Gaila le cuenta la desgraciada muerte de Laureano. Sale el sacristán y le dice que si está en pecado no entre allí, y le pregunta dónde está su honra. Ella le da una bolsa repleta de monedas. Pedro Gailo se lamenta por la muerte de su sobrino y le pide a su hija que lo deje en casa de su hermana, no van a ser ellos los que paguen el entierro.</p>	
<p>Sec. 67- Vemos a Mari-Gaila cómo está delirando; la escuchamos pedir limosna y, en su delirio, vemos una serie de imágenes de lo que ha vivido.</p>	
<p>Sec. 68- Los cerdos de Marica del Reino están devorando a Laureano. Marica lo ve desde el balcón y grita; acuden las vecinas, todas lo lamentan, excepto una que duda de que el rapaz estuviese vivo cuando los cerdos le mordían: los gritos se hubiesen escuchado a una legua de camino.</p>	
<p>Sec. 69- Mari-Gaila duerme en su cama; escuchamos golpes en la puerta. En <i>off</i>, Marica se queja ante su hermano de que Laureano no murió en su casa; aprovecha</p>	

para decirle que es un “cornudo consentido”. El sacristán acepta pagar el entierro, pero antes tendrá que asearlo para poder pasearlo por la aldea y hacer frente al gasto.	
Sec. 70- La hija del sacristán, con el cadáver de Laureano, recoge unas limosnas; las aldeanas se lamentan y le dicen que lo entierren de una vez, que el cadáver ya huele. Algunos hombres preguntan a la niña por su madre; quieren saber si se ha recuperado, lo hacen con cierta lascivia.	
Sec. 71- Mari-Gaila ya está un poco mejor; por la ventana de su cuarto, escuchamos coplas que la comprometen.	
Sec. 72- Retocan el cadáver de Laureano; la niña dice que le ha visto más de un gusano y que el olor es insoportable; su padre, Pedro Gailo, lo limpia con lejía y ajo. Aún hay que conservarlo, el entierro cuesta mucho dinero.	
Sec. 73- Séptimo Miau llega a la aldea vestido de afilador; se acerca al sacristán, ironiza sobre la rentabilidad del cadáver y dice que se lo cambia por una piedra de afilar. Pedro Gailo pide respeto y echa a los niños que cantaban las coplas. Séptimo dice a Simoniña que avise a su madre; la chica le dice que su madre no tiene nada que afilar. Él, desaprensivo, le pregunta a la joven si ella tiene algo que afilar, en clara muestra de seducción.	
Sec. 74- El sacristán está pensando en embalsamar a Laureano; pero es muy caro, por eso pide al santo que lo conserve unos días más.	
Sec. 75- Mari-Gaila, recuperada, ve por la ventana a Rosa la Tatula, que le informa de que Séptimo la espera. Ella le dice que acudirá, pero no quiere que nadie les vea.	
Sec. 76- Desde la ventana, Marica del Reino espía la casa de su hermano; salen en busca de su cuñada.	
Sec. 78- Rosa la Tatula acompaña a la Mari-Gaila a un claro del bosque donde la espera Séptimo Miau; cuando se encuentran, le da una moneda a Rosa, que se marcha a vigilar. Séptimo le reprocha que no lo esperara en el molino; ella le dice	

que sí que fue y el que no estaba era él, que haga el favor de no mentir. Él quiere su cuerpo y su dinero. Mari-Gaila dice que se lo ha dado a su marido como pago por su honra; él insiste en que lo recupere y así podrán marcharse juntos.	
Sec. 79- Marica del Reino se dispone a informar a su hermano y contarle que su mujer le está poniendo los “cuernos”.	
Sec. 80- Avisan a todo el pueblo de que Mari- Gaila está fornicando.	
Sec. 81- Sobre un montón de paja retozan Mari Gaila y Séptimo. Rosa viene por el camino gritando; vienen a cazarlos. Séptimo huye y Mari-Gaila se queda indefensa a merced de los hombres del pueblo. Ella se defiende diciendo que no la han visto fornicar y, por tanto, no tienen ningún derecho sobre ella.	
Sec. 82- Montada en una carreta, la traen al pueblo. El sacristán quiere matarse ante tamaña afrenta. Su hermana aprovecha para coger el dinero.	
Sec. 83- Un niño insulta a Simoniña. El sacristán se encarama a lo alto del campanario.	
Sec. 84- Pedro Gailo se tira, pero no logra matarse; se burlan diciendo que se ha dejado los “cuernos” en tierra. Cogen a Mari Gaila y la dejan a la puerta de la iglesia; la insultan. El sacristán sale de la iglesia con el crucifijo.	
Sec. 85- “ <i>El que esté libre de culpa que tire la primera piedra</i> ”, pero el pueblo los insulta y los apedrea. Mari-Gaila pide a su hija que se meta en casa. Marica del Reino recapacita y dice que hay que saber perdonar.	
Sec. 86- Mari-Gaila se queda desnuda ante la mirada del pueblo; el sacristán vuelve a leer en latín “ <i>El que esté libre de culpa...</i> ”; poco a poco, el pueblo se retira. Pedro Gailo la coge de la mano y entran en la iglesia. La cámara se centra en el cadáver de Laureano, hasta encadenar el <i>FIN</i> .	

6- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

Con esta película, se inicia un camino que llevará al director de cine García Sánchez a seguir indagando en el mundo de las adaptaciones cinematográficas de Valle-Inclán; de

hecho, es el realizador que más veces se ha acercado al universo de Valle para adaptarlo a un formato audiovisual.

Fruto de la pasión que siente por el autor gallego y de su amplio conocimiento de su obra, sus películas están entre las propuestas más interesantes sobre adaptaciones del autor gallego. Sánchez aborda sus trabajos de manera rigurosa y con resultados más que aceptables; aunque él mismo reconoce las dificultades que entraña cada proyecto, sigue creyendo que vale la pena hacer el esfuerzo de acercarse a la obra de Valle desde el cine.

En el caso de su primera adaptación, *Divinas palabras*, y como hemos visto, en la génesis del proyecto, tuvo que librar duras batallas con el guión para sacar la película de un cúmulo de situaciones provocativas que abusaban del morbo (de las erecciones del idiota) o se recreaban en los episodios más efectistas de la obra. García Sánchez fue, desde un principio, crítico respecto al trabajo que estaba realizando y contrarrestó el planteamiento inicial con el seguimiento de la obra teatral publicada en Austral para darle un giro radical a la adaptación, volviendo a las fuentes teatrales.

Nosotros pensamos que los cambios introducidos por el director ayudan en el resultado final; otra cuestión es si peca de excesiva fidelidad o no, pero la obra de Valle se puede reconocer en el proyecto, y esto ya es importante.

Evidentemente, en todo proyecto se ha de aportar alguna cosa y, en el caso de García Sánchez, las aportaciones aún son tímidas; se limita a exponer y ampliar aquellos pasajes que en la obra de Valle podrían quedar más crípticos, para facilitar la comprensión del espectador; esto le hace mantener una tensión narrativa correcta, pero sin llegar a transmitir el verdadero desgarramiento de la obra que, en algunos pasajes, nos ofrece unas relaciones edulcoradas, especialmente las amorosas, y a ello contribuyen las reiterativas canciones de la protagonista.

El aprecio por parte de García Sánchez del universo del escritor gallego no es circunstancial; igual que don Ramón, García Sánchez gusta de los géneros llamados *menores* para recrear la realidad española. Su filmografía, al margen de las adaptaciones de la obra de Valle, está llena de estos referentes. García Sánchez reconoce el magisterio de Valle a la hora de explicar la compleja realidad española a través de su visión esperpéntica; le gusta la perspectiva de don Ramón y, aunque su estética le plantee muchos quebraderos de cabeza para trasladarla al lenguaje cinematográfico, está dispuesto a luchar por ella.

Su filmografía está llena de ejemplos de cómo utiliza los géneros populares en sus guiones: el sainete en *Suspiros de España y Portugal*, la revista en la *Marcha Verde*, y la zarzuela en la *Corte del faraón*.

Sánchez se acerca a estos géneros para reinterpretarlos, igual que hizo Valle durante toda su vida. García Sánchez nos confesaba que, para él, el sainete es la forma genuina de la comedia española. Esto nos puede dar claves importantes sobre sus recursos escénicos; García Sánchez se encuentra más cómodo en la comedia y eso se nota en esta primera película, en la que Valle parte de unos planteamientos más trágicos y García Sánchez no logra profundizar en el sentido trágico de la propuesta; se queda en un planteamiento más bucólico y no consigue ofrecernos la visión desgarradora que nos propone Valle.

A la película, le falta la autenticidad que tan bien retrata Buñuel en *Las Hurdes* (1932), obra que tiene mucho de viaje a las profundidades de la España rural; e igual que en *Divinas palabras*, nos muestra con dureza las condiciones de vida de la gente en una España atrasada. Valle nos expone las miserias familiares que pueden llegar al extremo

de utilizar la mendicidad como medio de vida y convertir un niño deforme en el gran patrimonio por el que discuten las familias.

El fresco duro que pretende dibujar Valle queda en la versión cinematográfica diluido por la fascinación que el realizador siente por el espectáculo y por los hombres y mujeres que se mueven a su alrededor. Mari-Gaila, en esta versión, se convierte más en una artista con representante (Séptimo Miao) que en una mujer que está dispuesta a abandonarlo todo por una pasión y a enfrentarse a toda una colectividad.

El pueblo, en la obra de Valle, aparece como símbolo de una sociedad rural anclada casi en el Medievo, con una gran carga de culpa católica que ejerce una fuerte presión sobre la moral de sus vecinos y que se siente capacitada para administrar justicia o tomársela por su mano.

Valle-Inclán subtítulo la obra como *tragedia de aldea*, en un intento de mostrarnos el cosmos cerrado en el que viven sus habitantes y que es capaz de oprimir a sus vecinos hasta límites impensables. García Lorca retoma este ambiente en algunas de sus obras, (*Bernarda* o en *Bodas de sangre*) e, igual que Valle-Inclán, tiene presentes los referentes clásicos de la tragedia griega (el coro y el sacrificio). Valle utiliza los referentes míticos como motor de la trama y mezcla tradiciones populares, con una fuerte presencia religiosa: pasión, deseo, culpa y castigo en una amalgama de sensaciones que acaban por desbocarse.

Curiosamente, Valle-Inclán, en algún pasaje como el del Trasgo Cabrío, se adelanta a los planteamientos surrealistas de *Bodas de sangre* de García Lorca, al introducir la aparición del demonio en una escena delirante, que es un claro referente a las pinturas negras de Goya.

La superstición, el milagro y la culpa conviven en la Galicia milenaria de Valle, que utiliza el recurso del latín como *Deus ex machina* para calmar los ánimos del pueblo y devolverle a su *status quo*, recurso que el propio Valle define en sus reflexiones estéticas sobre el gusto español y el ritual católico: “a los españoles, nos puede más la forma que el contenido” y así lo refleja en su texto *Divinas palabras*, al repetir la misma frase el sacristán, primero en castellano, “el que esté libre de pecado que tire la primera piedra” sin causar ningún efecto entre los vecinos; pero después, al repetirla en latín, hace su efecto y disuade a los aldeanos hasta que se marchan. El propio título de la obra hace referencia a esta cuestión, las palabras dichas en latín, son divinas palabras.

Traemos estas reflexiones a colación porque creemos que uno de los problemas de la película es la recreación un tanto idílica de la Galicia rural, especialmente en las primeras secuencias, que tienen un aire bucólico y apacible. También se nos presenta el ambiente de mendigos y faranduleros desde una óptica romántica y en cierta manera mágica. Falta insistir en ese modelo cruel de sociedad que retrata Valle; tal vez, por eso no logramos comprender las auténticas razones que tiene Mari-Gaila para salir de allí; ella necesita el contacto con la vida, y vive en una aldea rodeada y vigilada por los familiares del marido; si, a esto, unimos que es la mujer del sacristán, la atmósfera será más asfixiante: ellos han de dar ejemplo, ya que son los encargados de cuidar la casa de Dios y de hacer visibles los valores más tradicionales.

Desde el punto de vista de la realización, la película se mueve dentro de los cánones clásicos de un cine naturalista; el film no asume riesgos estilísticos y, desde el guión, se elimina cualquier elemento que saque la historia del plano de la realidad: se quiere contar como una historia sencilla, entendible y sin elementos sobrenaturales. Todo el motor de la

acción se supedita al aprovechamiento económico; en este sentido, creemos que el enfoque no es del todo acertado, porque se pierde la parte pasional de Mari-Gaila y de Séptimo Miao que, en la versión cinematográfica, únicamente se limita a planificar cómo lucrarse de la mujer; esto ocurre desde el primer momento en que se conocen, y el espectador tiene claro desde el principio que la historia no tiene futuro. No se deja una oportunidad a la dependencia que crea la pasión.

Uno de los apartados más positivos de la película y que queremos destacar es el concerniente a las interpretaciones, especialmente la de los papeles secundarios que, a nuestro juicio, están más acertados que los protagonistas (Ana Belén e Imanol Arias).

Esperanza Roy construye muy bien a la Tatula; aunque se cambia el enfoque que propone Valle de ser una vieja desdentada para convertirse en una especie de confidente amiga de Mari-Gaila, a la que le enseña todos los trucos de la mendicidad. Muestra una leve cojera que le acentúa el carácter de buscavidas y de mendiga.

Aurora Bautista, en esta ocasión, a diferencia de su intervención de *Sonatas*, sí construye su papel estupendamente, dotando a su Marica del Reino del cinismo y la hipocresía necesaria para hacer creíble el personaje.

Paco Rabal se muestra convincente en su atormentado personaje, que se mueve entre el patetismo y la grandeza del perdón. Y por último, un gran trabajo de Juan Echanove, que compone un Miguelín viscoso y traidor por el que recibió un Goya como mejor actor de reparto.

En este sentido, el objetivo de García Sánchez de “valleinclanizar” el guión original, se ha conseguido, pero por el camino nos hemos perdido una historia mucho más profunda de la que nos plantea, sin heroínas engañadas. En la obra de Valle, todos son víctimas y verdugos, pero el hecho de ser mujer y estar casada era sinónimo de perder cualquier derecho, sobre todo el derecho a enamorarse de otro hombre.

5. 1. 7 *Tirano Banderas*, de José Luis García Sánchez (1993)



Cartel de la película y de la portada de la edición en DVD

1- Notas sobre la producción, contexto de la realización

Segunda incursión del director García Sánchez en el universo de Valle-Inclán, con la adaptación cinematográfica de la novela *Tirano Banderas*, que realiza en colaboración del guionista Rafael Azcona.

Estamos ante una película que consiguió siete Goyas en la edición de 1994; el más destacable, el de mejor guión adaptado. El resto de los trofeos fueron en las categorías técnicas y de producción, que vienen a remarcar la factura del producto y los esfuerzos de una producción ambiciosa para la industria cinematográfica española, que se rodó en su mayor parte en Cuba.

Pero la empresa de adaptar *Tirano Banderas* es una ardua tarea y convertirla en un argumento cinematográfico entraña innumerables problemas. Azcona y Sánchez son conscientes de ello e inicialmente quisieron reflejar el juego temporal y espacial de la novela en el guión, pero desgraciadamente, este primer proyecto, no pudo llevarse a cabo tal y como ellos lo habían planteado por una cuestión de presupuesto. Según nos cuenta García-Sánchez, el planteamiento inicial del guión hacía que la película presentase unos supuestos formales mucho más complejos:

“Queríamos juntar los espacios, y que todo lo que ocurre en la novela tuviese un espacio común y sucediese en un tiempo común, de tal manera que no se supiera si las cosas sucedían un poco antes o un poco después... pero que sí fuesen consecuencia las unas de las otras, como ocurre en la novela... como si fuesen un *flash-back*. Ese *continuum* del relato no lo pudimos hacer porque nos faltó dinero; porque hacía falta construir una serie de decorados; porque había que unir una selva tropical al lado del palacio del dictador... hacían falta muchas construcciones que se llevaban más de la mitad del presupuesto, de una película que hicimos con cuatro gordas”¹³²

Los autores son conscientes de las dificultades que entraña el material de la novela y son consecuentes con el diseño de producción y las posibilidades económicas del proyecto. El resultado fue reescribir un guión posibilista y que se ciñese a unos ajustados costes de una producción. La realidad industrial evidencia las dificultades con las que se encuentran los hombres de cine para plasmar su voluntad creativa; el resultado final suele estar mediatizado por los factores de producción que condicionan totalmente la obra final. Por eso, el proceso creativo literario es mucho más personal y no necesita de la intermediación económica para llevarse a cabo. Se puede ser mucho más fiel a los planteamientos estéticos frente a un ordenador que detrás de una cámara.

A pesar de las dificultades, Sánchez-Azcona consiguen llevar a buen puerto este proyecto que es uno de los más ambiciosos, de los realizados sobre la obra de Valle-Inclán, y uno de los más deseados por los hombres de cine.

Para conseguir sus propósitos, García Sánchez tuvo la suerte de contar con un buen reparto, encabezado por Guian María Volanté que, aunque gravemente enfermo, supo entregarse generosamente a un trabajo, el que sería el último de su carrera, ofreciéndonos un *Tirano Banderas* muy convincente y asumiendo riesgos en su interpretación con un tipo de gestualidad que, en algunos momentos, se aproxima a los rasgos de esperpentización que pedía Valle-Inclán.

2- Ficha técnica

FICHA ARTÍSTICA

Tirano Banderas.....	Guian María Volanté
Lupita.....	Ana Belén
Veguillas.....	Juan Diego
Quiñón Parada.....	Fernando Guillén
General de la Gándara.....	Ignacio López Tarso
Barón de Benicarlés.....	Javier Gurruchaga
Zacarías.....	Patricio Contreras
Dña. Rosita Pintado.....	Daysi Granados
Dr. Polaco.....	Enrique San Francisco
Chinita.....	Gabriela Roel
Currito Mi-Alma.....	Manuel Bandera
Roque Cepeda.....	Omar Valdés

¹³² Extracto de la entrevista realizada con motivo del rodaje de *Esperpentos* y que se adjunta en el apéndice de este trabajo.

D. Cruz..... Samuel Cloxton

Reme de la Cruz, Sara Mora, Guillén Vargas, Francis Lorenzo, María Galiana, Patricio Word, Jorge Luis Álvarez, Alejandro Lugo, Aarón Vega, Jorge Losada, Santiago Muto, Nelson González, Adela Legrá, Elio Martín, Lázaro Núñez, Juan Acosta, Argelio Sosa, Carlos Calero, Tania Ceballos, Emilio Morill, Héctor Pérez, Pedro Silva, Jessa García.

FICHA TÉCNICA

Producción.....	Andrés Vicente Gómez, Enrique Cerezo, Carlos Vasallo
Director.....	José Luis García Sánchez
Guión.....	Rafael Azcona y José Luis García Sánchez sobre la obra teatral de don Ramón del Valle-Inclán
Fotografía.....	Fernando Arribas Campa
Música.....	Emilio Kanderer
Sonido.....	Ricardo Iztueta y Francisco Pereamos
Montaje.....	Pablo González del Amo
Figurines.....	Andrea D'Odorico
Director de arte.....	Félix Murcia
Laboratorio.....	Fotofilm Madrid

3- Sinopsis argumental de la obra de Valle-Inclán

Valle-Inclán denuncia los abusos de poder que comete el dictador Tirano Banderas y sitúa la acción en una república americana indeterminada. Con su aguda visión nos describe la compleja relación que se establece entre una comunidad formada por criollos, indígenas y por extranjeros que tienen intereses coloniales para mantener al dictador al frente de la nación.

Nos disecciona los perfiles de cada uno de los miembros que componen esa sociedad sin olvidarse de los políticos que son incapaces de hacer un pacto para derrocar al dictador, cada uno mira por sus intereses y alguno de ellos está dispuesto a pactar con Tirano Banderas con el único objetivo de llegar al poder.

Valle-Inclán escribe gran parte de la novela pensando en su realidad más inmediata, hay un tranfondo político que creemos que es fundamental conocer para hacernos idea de la verdadera dimensión de la obra de don Ramón.

En el momento que escribe la novela la situación política en España era muy complicada y Valle se ve obligado, por la censura del dictador Primo de Rivera, a hacer una gran metáfora ambientada al otro lado del Atlántico como recurso para denunciar la situación española, algo parecido a lo que hicieron posteriormente Bardem y Marsillach con su obras durante la dictadura del General Franco.

Valle descontextualiza la acción de la novela de cualquier referente directo que denuncie la situación española, esta circunstancia unida a que don Ramón es un gran conocedor de la realidad sudamericana, serán determinantes para que escoja esta república de Tierra Firme presidida por un tirano que cuenta con la complicidad de la Madre Patria. Valle-Inclán sabe que es la única manera de hacer una crítica directa de los poderes totalitarios que él mismo sufre en España.

La novela protagonizada por Santos Banderas, es un retrato esperpéntico que nos presenta el prototipo del dictador americano. Santa Fe de Tierra Firme es el lugar escogido, y aunque está considerada como una novela de ambientación americana, hay que puntualizar que la intención irónica se sobrepone a cualquier afán de autenticidad. Valle-Inclán nos presenta en esta obra un ambiente -como señala Speratti-Piñero- caracterizado por las miserias humanas, con unos protagonistas carentes de valores que acaban por imponer su crueldad: el ensañamiento, las burlas sangrientas, la torpeza colectiva, y la brutalidad, son las únicas leyes que rigen esa colectividad. En la novela se denuncian todos estos atropellos utilizando una diversidad lingüística y cultural fruto del mestizaje y que Valle recrea en la novela magistralmente, toda la novela respira un aire irreal, Valle nos acerca a una problemática real, pero inmersa en un universo casi mágico, el que él se inventa.

Los referentes que usa Valle para perfilar los rasgos del personaje “*Tirano Banderas*” (1926) están inspirados en dictadores como Don Porfirio Díaz, que rigió los destinos de México hasta 1911 fecha en la que se vio obligado a renunciar a su cargo por la Revolución Mexicana, dejando atrás treinta años de dictadura. Pero no fue el único, otro de sus referentes fue el dictador boliviano, Melgarejo.

El propio Valle-Inclán en una carta dirigida a Alfonso Reyes, además de los ya mencionados, reconoce la influencia de dictadores como el doctor Francia, de Rosas, y López, todos ellos caudillos que marcaron una época de la historia político-social de Hispanoamérica.

Pero los referentes de los opositores también son concretos. En contraposición a la figura del dictador nos presenta una oposición con aires redentores y un tanto complacientes con tal de llegar al poder. El personaje de Roque Cepeda, opositor encarcelado que plantea los cambios revolucionarios dentro de la constitución es uno de ellos.

Alonso Zamora Vicente en la introducción a la novela, publicada por Espasa-Calpe, ve un cierto parecido entre Roque Cepeda con Francisco Madero padre de la revolución antiporfirista. El otro opositor, el revolucionario Filomeno Cuevas, ve Zamora Vicente relación con Álvaro Obregón general que posteriormente sería presidente de la república mexicana y gran amigo de Valle-Inclán.

Sobre estos dos polos políticos Valle nos presenta un mosaico de personajes que configuran la realidad americana, donde el papel cómplice que España tuvo un gran peso para perpetuar los abusos. La compleja relación entre el indio, el criollo y el inmigrante, la describe Valle de la siguiente manera:

“En cuanto a la trama de *Tirano Banderas*”, pensé que América está constituida por el indio aborígen, por el criollo y por el extranjero. Al indio, que tanto es allí, alguna

vez presidente, como de ordinario paria, lo desarrollé en tres figuras: Generalito Banderas, el paria que sufre el duro castigo del chicote, y el indio del plagio y la bola revolucionaria, Zacarías el Cruzado. El criollo es tipo que, a su vez, desarrollé en tres: el elocuente doctor Sánchez Ocaña; el guerrillero Filomeno Cuevas y el criollo cargado de sentido religioso, de resonancia del de Asís, que es Don Roque Cepeda. El extranjero también lo desarrollé en tres tipos: el Ministro de España, el ricacho Don Celes y el empeñista Señor Peredita. Sobre estas normas, ya lo más sencillo era escribir la novela”¹³³

Esta lúcida reflexión que realiza don Ramón sobre los poderes totalitarios en americana, tiene un valor testimonial importante si recordamos que la escribe durante la dictadura de Primo de Rivera y de los problemas de censura que él mismo sufrió.

España vivía el periodo del Directorio Civil (1925-30) en el que se nombró una Asamblea Nacional (1927) tutelada por el dictador y que elaboró un anteproyecto de Constitución (1929). Aquel simulacro de parlamento, sin embargo, sólo sirvió para evidenciar las divisiones que había entre los seguidores de la dictadura: entre católicos conservadores de viejo cuño y corporativistas autoritarios atraídos por el fascismo.

Desautorizado por el rey y los altos mandos militares, Primo de Rivera presentó su dimisión el 28 de enero en 1930 y se exilió en París, no sin antes recomendar a Alfonso XIII algunos nombres de militares que podrían sucederle (entre ellos el general Dámaso Berenguer que asumió la presidencia interinamente, la llamada "*dictablanda*". Pero la oposición socialista y republicana no iba a tolerar por mucho más tiempo esa situación y unieron sus fuerzas en el pacto de San Sebastián promovido por Niceto Alcalá-Zamora y Miguel Maura y que se celebró el 17 de agosto de 1930, a esta reunión enviaron representantes prácticamente todas las corrientes republicanas y se constituyó un comité revolucionario, presidido por Alcalá-Zamora, que llegaría a ser el gobierno provisional de la Segunda República Española, que se proclamaría el 14 de abril de 1931.

Este esquemático referente histórico nos sirve para entender la trascendencia y el trasfondo político que encierra la novela, Valle-Inclán no habría podido presentar de esa manera tan esperpéntica la galería de personajes que poblaban la realidad social y política española.

Al transcurrir la novela en una lejana república americana permite un cierto distanciamiento evitando la identificación con la realidad española y superar así las barreras de la censura.

Pero la violencia y la opresión son universales, aunque el ambiente y el decorado son hispanoamericanos las críticas son extrapolables al comportamientos de todos los salva patrias. Así lo supo ver la censura franquista que durante bastantes años prohibió la publicación de la novela.

Valle-Inclán ajusta cuentas con el comportamiento paternalista de España con sus antiguas colonias. Prueba de ello es el retrato desgarrador del Ministro de España y del usurero Peredita. Una clara radiografía de la decadencia de un imperio desmoronado y

¹³³ Entrevista de Gregorio Martínez Sierra, publicada en el periódico ABC en 1928 en Hormigón (2006)

del comportamiento de los colonos españoles (gachupines) que siguen tratando al indígena como ciudadanos sin derechos y a los que se les explota una y otra vez.

Frente a este modelo de colonialismo surgen voces que abogan por otros modelos y que también recoge Valle:

“- Las antiguas colonias españolas, para volver a la ruta de su destino histórico, habrán de escuchar las voces de las civilizaciones originarias de América. Sólo así dejaremos algún día de ser una colonia espiritual del Viejo Continente”¹³⁴

Estos postulados van en contra de los intereses de los extranjeros que prefieren mantener una tiranía que garantice sus bienes y sus ventajas.

“La Colonia Española eleva sus homenajes al benemérito patricio, raro ejemplo de virtud y energía, que ha sabido restablecer el imperio del orden, imponiendo un castigo ejemplar a la demagogia revolucionaria. ¡La Colonia Española, siempre noble y generosa, tiene una oración y una lágrima para las víctimas de una ilusión funesta, de un virus perturbador! Pero la Colonia Española no puede menos de reconocer que en el inflexible cumplimiento de las leyes está la única salvaguardia del orden y el florecimiento de la República”¹³⁵

Con estos ejemplos queremos incidir en que no estamos ante una novela de aventuras, el trasfondo político es muy profundo y el dibujo de los personajes muy preciso y ácido. La novela además tiene una estructura narrativa muy compleja que afecta al uso temporal, y que le sirve a Valle para imprimir un ritmo frenético a la narración, utilizando recursos muy cercanos al cinematógrafo como son los saltos temporales, elipsis y la simultaneidad. Aspectos que no se recogen adecuadamente en esta adaptación que opta por una presentación del argumento lineal, por las razones que ya hemos apuntado anteriormente.

Para una detallada descripción del argumento remitimos al punto (5) de este apartado donde en la tabla dedicada a la novela lo hemos detallado.

4- Cambios sustanciales de la adaptación cinematográfica y recepción crítica

El trabajo final de Azcona y García Sánchez es muy respetuoso con la peripecia del argumento; los cambios son mínimos, tan sólo alguna modificación de personajes o acciones.

Se opta por seguir el orden cronológico de la trama, simplificando muchos pasajes y acortándolos debido a la duración del metraje. Evidentemente, en toda simplificación, se acaba por perder alguna cosa y, en el caso de la obra de Valle-Inclán, la pérdida es muy sensible. Tal vez hubiese sido mejor prescindir de alguna línea argumental de la novela, para poder profundizar en otras.

Entendemos que el argumento de la novela en sí mismo es poco sorprendente, lo interesante es la manera en que Valle retrata a sus personajes y el complejo entramado

¹³⁴ Valle-Inclán (1973, 63)

¹³⁵ Valle-Inclán (1973, 35)

estructural que elabora para presentarlos. Nos encontramos ante una narración de carácter coral que, a modo de fresco, nos muestra a una serie de personajes cuyas vidas, aparentemente lejanas, acaban por entrelazarse por culpa del contexto político en el que viven.

En un afán de dar cabida a todos los personajes de la novela, la adaptación simplifica las intervenciones de cada uno de ellos, provocando un esquematismo que repercute sobre la trama central de la película y por eso nos cuesta entender algunas de sus reacciones.

Pensamos que es más interesante fundir personajes y hacerlos más complejos que limitarse a ofrecer una galería de gente que a duras penas puede desarrollar sus objetivos. De ahí que la opción que toman los adaptadores con *Peredita* creemos que es la más adecuada, al añadirse acciones de don Celes que nos son contradictorias con el perfil del personaje. Es mucho mejor que uno de ellos tenga un mayor recorrido a que se presenten dos personajes para expresar puntos de vista que pueden ser coincidentes. Si se puede concentrar ideas y argumentos, ¿por qué diseminarlos? Pensamos que es imposible recoger toda la variedad coral que ofrece la novela y, por eso, la adaptación tiene que hacer el esfuerzo de fundir tanto temas como personajes.

Queremos apuntar, en descargo de los adaptadores, que la complejidad de la estructura de la novela es casi insalvable. La narración tiene una exacta división en siete partes; cada una de estas partes se divide en libros. La primera, segunda y tercera parte se divide en tres libros, la cuarta parte y central se divide en siete libros, volviendo a tener la quinta, la sexta y la séptima tres libros. Además de un prólogo y un epílogo de extensión parecida.

Esta división es evidente en el índice de la obra y, según recoge Oldrich (1969, 145), no es fruto del azar, obedece a una voluntad de estilo en la que la arquitectura del relato tiene un peso específico. La división puede llagar a tener reminiscencias esotéricas en torno al tres, como recoge Zamora Vicente, en el prólogo de la edición de Austral:

“Se ha señalado ya muchas veces que la acción de la novela se desenvuelve en un espacio de tres días. Que el marco de la acción está repartido en tres momentos, con una simetría especialmente atrayente: el primero de ellos aparece en el prólogo, el segundo en el séptimo libro de la parte central y el tercero en el tercer libro de la séptima parte, para diluirse en el epílogo. Se respira siempre lo que podríamos llamar una *abierta subordinación* a los números mágicos. Aún podríamos redondear esta aureola de magia recordando cómo Valle-Inclán personifica en tres los héroes de la novela, y los subdivide, a su vez, en otros tres individuos concretos”¹³⁶.

No vamos a entrar en la fascinación que Valle siente por el ocultismo y de la que impregna algunos personajes como el Dr. Polaco, Lupita la Romántica, don Roque Cepeda, con sus conocimientos teosóficos, o el propio Tirano Banderas; para ampliar esos aspectos, remitimos al libro *El ocultismo en Valle-Inclán*, Sparetti (1974), pero queremos dejar constancia que, en la película, se pasa por encima de un tema que en la novela tiene un peso evidente: el juego de la vida, el azar y la muerte. El contexto de la “noche de difuntos” que envuelve parte de la novela es una evidencia.

Esoterismos al margen, la estructura marca un ritmo que ha sido imposible trasladar a la película; los saltos entre las tramas paralelas hacen que en la novela no tenga una intriga

¹³⁶ Zamora Vicente (2005, 14)

central que sea capaz de atraer la atención del lector; la obra se hace interesante por el entorno y la peripecia de cada unos de los personajes.

De hecho, podemos encontrar al menos tres protagonistas, que a su vez van a subdividir sus conflictos con otros tres antagonistas cada uno.

Cualquiera que pretenda condensar la acción en un metraje convencional tiene que decantarse por un aspecto de la novela; pero Azcona-García Sánchez han optado por no prescindir de ninguno de los protagonistas y sus conflictos paralelos, y esto les hace pasar de puntillas por muchas de las situaciones planteadas.

Una de las consecuencias por abarcar todos los flancos de la novela es que el contexto político no se entiende. El acercamiento a la realidad indígena mediante el personaje del Indio Zacarías se queda en la simple anécdota, y el peso de la muerte que gravita sobre todos los personajes al tener una revolución en ciernes apenas se valora. En la película, el tema de la muerte como materia de culto popular ha quedado reducido a una escena muy corta: Zacarías busca un caballo para vengar a su hijo muerto; a su alrededor la gente celebra la festividad de Todos los Santos, pero no es perceptible esta ironía. También, al principio de la película, en la presentación de los créditos, aparecen algunos elementos iconográficos de ambientación mexicana que hacen referencia a la festividad de los muertos, pero estos elementos son claramente insuficientes para reflejar el juego irónico que plantea Valle-Inclán. La película *Bajo el volcán*, dirigida por John Huston y basada en la novela de Malcon Lowry recoge muy bien esta ironía de la muerte de la fiesta mexicana.

En cuanto al uso del lenguaje, que es fundamental en la obra, García Sánchez mantiene el léxico rico y variado del habla indígena, criolla, mestiza y de los extranjeros, aunque sin alcanzar la complejidad léxica de la novela de Valle; esto es comprensible, en la pantalla, aunque se mantiene el decoro lingüístico de los personajes, se evita un excesivo uso del vocabulario americano para facilitar la comprensión en el visionado de la película. A diferencia de la lectura de una novela, en la película no podemos recurrir al glosario de términos para entender su significado.

5- Secuenciación de la película

En este apartado no se pretende hacer una descripción en profundidad de las acciones de las obras, únicamente queremos esencializar las acciones principales con el fin de ver gráficamente las semejanzas y diferencias de ambas estructuras.

<i>ESTRUCTURA DE LA PELÍCULA</i>	<i>ESTRUCTURA DE LA NOVELA</i>
SEC. 1- Criollo uniéndose a las fuerzas revolucionarias.	PRÓLOGO- Filomeno Cuevas, criollo ranchero, con su peonada armada se dispone a plantar cara a las tropas de Tirano Banderas. El Coronelito de la Gándara desertado de las tropas federales, rebate la estrategia a seguir para tener éxito en la escaramuza. Discusión sobre la táctica militar a seguir.
SEC. 2- Presentación de Tirano Banderas, acompañando al pelotón de fusilamiento que va ejecutar a un militar-amigo. Se muestra impasible a la hora de ordenar su	PRIMERA PARTE: LIBRO PRIMERO. (Icono del Tirano) Presentación de Tirano Banderas contemplando la llegada del Generalito

<p>ejecución.</p>	<p>con sus tropas después de haber fusilado a los insurrectos. “<i>Calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo</i>” es la primera descripción física que nos hace Valle del personaje.</p> <p>Recepción de la colonia española por parte de Santos Banderas, todos sus miembros muestran su apoyo a Banderas sin reservas, les despide amablemente y se queda con don Celes para pedirle la financiación de la colonia española, necesita su ayuda para acabar con la revolución. Pide que interceda ante el Ministro de España (Embajador) para que también colabore en la ayuda.</p>
<p>SEC. 3- Justificación de la ejecución: “no hay amistades para mantenerse en el poder”.</p>	<p>LIBRO SEGUNDO. (El Ministro de España)</p> <p>Presentación del Ministro de España. Don Celes lo visita con el encargo de Tirano Banderas. El Barón de Benicarlés espulga su perro faldero. Don Celes advierte de los peligros revolucionarios para los intereses de la colonia española. El Barón prefiere mantenerse al margen “<i>Las revoluciones, cuando triunfan, se hacen muy prudentes</i>”.</p> <p>Don Celes se marcha contrariado.</p>
<p>SEC. 4- Presentación del Ministro de España (Barón de Benicarlés) que está en la cama con un mulato. A la llegada de su amante el torerito Curruto Mi-Alma hace que se esconda su otro amante. Después entra Curruto y le anuncia que la policía le ha requisado correspondencia que lo compromete.</p>	<p>LIBRO TERCERO. (El juego de la ranita) El Tirano distrae su tedio con el juego de la rana. Después quiere invitar a sus amigos a un refresco y llama a Lupita, que tiene una cantina ambulante.</p> <p>El Tirano pregunta por la falta de género, a lo que la mujer le responde que es por culpa de un coronelito borracho que le destruyó el puesto sin pagar el gasto. El Tirano la invita a que lo denuncie, por fin la vieja le confía el nombre al oído.</p> <p>Tirano pregunta a sus subordinados por el acto político que se iba a celebrar en el Circo Harris, se interesa si tenían todos los permisos en regla; se muestra cínico y finalmente dice: “<i>La propaganda de ideales políticos siempre que se realice dentro de las leyes, es un derecho ciudadano y merece todos los respetos del gobierno</i>”. Para a continuación sugerirle al Coronel López de Salamanca, Jefe de Policía, que se extralimite y proceda con exceso de celo para practicar las</p>

	detenciones necesarias.
SEC. 5- Tirano Banderas pide apoyo económico a la colonia española para poder garantizar sus intereses frente a la revolución.	
SEC. 6- Vemos a Tirano con su hija que padece un retraso mental. Se muestra posesivo hasta apuntarse una relación incestuosa.	
SEC. 7- Visita de Peredita (Banquero-empeñista que ha tenido la audiencia con Tirano) al Barón de Benicarlés, para pedirle que se implique el gobierno de España en la financiación para mantener a Tirano en el poder y garantizar los intereses de la colonia española.	SEGUNDA PARTE: LIBRO PRIMERO (Cuarzos Ibéricos) Mitin en el Circo Harris, presidido por don Roque Cepeda, entre los asistentes hay espías del Tirano. Mientras en el Casino Español se conspira contra de las reivindicaciones indígenas que defendía Roque Cepeda. El tratamiento que el diario “ <i>El Criterio Español</i> ” dará a la noticia del acto político será manipulada para desprestigiar el acto: “ <i>haga la reseña como si se tratase de una función de circo</i> ”
SEC. 8- Fiesta en el casino donde se reúne la colonia española, con pasodoble de fondo. En la calle vemos tumultos y gritos a favor de Roque Cepeda, (opositor constitucionalista de Tirano Banderas). Se produce la represión por la guardia gubernamental contra los manifestantes. Aplausos desde el balcón de la colonia española.	LIBRO SEGUNDO. (El Circo Harris) Ante las soflamas anticoloniales y la reivindicación del derecho de los pueblos indígenas a revelarse contra la manipulación católica, se producen altercados entre los partidarios y detractores que asisten al acto. La tensión va en aumento y los gendarmes empiezan a repartir sablazos. “ <i>Visión cubista del Circo Harris</i> ”
SEC. 9- Discusión entre los colonos españoles sobre la inferioridad del indio.	LIBRO TERCERO. (La oreja del zorro) Tirano Banderas pregunta al Coronel López de Salamanca por lo sucedido en el mitin. Le informa que don Roque Cepeda fue conducido a los calabozos para protegerlo evitando las iras populares. Tirano se muestra satisfecho y “ <i>si procede ya se encargará él de sacarlo de la cárcel</i> ”. También le informa de la relación del Ministro de España con el torerillo Currito Mi-Alma, tras un registro se han encontrado cartas que le comprometen, además de ropa de mujer que demuestran las aberraciones sexuales. Tirano Banderas informa a don Celes que el Ministro de España se abstenga de

	<p>firmar un manifiesto que circula por algunas embajadas en su contra sino quiere verse en una delicada situación. Con el ambiente prerrevolucionaria en la calle necesita tener un gesto magnánimo con el pueblo así que entregará al General de la Gándara al populacho, él fue quien cometió la tropelía con Lupita y habrá de pagarlo. Pide consejo a su corte entre los que se encuentra Nacho Veguillas, el abogado haciéndose el tonto mojiganguero cuestiona la pena de muerte como castigo excesivo ante la rotura de las botellas. Tirano insiste “Domiciano siempre ha sido un conspirador y ya es hora de que pague”, el resto de cortesanos asiente.</p> <p>La hija de Santos Banderas sale gritando de su habitación, seguida por su ama, la adolescente tiene un gesto enloquecido y se araña en un rincón mientras aúlla. Tirano ordena la detención de su compadre Domiciano de la Gándara.</p>
<p>SEC. 10- Mitin de Roque Cepeda en el Circo Harris, acaba en un tumulto entre partidarios y detractores del partido revolucionario. Entre el público se encuentra El General de la Gándara.</p>	
<p>SEC. 11- Tirano Banderas pide información sobre los presentes en el acto político. El Mayor del Valle le informa de que se ha detenido a Roque Cepeda para evitar tumultos. También le informa sobre la detención en otra operación del torerillo Currito Mi-Alma al que se le han encontrado pelucas y otros elementos afeminados además de unas cartas que comprometen al Embajador de España que mantiene relaciones con dicho sujeto. Niega una audiencia al General de la Gándara porque según las informaciones que obran en poder de Tirano lo han visto en el mitin político.</p>	
<p>SEC. 12- El General de la Gándara borracho se marcha del palacio presidencial al no ser recibido, en su camino destroza un carro de bebidas de Lupita, cantinera de palacio.</p>	<p>TERCERA PARTE: LIBRO PRIMERO. (La recámara verde) En plena feria de los Santos Difuntos el Congal de la Cucarachita está rebosante de clientes esperando su tuno para irse con las fulanas. En el local el Dr. Polaco tiene hipnotizada a Lupita, que al</p>

	<p>despertarse se asusta de sus visiones, el farandul le propone pasearla por los mejores teatros de Europa. El Coronel Domiciano de la Gándara, canta, goza y bebe en el local.</p>
<p>SEC. 13- Tirano Banderas está jugando a la rana con el abogado Veguillas, parásito español que se encarga de divertir al dictador. Tirano Banderas denuncia ante Lupita el estropicio que le ha ocasionado a su carrito de bebidas el General de la Gándara, la mujer le quita importancia, pero él de manera arbitraria quiere impartir justicia, quiere ser ejemplar. No importa que ella sea una pobre cantinera y el otro sea un general. Él no tiembla a la hora de ser justo. Pide consejo a sus aduladores.</p>	<p>LIBRO SEGUNDO. (Luces de ánimas) Lupita atiende al licenciado Veguillas que es un cliente habitual, en pleno escaqueo amoroso la joven le pregunta si es muy amigo del Coronel Domiciano de la Gándara, ante la afirmación, le pregunta por qué no le advierte que su vida está en peligro. Esta información horroriza a Veguillas y pide a la mujer que calle, sus dotes adivinatorias les pone en peligro. De repente entra el Coronelito a la habitación para pedirles un préstamo a Veguillas, “<i>veinte soles que mañana te serán devueltos</i>”. Lupita le advierte para que se ponga a salvo pues su vida corre peligro. El Coronelito le saca la confesión a Veguillas que lo admite todo, hasta su condena a muerte.</p>
<p>SEC. 14- Crisis de la hija de Tirano Banderas, él la reduce con una escoba como si se tratase de un animal, después la consuela.</p>	<p>LIBRO TERCERO. (Guiñol Dramático) El Coronelito se da a la fuga con Veguillas de rehén. El Mayor del Valle viene a prenderle, en su huida por los tejados llegan hasta la habitación de un estudiante, su ventana da a un alféizar, aunque está a considerable altura el Coronelito salta pero Veguillas no se atreve, se queda delirando hasta que lo detiene el Mayor del Valle. Aparece Dña. Rosita Pintado madre del estudiante a pedir explicaciones del allanamiento de morada. Se llevarán al hijo como testigo y si no tiene nada que ver el la huida lo devolverán sano y salvo.</p>
<p>SEC. 15- En ausencia del tirano, la corte de aduladores entre los que se encuentra el abogado Veguillas, discuten sobre qué aconsejar respecto al General de la Gándara, aunque algunos lo ven inofensivo no van a interceder por él.</p>	
<p>SEC. 16- Tirano Banderas informa al Mayor del Valle que arreste al Coronel, su sentencia será a muerte.</p>	

<p>SEC. 17- Vemos al Coronel de la Gándara en plena diversión el prostíbulo de la Cucarachita.</p>	
<p>SEC. 18- Una prostituta, Lupita la romántica, es hipnotizada por el Doctor Polaco, vemos a la mujer en trance, cuando despierta el Doctor le ofrece contratos por los teatros de Europa, “ella bien llevada podría ser un atracción única”.</p>	<p>CUARTA PARTE: LIBRO PRIMERO. (La fuga) El Coronelito recurre a la ayuda de un indio que le debía antiguos favores. Zacarías el Cruzado vive con su mujer y su hijo en una humilde cabaña junto al río, el Coronelito le pide que le lleve a reunirse con las tropas rebeldes en su canoa, el indio accede. La mujer pregunta qué han de comer durante su ausencia su hijo y ella, el hombre le da su reloj para empeñarlo, pero ante el escaso valor, el Coronelito le da su sortija de oro por la que le darán un buen dinero. La mujer queda agradecida y se quedará al cuidado de su hijo y de los cerdos del corral. Los hombres se marchan.</p>
<p>SEC. 19- Lupita la Romántica y Veguillas están haciendo el amor, la prostituta lee el pensamiento del abogado y le informa de que el Coronel de la Gándara se encuentra en peligro, y le conmina para que lo avise que está en las listas de Tirano. Veguillas se espanta ante esa facultad adivinatoria y se asusta, pero antes de marcharse entra el General a la habitación para que le adelante un dinero para pagar los servicios de una prostituta. Lupita le advierte del peligro, Veguillas se horroriza, discute pero al final acaba por confesarle que hay una sentencia de muerte sobre él.</p>	<p>LIBRO SEGUNDO. (La tumbaga) La india va a empeñar la alhaja a casa de don Quintín Pereda, que tasa la pieza a un precio por debajo del real y ante la resistencia de la mujer, le dice que esa joya ya estuvo allí empeñada y no le pertenece, seguramente la ha robado. Consulta sus libros y ve que perteneció al Coronel Domiciano de la Gándara, la mujer dice que viene en nombre del Coronelito y no acepta el dinero propuesto, quiere su sortija. El usurero le suelta cinco soles. Llegada del Ciego Lechuzo y de la Niña Mustia que no pueden pagar la letra del piano. La india insiste en que le devuelva la sortija. Pereda no lo suelta y le dice que acepte los cinco soles o llama a la policía, la mujer se marcha. Melquíades, el ayudante de Peredita en la casa de empeños, le pone al día de todas las novedades de la ciudad y le cuenta que el Generalito ha caído en desgracia y que está en busca y captura. Peredita se desespera por la compra del anillo. Su ayudante le propone que entregue otro anillo de menor tasa y se quede el auténtico, el interesado no vendrá a reclamarlo.</p>

<p>SEC. 20- El Mayor del Valle llega al burdel en busca del Coronel de la Gándara. Pero ha huido.</p>	<p>LIBRO TERCERO. (El Coronelito) El Coronel Domiciano de la Gándara se encuentra con Filomeno Cuevas el criollo ranchero, le pide su ayuda para llegar al campo insurrecto, sabiendo que él tampoco es adepto de Santos Banderas. Filomeno le reprocha que no hiciese nada mientras gozaba de los favores del dictador, él tiene poco que perder pues ya conoce sus intenciones de luchar contra Tirano Banderas. El Coronelito insiste en que estaba conspirando a favor de la república desde dentro, pero ha sido descubierto, con los votos y las armas de los indígenas nada se puede hacer, para ganar la revolución hay que tener apoyos en los cuarteles y yo puedo conseguirlos. Ofrece sus habilidades militares para derrocar a Tirano Banderas. Filomeno le ofrece el mando si la peonada le acepta, juntos podrán conseguirlo.</p>
<p>SEC. 21- En la huida el Coronel y Veguillas llegan a casa del Dr. Rosales, y huye por los tejados. El Mayor del Valle detiene a Veguillas que no ha huido y al hijo de la casa por colaborador, la viuda del Dr. Rosales intercede por su hijo pero a pesar de ser inocente también se lo llevan preso como cómplice.</p>	<p>LIBRO CUARTO. (El honrado gachupín) Don Quintín colabora con la policía y denuncia a la india que le trajo el anillo. Inmediatamente una cuadrilla de la policía va a detener a Zacarías el Cruzado y su mujer, al no encontrar al indio se llevan presa a su mujer, el niño asustado ante la acción de la policía huye al cenagal, entre los cerdos. El niño ahora la sigue, ahora se detiene, hasta que un guardia lo asusta y el niño se queda solo llorando.</p>
<p>SEC. 22- El Coronel de la Gándara huye para reunirse con los insurrectos, busca al indio Zacarías para que lo lleve con su canoa hasta la zona donde se encuentran. La mujer del indio necesitará dinero para mantener a su hijo durante la ausencia de Zacarías, el Coronelito le entrega su anillo; si lo empeña podrá sacar un buen dinero.</p>	<p>LIBRO QUINTO. (El ranchero) Reunión de los rancheros afines a la revuelta entorno a Filomeno Cuevas, ambiente relajado y festivo entre los indígenas rebeldes, el Coronelito Domiciano recibirá cincuenta bolívares un guía y un caballo. El dinero se le entregará al pisar las líneas revolucionarias, se ofende ante Filomeno por la falta de confianza. Esas son las condiciones, el Corelenito se lamenta del trato de preso que le están dando en vez de recibir el que se merece un amigo de confianza.</p>
<p>SEC. 23- Imagen de un presidio junto a un acantilado, desde allí se despeña a los</p>	<p>LIBRO SEXTO. (La mangana) Zacarías el Cruzado vuelve en su canoa a</p>

<p>prisioneros revolucionarios hasta el mar.</p>	<p>casa, y se encuentra con los restos devorados de su chamaco por los cerdos. Encuentra el dinero del empeño y la papeleta, mete a su niño en un saco y pone rumbo a la ciudad, en su desesperación piensa que el costal con su hijo muerto le traerá suerte. Se encuentra con el ciego que con un legajo de papeles le pide a la niña que buscando alguna cláusula del contrato firmado con Peredita que les favorezca, pero el usurero los tiene bien cogidos.</p> <p>Zacarías les invita a un trago para olvidar las penas y se entera de que fue el usurero quien denunció a su mujer, le dice al ciego que no se preocupe de su préstamo porque él se encargará de Peredita. Zacarías. Compra un caballo y se va en busca de Peredita. Lo encuentra al atardecer en su casa de empeños, lo lacea y se lo lleva ahorcado a galope.</p>
<p>SEC. 24- Tirano Banderas recibe a Dña. Rosita viuda de Dr. Rosales, la mujer va a interceder por su hijo. El dictador se muestra lascivo con la mujer. Ella pensaba que el General de la Gándara era un amigo, esto enfurece a Tirano Banderas que deja la suerte de su hijo al destino de las leyes naturales. La mujer se marcha desesperada.</p>	<p>LIBRO SÉPTIMO. (Nigromancia) Filomeno se despide de sus hijos y de su mujer se va con el Coronelito a servir a la causa revolucionaria. Aparece Zacarías y relata lo que le ha sucedido, en su marcha le informa al Coronelito que los restos de su chamaco les servirán de salvoconducto para acabar con Tirano Banderas.</p>
<p>SEC. 25- La india va a empeñar el anillo, Peredita lo reconoce y le acusa de haberlo robado al General de la Gándara la mujer le dice que el dinero es para él que está en un apuros, (Peredita aún no sabe que está en busca y captura).</p> <p>El empeñista le ofrece un precio miserable, y la mujer no quiere aceptar, pero tras una discusión sobre la relación de los indios y de cuanto deben a los españoles, finalmente le da unas monedas de más y la mujer se marcha no sin antes maldecirlo.</p>	
<p>SEC. 26- Melquíades, el ayudante de Peredita en la casa de empeños, le pone al día de todas las novedades de la ciudad, y por fin le cuenta que el General ha caído en desgracia y de que está en busca y captura. Peredita se desespera por la compra del anillo.</p>	

<p>SEC. 27- Peredita denuncia ante Tirano la pista del anillo, éste se lo agradece y le informa de que hay un manifiesto que los diplomáticos quieren firmar contra su gobierno en protesta por los últimos fusilamientos, le comunica que avise al embajador de España que tiene una correspondencia que le compromete y que le aconseja que no firme ese manifiesto.</p>	
<p>SEC. 28- Peredita informa al Embajador de España, éste finge no dar importancia a las cartas, se trata de un simple devaneo.</p>	<p>QUINTA PARTE: LIBRO PRIMERO. (Boleto de sombra) El Fuerte de Santa Mónica, prisión de reos políticos, y fortaleza que ha sido testigo de las atrocidades de Tirano Banderas, acoge el ingreso de Veguillas y del joven estudiante. Escuchamos los desesperados comentarios de los presos <i>“Los chingados tiburones ya se aburren de tanta carne revolucionaria y todavía no se satisface el cabrón Banderas”</i>. Veguillas se justifica ante los revolucionarios por su servilismo al tirano, escuchamos algunas reflexiones sobre el valor revolucionario</p>
<p>SEC. 29- Vemos como la criada embute a la hija de Tirano Banderas que se niega a comer, el dictador llega y da de comer a su hija en la palma de su mano como si se tratase de un animal.</p>	<p>LIBRO SEGUNDO. (El número tres) En un calabozo están retenidos el Doctor Sánchez Ocaña y don Roque Cepeda líderes del partido de la oposición junto a otros presos comunes. Reflexión sobre la evasión que pretende uno de ellos y el destino revolucionario de don Roque: <i>“El Destino se vence, si para combatirle sabemos reunir fuerza espirituales”</i>. Discusión sobre el valor religioso y sobre la revolución, don Roque entiende al revolucionario como vidente que recibe su fuerza de lo espiritual. El preso pregunta <i>“¿Qué relación puede haber entre la conciencia religiosa y los ideales políticos?”</i> a lo que don Roque contesta: <i>“Es la misma cosa (...) Hágase más meditativo y comprenderá muchas verdades que sólo así le serán reveladas”</i></p>
<p>SEC. 30- Campamento revolucionario, el General de la Gándara da instrucciones de cómo se debe comportar un verdadero ejército. Los indios han aceptado la disciplina militar y se organizan junto a los cuatro batallones que han desertado siguiendo al General de la Gándara que es el que instruye la milicia.</p>	<p>LIBRO TERCERO. (Carceleras) Partida de naipes entre presos, Veguillas entra a jugar y gana. Reflexión sobre el valor del dinero a las puertas de la muerte. Al otro lado de la celda otros presos cuentan sus desventuras.</p>

<p>SEC. 31- Tirano Banderas decide no firmar las sentencias de muerte que tiene encima de su mesa, va a cambiar de estrategia, quiere liberar al futuro Presidente de la Republica: Roque Cepeda.</p>	
<p>SEC. 32- Tirano Banderas va hasta la prisión para encontrarse con Roque Cepeda, le ofrece su ayuda para sacarlo inmediatamente e hipócrita lamenta la confusión, hace una primera aproximación para llegar a un pacto político.</p>	
<p>SEC. 33- Detención de la india, por colaborar en la huida de Coronel Domiciano de la Gándara. El hijo de la indígena quedará abandonado a merced de los cerdos.</p>	<p>SEXTA PARTE: LIBRO PRIMERO. (Lección de Loyola) Tirano Banderas busca la protección en los poderes mágicos que un indio le dicta para hacerse inmune a las balas por la intervención de Satanás. Mientras le afeitan despacha con el Mayor del Valle, sobre varios temas: la implicación del joven estudiante en la huida de Domiciano y el destino de Veguillas. Al Coronel de la Gándara le considera un ingrato por no haberse dejado atrapar, ya que él le hubiese indultado, ahora hay que detenerlo a toda costa antes de que llegue al campo insurrecto. En el salón de audiencias le esperaba Dña. Rosita, madre del inocente estudiante detenido. A pesar de los servicios prestados por su difunto marido a la patria no va a ser correspondida, Tirano Banderas insiste en que su hijo está en manos del destino, el mismo que llevo al Coronelito a entrar en su casa y fugarse. La mujer se desespera ante tanta injusticia. Tirano visita a don Roque en presidio, con la intención de pactar con él, finge haberse enterado de su detención y por eso viene en su ayuda, sus diferencias políticas están dentro de la constitución y son lícitas, viene a resolver este entuerto policial. Don Roque se refiere al dictador como la serpiente bíblica. Veguillas al oír a la voz de Tirano se cree salvado y realiza la onomatopeya que tantas risas arrancaba a Banderas: “Cuá, cuá”. Pero su supuesto amigo no está de</p>

	<p>humor y lo desprecia, el licenciado sigue humillándose, finalmente y tras preguntarle los motivos por los que se fue de la lengua, le regala con una última gracia antes de ejecutar su sentencia y le permite que le acompañe.</p>
<p>SEC. 34- Se ponen en marcha las tropas revolucionarias.</p>	<p>LIBRO SEGUNDO. (Flaquezas humanas) El Ministro de España, el (Barón de Benicarlés) está en su cama con su perrito faldero, su amante Currito Mi-Alma que llega de la calle lo despierta y le informa que la policía le ha incautado toda la correspondencia, el Barón se enfada: “<i>quiere alarmarlo para sacarle dinero</i>”, pero el joven le dice que le está contando toda la verdad.</p> <p>El Barón va al salón donde le espera don Celes que va a pedirle que le pague el vencimiento de los préstamos. El Barón, que está arruinado, le miente diciéndole que le ha propuesto para Ministro de Hacienda en España, está haciendo gestiones con el Gobierno de España para su nombramiento. Con engaños puede esquivar las pretensiones del gachupín. Pero don Celes sigue contándole al Barón el problema de las cartas interceptadas por Tirano Banderas y le pide que se reúna con él, por su bien y el de la colonia.</p>
<p>SEC.35- Vuelve el indio Zacarías y encuentra a su hijo devorado por los cerdos.</p>	<p>LIBRO TERCERO. (La nota)</p> <p>El Barón se inyecta una dosis de morfina antes de salir en coche de caballos al encuentro con otras delegaciones diplomáticas. En el trayecto se superponen imágenes reales con el delirio del diplomático.</p> <p>Se inicia la reunión y el embajador británico, en nombre de su imperio, no puede tolerar que en ese país se incumplan las leyes elementales de la guerra al ejecutar prisioneros sin la mínima garantía en el proceso.</p> <p>El resto de embajadores corrobora la postura, en cambio el Embajador Español está más pendiente de un guapo diplomático que de atender a las reivindicaciones.</p> <p>Después de múltiples discusiones el cuerpo diplomático redacta una nota que</p>

	<p>firmarán las veintisiete naciones representadas, aconsejando al Gobierno de la República “<i>el cierre de los expendios de bebidas y exige el refuerzo de las guardias en las Legaciones y Bancos Extranjeros</i>”.</p>
<p>SEC. 36- Roque Cepeda, liberado, visita a Tirano Banderas y pacta con él. Tirano le convence del peligro que corre la independencia del país ante las fuerzas extranjeras y le promete una amnistía para aquellos que no tengan delitos de sangre. Se puede hacer política dentro de la Constitución y hay que buscar una alianza para salvar a la patria de las fuerzas revolucionarias.</p>	
<p>SEC. 37- Zacarías con el cadáver de su hijo en un saco, va en busca de Peredita para vengarse. Cuando lo encuentra se lo lleva a rastras en su caballo.</p>	<p>SÉPTIMA PARTE: LIBRO PRIMERO. (Recreos del Tirano) El tirano juega a introducir el tejuelo en la boca de la rana, mientras Veguillas adula su juego. El Tirano reprocha a Lupita que por culpa de sus cuatro botellas el Coronel de la Gándara encabeza las tropas revolucionarias y todos los males que se han desencadenado contra la República. Don Roque Cepeda acude a la llamada de Tirano que intenta convencerlo de los peligros que acechan al país y su posible independencia, las fuerzas diplomáticas son un nido de conspiración, las minas y el caucho un botín deseado por los yanquis y los europeos, se acercan horas de angustia para los patriotas por eso le propone un pacto de estado, que don Roque acepta.</p>
<p>SEC. 38- Acorralado el Embajador Español, ha de marcharse del país y abandona a Currito Mi-Alma a su suerte.</p>	<p>LIBRO SEGUNDO. (La terraza del club) Comentario y burla entre los diplomáticos sudamericanos del comportamiento del Barón de Benicalés y sus insinuaciones hacia el Ministro del Ecuador, que no piensa aceptar el papel de secretario junto a él por miedo a sus desvíos; risas entre los embajadores. Después se cuestionan la propuesta del Embajador Inglés que busca defender los intereses anglosajones, la nota es un primer paso, pero hasta dónde llegarán esas advertencias, ¿se podrá mantener la hegemonía y los intereses de todas la</p>

	naciones? Las diferentes naciones muestras sus conflictos de intereses.
SEC. 39- Reunión del cuerpo diplomático sobre qué situación política defenderá mejor los intereses de los extranjeros. En la calle las tropas revolucionarias entran en la ciudad	LIBRO TERCERO. (Paso de bufones) Parodia de juicio y últimas voluntades de Veguillas, Tirano le pide que imite la rana por última vez. Bromea Tirano sobre la peripecia de la adivinación que es digna de un folletín de Alejandro Dumas. Uno a uno hace pasar a los implicados en el juicio, el Doctor Polaco y Lupita la Romántica. Tirano ejerce de fiscal, y escuchamos sus conocimientos esotéricos, el Dr. Polaco defiende su prestigio con un amplio currículum artístico, después describe la participación de la médium y le pide que repita paso por paso la experiencia de la noche anterior, que fue noche de difuntos. En primer lugar empiezan por adivinar un número que Santos Banderas hubiese pensado: el siete es el número acertado. Pero Tirano no se deja impresionar, juegos de este tipo hemos visto a los chamacos, o le ofrecen algo más convincente o todos acabarán en presidio. Un intercambio de tiros capta la atención del dictador, ordena a Mayor del Valle que averigüe en qué cuarteles se ha producido el tiroteo. ¿El Doctor o la médium son capaces de dar una explicación al enigma? Tirano no obtiene respuesta. <i>“Lupita suspira en el trance magnético, con el blanco de los ojos vueltos sobre el misterio”</i>
SEC. 40- El indio Zacarías se une a las tropas que comanda el Coronel de la Gándara, le enseña su hijo muerto que les servirá de amuleto en la lucha contra el tirano.	
SEC. 41- Ante la presencia de las tropas revolucionarias en la ciudad, el tirano se atrinchera en el palacio. Considera a Veguillas un traidor y ha de pagar por ello.	
SEC. 42- Pide que se hipnotice a Lupita para conocer el futuro. Vemos en el trance de la mujer algunas imágenes del final trágico que se avecina. Se presentan con un cambio de color en la película.	EPÍLOGO. Tirano ordena la defensa del palacio; se ve cercado en su fortaleza y desde su puesto vigía ve como huyen algunos de sus hombres, la situación es desesperada. Aparece el Coronel Domiciano de la

	<p>Gándara pidiendo su rendición. El Mayor del Valle también deserta. Tirano manda colgar a quienes sean sospechosos de ser fieles al Mayor como represalia.</p> <p>Ante una situación sin salida, manda que el licenciado Veguillas sea ejecutado y él hace lo propio con su hija para que no abusen y gocen de ella sus enemigos. De quince puñaladas le quita la vida.</p> <p>Sale a la ventana puñal en mano y es acribillado a balazos.</p> <p><i>“Su cabeza estuvo expuesta tres días en la Plaza de Armas, del mismo modo su cuerpo fue troceado y esparcido de frontera en frontera, y de mar a mar”.</i></p>
SEC. 43- Entra un soldado para informar de la situación crítica. Tirano ordena la ejecución de Veguillas.	
SEC. 44- Veguillas es asesinado.	
SEC. 45- Asalto al palacio por las tropas revolucionarias.	
SEC. 46- Tirano Banderas ejecuta a su hija para que no abusen de ella.	
SEC. 47- Entrada triunfante del Coronel de la Gándara, encuentro de Zacarías con su esposa. Se muestran diferentes actitudes de los personajes hacia el nuevo orden, algunos con evidentes cambios de chaqueta.	
SEC. 48- Encuentro del General de la Gándara con Tirano Banderas. El General le pide la rendición, pero nada más asomar por el balcón el Tirano, Zacarías le dispara en venganza por la muerte de su hijo. El Tirano cae abatido por la bala.	

6- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

Una vez comparadas las secuencias de la película y de haber conocido el contexto que rodeó tanto la producción audiovisual como la escritura de la novela, queremos hacer una valoración personal sobre el resultado final.

La película mantiene un ritmo muy fluido, que le permite captar la atención del espectador en todo momento; referentes literarios a parte, creemos que la película nos muestra gráficamente una sociedad amenazada por el poder absolutista del tirano, las conspiraciones e intereses políticos que casi nunca tienen en cuenta al más débil.

Desfilan la inmensa mayoría de los tipos y personajes de la novela, entrelazando tres historias: la del tirano, la de la revolución y la de los intereses coloniales de las fuerzas exteriores. Desgraciadamente, el cruce entre las historias no acaba de comprenderse en su totalidad.

El carácter coral que mantiene la película hace que algunos personajes queden desdibujados; tal vez una cohesión interpretativa más clara hubiese ayudado a precisarlos. Los aspectos relativos a la interpretación (a pesar de que la película recibió elogiosas críticas en este sentido, destacando la interpretación de alguno de sus actores como Guian María Volanté, que encarna a Tirano Banderas) no siempre están equilibrados. Hay una indefinición entre unos planteamientos más radicales y un código naturalista. La interpretación que realiza Volanté (Tirano Banderas) y Gurruchaga (El Ministro de España) contrasta con la naturalista de Fernando Guillén, que interpreta a Don Quintín.

Amparo de Juan Bolufer¹³⁷ ve esta misma dificultad a la hora de mantener el tono esperpéntico, recurriendo a la interpretación naturalista y a una planificación clásica. Dice que el realizador duda en sus planteamientos: entre el naturalismo y el esperpento, entre el expresionismo y el impresionismo, caricatura y desenmascaramiento, sin decidir cuál es la carta con la que, de verdad, mas allá de la autoimpuesta fidelidad al texto de Valle, le agradaría quedarse. En su artículo, De Juan insiste en su teoría de que durante la década de los ochenta y noventa, la figura de Valle se utilizó por parte de la intelectualidad española como símbolo de recuperación política e ideológica y que, por lo tanto, se cumplía con el simple hecho de poner en escena o filmar con corrección y fidelidad la obra de Valle, dejando en un segundo término cualquier tipo de riesgo y creatividad.

En el caso de la adaptación de *Tirano Banderas*, no estamos de acuerdo con esta afirmación; pensamos que no hay que menospreciar el hecho de ordenar la novela y darle un sentido comprensible y un ritmo que nos cuente la historia adecuadamente.

El trabajo de Azcona y García Sánchez es ejemplar en este sentido; si lo comparamos con el original, vemos que casi todos los elementos fundamentales están tratados, lo único que nosotros le reprochamos es el querer abarcar demasiado, pero no puede ser un demérito seguir la obra que se está adaptando.

Otra cuestión es si se es más fiel a Valle saltándose el argumento para entrar más a fondo en sus propuestas estéticas. Pero hacer este tipo de planteamientos es desconocer la realidad de la producción cinematográfica de nuestro país, que nunca permitiría hacer una obra de tan alto presupuesto con veleidades experimentales.

Tampoco creemos que la película sea una simple traslación en imágenes del argumento de Valle: hay una selección del abundante material que ofrece la novela y toda selección implica una decisión y una visión particular de la obra.

En cuanto al aspecto visual y la ambientación, se consigue transmitir la atmósfera caribeña que requiere la historia. La puesta en escena está cuidada y toda la factura técnica de la película es impecable. Enrique Cerezo y Andrés Vicente Gómez son los nombres que firman la producción ejecutiva, dos nombres de peso del cine español y seguramente los únicos que podía asumir una superproducción de las características de

¹³⁷ De Juan Bolufer, Amparo, "Revisar *Tirano Banderas*" en *Lecturas: Imágenes*, Vigo, Universidad de Vigo, 2001 págs. 375-395.

Tirano Banderas en los años 90 y que, según nos contaba García Sánchez, tenían un presupuesto muy ajustado, impidiendo hacer una propuesta más ambiciosa por la imposibilidad de la producción.

Pensamos que los planteamientos comerciales también influirían a la hora de tomar las decisiones claves para que no se asumiesen muchos riesgos estilísticos.

Por último, queremos destacar el trabajo de Volanté al encontrar el equilibrio perfecto entre la palabra y el gesto de Tirano Banderas, demostrando que se pueden presentar los personajes y hacerlos creíbles a pesar de que no se utilice una interpretación naturalista. No hay que confundir la credibilidad de un personaje con el código interpretativo en el que se nos presenta. Tirano Banderas expresa toda su maldad y patetismo desde el esperpento y no porque algunos de sus gestos sean mecánicos o espasmódicos (recordemos la incorporación de tics) deja de transmitirnos una verdad, con aspecto deformado, pero verdad al fin y al cabo.

El actor quedó muy satisfecho de su último trabajo y en el homenaje que se le rindió en su pueblo natal después de su muerte acudió García Sánchez, donde se exhibió esta película como última voluntad del actor. Gran trabajo el que realizó Guian María Volanté.

5. 2 CATALOGACIÓN Y APROXIMACIÓN A LOS CORTOMETRAJES

El realizador Bigas Luna puso en escena una versión refundida de las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán en la Nave de Sagunt en la temporada 2003, una producción de la Fundación de la Ciudad de las Artes Escénicas y de la Segunda Bienal de Valencia y que supuso la primera incursión del cineasta catalán en la puesta en escena de Valle-Inclán, tanto en el teatro como en el cine.

El trabajo contenía algunas filmaciones que se proyectaban durante el curso de la representación dentro del espacio escenográfico y otros cortos que se mostraban antes de que se iniciase la obra, en un espacio habilitado para la ocasión y que servía de tránsito para introducirnos en el universo de Valle-Inclán. Estos cortometrajes fueron realizados en un taller que Bigas Luna dirigió con estudiantes de cine para el montaje de las *Comedias bárbaras*, y que contó con 12 realizadores seleccionados que trabajaron en el proceso de creación y montaje de las nueve películas de corta duración que se exhibían entre los objetos, símbolos e iconos referentes a la obra de Valle-Inclán. Todo el trabajo respondía a la particular visión de Bigas Luna sobre el universo de Valle-Inclán y el resultado se ofreció como preámbulo a la representación teatral.

Nosotros, en este trabajo, catalogaremos este material audiovisual que está inspirado en la obra de Valle-Inclán y, aunque no se ha exhibido en salas comerciales ni en televisión, sí que fue presentado en público con independencia de la puesta en escena de las *Comedias bárbaras* de Bigas Luna.

Hemos transcrito la secuencia previa escrita por Bigas Luna, donde se describe el ambiente y las acciones del espacio previo a la entrada en la sala de la Nave de Sagunto y donde se proyectaron las películas mencionadas; estas indicaciones las adjuntamos en el apéndice del trabajo.

El contenido de los cortos es muy variado y sólo uno de ellos refleja algún pasaje directo de la obra *Cara de plata*, de Valle-Inclán. Bigas Luna con este trabajo mezcla su universo creativo y su mitología personal como él la llama, con el universo de Valle-Inclán, sirviendo el autor gallego como justificación a alguno de los personajes pictóricos de Bigas. Se trata de justificar el universo personal del director confrontándolo con el de Valle.

“Tengo una serie de personajes en pintura que encajan perfectamente con el mundo de Valle-Inclán, por ejemplo Valle-Inclán habla mucho de la leche. Yo tengo un personaje en mis dibujos, del que yo digo que es un *lactario* o *allactatrice*, que es una mujer que se aprieta los pechos y le sale leche (como sucedía a la protagonista de *La teta y la luna* (1994))”¹³⁸

Un claro ejemplo de este planteamiento son los cortos, *Lactatio* y *Allattatrice*.

¹³⁸ Catálogo de las *Comedias bárbaras*, editado por la Fundación de la Ciudad del Teatro de la Generalitat Valenciana (2003, 8).

5. 2. 1 *Lactatio* (0'50'')

En este cortometraje, vemos a la Virgen de la Leche amamantando al Niño Jesús. Tradición de la iconografía cristiana que se refleja en varias imágenes que representan esta estampa, Bigas siente una especial atracción por la imagen que se venera en la Catedral de Tarragona que muestra, según Bigas Luna, una de las vírgenes más sensuales, contentas, felices y mediterráneas que ha visto.

Descripción del corto:

Sobre una piedra, a pleno sol, aparece el espejismo de una mujer muy bella con un manto en la cabeza; aparece sobre la roca, es la Virgen de la Leche, su velo es agitado por una suave brisa, de fondo escuchamos las cigarras.

El sol molesta a sus ojos, pero finalmente los abre y se protege con la mano; su pie aprieta la piedra. Lentamente, baja la cabeza hasta que vemos que tiene en su regazo a un niño, se abre el pecho y apretándolo con la mano deja ver una gota de leche que el niño sorbe con deleite; la imagen del pecho se encadena con la redondez del sol. Vuelve a jugar aquí Bigas Luna con el símil de la teta y la luna, pero en este caso con el sol. La última imagen vuelve a ser la piedra en medio del campo abrasada por un sol de justicia: el espejismo ha desaparecido. El tratamiento de la película es en blanco y negro.

Ficha técnica:

Virgen.....	Ruth Lezcano
Niño Jesús.....	Víctor
Dirección.....	Bigas Luna
Fotografía.....	Albert Pascual
Producción.....	Natalia Arcos
Montaje.....	Sandra Álvaro, César Sabater, Hèctor Manteca
Música.....	Miguel Marín
Sonido.....	Daniel de Zayas, Albert Manera

5. 2. 2 *Allattatrice* (1'50'')

Seguimos en esa fascinación que siente por la mujer como generadora de vida y reproduce, en este corto, algunas de las imágenes que esboza en su pintura, donde las mujeres dan su leche al mar Mediterráneo; la tiran al cielo o se rocían con ella. Seguimos más cerca del universo de Bigas que el de Valle-Inclán.

Descripción del corto:

De fondo el mar Mediterráneo; dos mujeres desnudas están recostadas en las rocas, su perfil nos recuerda el de las sirenas. Una lanza su leche al cielo, la otra la invita a sentarse junto a ella a la orilla del mar; las dos mujeres juegan de manera sensual y ríen; de sus pechos sale abundante leche que se lanzan mutuamente, el juego lleva a una de ellas a dejarse acariciar por las olas mientras la otra le empapa la cara con su leche. El tratamiento cinematográfico es en blanco y negro.

Ficha técnica

Allattatrice 1.....	Cristian Rodríguez
Allattatrice 2.....	Victoria Lepori
Dirección.....	Bigas Luna
Fotografía.....	Albert Pascual
Producción.....	Natalia de Ancos
Montaje.....	Sandra Álvaro, David Pérez
Música.....	Miguel Marín
Sonido.....	Daniel de Zayas, Albert Manera

5. 2. 3 *Allattatore* (0'50'')

Referencia al “macho ibérico” que llora su impotencia; en este caso, las lágrimas siguen siendo de leche. El esperma se derramará inútilmente ante la impotencia del varón. Esta referencia nos acerca a una sociedad fálica que encuentra su decadencia. Juan Barcala, en la revista “Contrastes”, establece un paralelismo entre la sociedad fálica, entendida como despotismo bárbaro y gratuito de finales del siglo XIX, la que nos presenta Valle-Inclán, con el trabajo que realiza Bigas Luna en su trilogía ibérica: *Jamón, jamón* (1992), *Huevos de Oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994), una apología o destrucción del “por cojones” ibérico.

Un paralelismo traído por los pelos, según nuestra opinión, y que se repite en más de una crítica a propósito del montaje de las *Comedias bárbaras*, donde se quiere establecer este paralelismo entre ambos creadores. Aunque estemos hablando de trilogías, no son comparables desde ningún punto de vista; la sociedad que nos retrata Valle es mucho más compleja y sus obras más profundas que las recreaciones, en muchos casos esteticistas, de Bigas Luna.

Descripción del corto:

Sobre una peana situada junto a una pared, vemos una silueta humana que nos recuerda el sacrificio de la cruz. Escuchamos unos gritos de fondo; poco a poco, vemos aparecer la imagen desnuda de un hombre que se lamenta desesperadamente. De su pene flácido, gotea leche; forma un gran charco en tierra, leche derramada inútilmente que será infértil. La imagen se desvanece mientras seguimos escuchando los gritos. El tratamiento de la película es en blanco y negro.

Ficha técnica

Allattatore.....	Joan Simó
Dirección.....	Bigas Luna
Fotografía.....	Albert Pascual
Producción.....	Natalia de Ancos
Montaje.....	Sandra Álvaro, Pablo Millán
Música.....	Miguel Marín
Sonido.....	Daniel de Zayas, Albert Manera

5. 2. 4 *El Molar* (1'50'')

Al inicio del cortometraje, se puede leer el siguiente texto:

“El molar es un hombre muy importante para las mujeres que acaban de parir, es un viejo harapiento y solitario, al que acuden las mujeres cuando no pueden amamantar a sus hijos, para que les extraiga la leche; de no hacerlo así, la leche puede agriárseles en el pecho produciéndoles un gran sufrimiento. Para ejercer bien su oficio, el Molar no ha de tener ni un solo diente en la boca”.

Bigas se acerca al mundo rural presente en la obra de Valle-Inclán mostrándonos esta imagen esperpéntica de un viejo desdentado siendo amamantado como un niño.

Descripción del corto:

Mientras se leen las frases del principio, aparece un primer plano de un viejo con boina que nos enseña su boca desdentada, ayudándose de las manos para que sea evidente que no conserva ningún diente.

El viejo, con una palangana, sale de su casa y se acerca a una mujer que está acalorada; el hombre mira sus pechos, le explica a la mujer que está completamente desdentado y que no le hará ningún daño (la escena está rodada sin voz). Desde el principio y con el tratamiento de los fotogramas y el ruido de la moviola, nos evoca el cine mudo. La película también está grabada en blanco y negro, y con la utilización de los carteles, se remarca el carácter de cine primitivo.

Una vez el viejo ha mostrado su boca desdentada, la mujer le enseña su generoso pecho, que él palpa hasta introducirse en la boca; después sorbe su leche con delectación; la sorbe y después la escupe en la palangana. La acción se repite varias veces, mientras la mujer se va aliviando; después le da el otro pecho para que repita la operación.

Ficha técnica

Mujer.....	Noelia Solaz
Mamador.....	Antonio Sahuquillo
Dirección.....	Bigas Luna
Fotografía.....	Albert Pascual
Producción.....	Natalia de Ancos
Montaje.....	Providencia Morillas, Antonio Villareal
Música.....	Miguel Marín
Sonido.....	Daniel de Zayas, Albert Manera

5. 2. 5 Collar de moscas (1'17”)

Este vídeo, aunque está incluido dentro de los realizados por Bigas Luna para las *Comedias bárbaras*, se trata de una película realizada en el año 2001 con el mismo título, en un intento por recuperar su interés por la experimentación de vanguardia y de los pequeños formatos audiovisuales, creando con Catalina Pons, en la productora Paltform BL, dedicada a la creación y promoción de proyectos innovadores vinculados a las nuevas tecnologías y de promoción de nuevos talentos. Con ese mismo espíritu, nace el Taller Bigas Luna.

Por tanto, este corto realizado anteriormente; sería el precedente de esta serie de cortos realizados en torno a la obras de Valle-Inclán.

Descripción del corto:

Un primer plano de unos dedos de mujer con las uñas largas y cuidadas. Escuchamos una voz en *off* que nos relata cómo su amiga había descubierto el arte de ensartar moscas en un hilo sin que perdieran la vida. La imagen nos muestra una aguja atravesando moscas y cómo poco a poco y con suma delicadeza esos dedos van pasándoles un hilo. La voz en *off* continúa narrando el placer que sentía aquella mujer cuando el collar de moscas recorría su piel. Vemos unas moscas unidas por un hilo a modo de collar sobre la piel de una mujer. El tratamiento es en blanco y negro.

Ficha técnica:

Manos de mujer.....	Montse Palau
Moscas de Tarragona.	
Texto.....	Missa Sert
Voz en <i>off</i>	Marta Gil
Dirección.....	Bigas Luna
Fotografía, cámara.....	Javier Palau
Manipulación moscas.....	Javier Palau
Producción.....	Iñaki Catalán
Montaje y sonido.....	Bigas Luna

5. 2. 6 *Mortajas* (3'26'')

Se trata de una película documental de los años 50 de la Procesión de las Mortajas, en A Pobra do Caramiñal, película documental en blanco y negro cedida por el Museo de Valle-Inclán y cuya autoría es desconocida.

En el taller de audiovisual de Bigas Luna, se procedió al montaje, que se exhibió con motivo de las *Comedias bárbaras*. La copia que hemos visionado es la que se realizó en el taller.

La Procesión de las Mortajas es una procesión singular que se realiza el tercer sábado de septiembre y tiene su origen en el siglo XV, cuando un alcalde del pueblo, Juan Linares, viendo próxima su muerte, hizo que sus criados llamaran a un carpintero para que le hiciese con urgencia un féretro a su medida. Milagrosamente, el alcalde sanó y al día siguiente, durante la procesión, acompañó la imagen de Jesús el Nazareno, como muestra de gratitud, siguiendo a su propio ataúd que cargaban cuatro reos.

Esta historia parece ser el origen de este singular ritual que aún se realiza. Ahora, todos aquellos que estuvieron a punto de morir y se encomendaron a Jesús el Nazareno y sanaron, como agradecimiento, el día de la procesión caminan tras el que debía ser su propio féretro, que llevan sus familiares vistiendo un hábito morado y portando un gran cirio. Valle-Inclán no sólo conocía esta procesión sino que trató en numerosas ocasiones el tema de la muerte, de las almas en pena y las historias de santos. Valle-Inclán convivió con esta cultura ancestral marcada por un profundo carácter religioso.

Descripción del corto:

Plano general de un pueblo gallego; después vemos cómo una mujer transporta un ataúd en la cabeza; de camino a su casa, se cruza con otras mujeres que están lavando la ropa en el río.

Durante todo el reportaje, suena de fondo el doblar de las campanas a muerte. La mujer desayuna junto a un tapiz del Niño Jesús.

Vemos unos hombres que transportan otro ataúd a otra casa. Por el camino, unos bueyes traen en carro otro féretro; se trata de peregrinos de otras poblaciones que se acercan al pueblo para participar en la procesión.

Unas mujeres adornan un féretro de niño con flores y lazos; el siguiente plano es una mujer que lleva sobre su cabeza el ataúd arreglado.

Un niño juega en la puerta de su casa con una pelota que cae al lado de su féretro; el niño podrá desfilarse en la procesión junto a su ataúd.

La procesión sale y todo el pueblo detiene su actividad; vemos a penitentes descalzos que van quemando cera.

El niño ataviado con hábito va detrás de su ataúd que portan otros niños, que son sus amigos. Vemos cómo esta estampa se repite con otros enfermos que han sanado y todos van detrás, mientras sus familiares llevan el féretro.

Siguen el cortejo las autoridades religiosas, políticas y militares; al final, vemos la imagen del Cristo Nazareno recortada sobre el mar. El tratamiento es en blanco y negro.

5.2.7 *El cordero* (1'25'')

Descripción del corto:

Sobre un mar embravecido que adquiere una tonalidad roja vemos la cabeza de un cordero ensartada en un palo, asistimos a su proceso de descomposición; de fondo, el ruido de las chicharras. Película realizada en color.

Ficha técnica

Dirección.....	Doménech Boronat, Daniel Diosdado, Trini Picó, Elisabeth Valádez
Fotografía.....	Doménech Boronat
Producción.....	Taller Bigas Luna Valencia
Montaje y sonido.....	Taller Bigas Luna Valencia.

5. 2. 8 *Liberata* (2'57'')

Liberata la Blanca es un personaje de *Cara de plata*; en esta filmación, se hace una recreación de la persecución del personaje a cargo de los perros de don Pedrito; tras la caza, abusa de ella.

Descripción del corto:

Ribera tranquila de un río; después, aparece un primer plano de un perro imponente. Mediante montaje cinematográfico, escuchamos un gran ladrido dentro de un refugio de cazadores; la imagen símbolo se funde y aparece don Pedrito con su escopeta dispuesto a la caza. Sus perros le siguen mientras se dirige al pueblo.

Se encuentra con Liberata que está recogiendo las gallinas; la muchacha se asusta; él le pide que le acompañe. La mujer acaba por huir y don Pedrito le suelta los perros que la alcanzan junto al río. Se suceden los planos de ladridos y mordiscos feroces con la desesperación de la joven. Finalmente, llega don Pedrito que aparta a los canes y carga

su presa al hombro llevándola hasta su madriguera; la entra arrastrándola del pelo y una vez en el interior sólo escuchamos los gritos de la muchacha y los jadeos del cazador. El tratamiento es en blanco y negro.

Ficha técnica:

Liberata.....	Esther Bové
Don Pedrito.....	Pedro Casablanc
Dirección.....	Bigas Luna
Fotografía.....	Albert Pascual
Producción.....	Natalia de Ancos
Montaje.....	Sandra Álvaro, David Pérez, Héctor Manteca
Música.....	Miguel Marín
Sonido.....	Daniel de Zayas, Albert Manera

5. 2. 9 Dolorosa (0'50'')

Imagen de la iconografía cristiana que reproduce la imagen de la Dolorosa.

Descripción del corto:

Una mujer clava siete puñales sobre su corazón; su rostro no manifiesta ningún dolor.

Ficha Técnica:

Virgen.....	Raquel Buigues
Dirección.....	Bigas Luna
Fotografía.....	Albert Pascual
Producción.....	Natalia de Ancos
Montaje.....	Sandra Álvaro, David Pérez, Héctor Manteca
Música.....	Miguel Marín
Sonido.....	Daniel de Zayas, Albert Manera

6- CUARTA PARTE.

EL TEATRO EN TV: ADAPTACIONES DE LA OBRA DE VALLE-INCLÁN

6.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS DEL TRABAJO EN RELACIÓN CON EL TEATRO Y LA TELEVISIÓN.

Consideramos de sumo interés situar las obras adaptadas de Valle-Inclán en el contexto histórico de Televisión Española y de los diferentes programas que dedicó al teatro. Este contexto nos permite una mejor comprensión de las obras y de las limitaciones técnicas que presentaba un medio que evolucionó rápidamente.

También analizaremos las características y la especificidad del tratamiento de la ficción en la televisión, para establecer la singularidad del medio respecto al cine y sus diferentes procesos de adaptación del teatro. Especial atención nos merecen los modelos de grabación que la televisión ha utilizado para realizar el teatro, un género que ha sido un pilar fundamental de su programación. También nos interesaremos por la evolución de las técnicas de realización que, en sus inicios, distaban bastante de los modelos de grabación cinematográfica.

Atenderemos específicamente a las grabaciones que han tenido una producción para televisión, dejando fuera del estudio, el material audiovisual realizado sobre un espectáculo pensado para ser representado en un teatro. Sobre esta cuestión, ha reflexionado De Marinis (1988), destacando el valor que este tipo de material aporta como documentación audiovisual sobre el espectáculo para los estudiosos. Este aspecto, de obra previa a la grabación, nos aleja de nuestro planteamiento, que pretende analizar una realidad audiovisual basada en una obra teatral con una puesta en escena específica y que no existe fuera de dicho proceso creativo.

Esta singularidad creativa tendrá en cuenta el modelo de recepción; en el caso del teleteatro, será el espectador de televisión y, en la grabación teatral, el potencial receptor es aquél que ha asistido a la sala. Aunque, posteriormente, podamos reproducir dicho acto performativo a través de una pantalla de televisión –se usa el mismo electrodoméstico para su visión–, la experiencia de recepción es totalmente distinta en un caso y en otro. El teatro en televisión cumple una serie de preceptos técnicos que no siempre se observan en las grabaciones documentales del teatro.

La metodología que desarrolla De Marinis sobre qué grabar y cómo hacerlo no podemos aplicarla a nuestro estudio, ya que nosotros no partimos de un texto espectacular previo al que hay que aplicar un proceso de grabación; nuestra metodología debe analizar el proceso creativo específico de un espectáculo para un medio como es la televisión y, en ese camino, ver qué diferencias encontramos respecto a las técnicas cinematográficas.

Prestaremos especial atención a los modelos de producción del medio televisivo y cómo este modelo de planificación y organización es determinante a la hora del resultado final del producto de ficción, siendo más determinante, en muchas ocasiones, que la estética que plantea el autor literario.

Este tipo de análisis nos ayudará a entender y analizar adecuadamente la obra adaptada, pero no será objetivo esencial del presente ensayo abordar teóricamente los procesos diferenciadores de la realización entre el cine y la televisión.

La televisión, como medio de comunicación, ofrecerá nuevas posibilidades al teatro; de hecho, la difusión de los contenidos dramáticos –unos contenidos que emite junto a los espacios informativos y los publicitarios– hará que sus obras lleguen a una audiencia masiva, encontrando el teatro un espacio entre el cine, la información y la publicidad.

En la televisión, el espectador fija la mirada en su receptor para conseguir entretenimiento e información; esta obviedad hará que la televisión, que en pocos años se convertirá en un medio de masas, combine todos estos programas sin solución de continuidad, saliendo muy beneficiado el teatro, que alcanza altas cuotas de prestigio y, con él, los actores que lo representan y, gracias a este nuevo medio, conocerán la popularidad. La televisión creó un *star sistem* del teatro español; muchos de los nombres que se hicieron populares serían las cabeceras de cartel de muchos proyectos teatrales a los que el público correspondía.

Pero esta relación entre teatro y televisión pasará por varias etapas, alguna de ellas crítica, hasta conformar el actual divorcio que existe entre ambos medios y, producto de la evolución del concepto de ficción en la televisión, del teleteatro se ha pasado a una ficción propia, que se ha convertido en el motor de la industria audiovisual.

Igual que ocurrió en los orígenes cinematográficos, donde se recurrió al teatro como fuente de argumentos y de procesos de puesta en escena, con la aparición de la televisión, volvemos a vivir una situación semejante; este tipo de trasvases tiene mucho que ver con la escasez de medios de la primitiva televisión y la adopción de las técnicas de puesta en escena del teatro, que son directas y económicas.

A pesar de que las técnicas cinematográficas están muy desarrolladas cuando nace la televisión, las limitaciones iniciales del medio, al no poder grabar sus contenidos y emitir únicamente en directo, hacen que se apoye en los modelos de puesta en escena teatral y no en los cinematográficos. La televisión inicial se limitaba a emitir las representaciones sin un tratamiento posterior y este tipo de técnica no se limita a las obras teatrales, porque, desde el origen, la televisión combinó el teatro con las adaptaciones de las novelas dramatizadas. El serial radiofónico será el referente que se transformará en telenovela y que abrirá otra vía en la ficción televisiva, la cual marcará la evolución de los espacios dramáticos en el medio, y puede darnos la clave del divorcio actual entre teatro y televisión.

Con la evolución tecnológica de la TV, se van transformando los mecanismos arcaicos del teatro para dar paso a unos géneros propios que son aceptados por el público. A esto, hemos de unir la llegada de productos ya confeccionados, series americanas, que obtienen un alto rendimiento de audiencia a un coste bajo, si los comparamos con la producción propia. Las series que llegan de EEUU van marcando las diferencias con el primitivo sistema de realización del teatro en nuestro país y la nueva ficción.

El concepto americano de *brodcasting*, la televisión comercial, acaba por imponerse y modifica definitivamente la relación del teatro y la televisión por sus valores culturales.

Hablar de la relación entre el teatro y la televisión es hablar de una realidad muy compleja. En primer lugar, podemos destacar la diferencia de medio: tienen una naturaleza signífica distinta; por tanto, hemos de ser conscientes de que el resultado de una grabación teatral para el medio televisivo, por muy fiel que sea al texto literario, se convierte en un hecho distinto a la experiencia teatral. Guarinos (1992) se plantea, en su estudio semiótico entre *Teatro y televisión*, un doble análisis: el teatro como contenido y la televisión como forma. La autora enfrenta las esencias del teatro y de la televisión para ver lo que hay de puesta en escena en la televisión, base del espectáculo teatral, y lo que el teatro tiene como medio de comunicación. En su estudio, concluye:

“... que el teatro, como género, parece reducto arcaico de los primeros espacios narrativos de ficción producidos por las televisiones (...); el problema del teatro en televisión no consiste sólo en la reducción de la materia viva a fantasmas luminosos. Existen otras consideraciones superiores, aquéllas que hacen que, en el discurso fílmico narrativo, no encontremos en su plenitud las reglas de procedimientos de organización propias de este tipo de discursos y que, hoy por hoy, no se trata de un fenómeno, por aplicar términos de Lingüística, de ‘lexicalización media’. No se trata de que aún no se haya llegado a la utilización total de las posibilidades narrativas fílmicas, sino que se trata de que el medio televisivo efectúe ciertas concesiones al mundo absorbido para que en algo permanezca su propia naturaleza. Y lo hace consciente de ello, porque posee la posibilidad de emplear un lenguaje plenamente fílmico, y no lo hace”.¹³⁹

Guarinos aboga por la identificación del lenguaje televisivo con el lenguaje fílmico, pero, como veremos en el proceso evolutivo del teatro en televisión, esta identificación no se produjo desde los inicios y, en el periodo fundacional, la televisión encontró un modelo propio para la realización de dramáticos, un modelo al que denominaremos *teleteatro*, frente al modelo cinematográfico que, poco a poco, se fue introduciendo.

Por lo que respecta a los modelos de realización con los que la televisión se ha acercado al teatro, creemos que el modelo cinematográfico puro no es la mejor vía para ofrecer el teatro en televisión. El cinematográfico es un procedimiento que transforma el material dramático mediante una gramática propia de carácter narrativo y no mantiene la esencia de cada dramaturgia, porque se interviene de manera radical y su lenguaje elimina, en la mayoría de ocasiones, la poética teatral en aras de una comprensión narrativa fílmica que, en demasiadas ocasiones, se asocia a los planteamientos aristotélicos para su comprensión; más adelante, esperamos aclarar esta cuestión.

Al referirnos al término teleteatro, no queremos identificarlo exclusivamente con el término dramático que, en televisión, engloba a otras modalidades de la ficción televisiva, además del teatro; aunque todos ellos comparten el drama, que será un elemento común de la ficción:

“El drama sirve para designar una forma mimética del relato no plateada por el narrador, sino representada directamente por medio de conflictos de los personajes y expresado por el diálogo entre ellos.”¹⁴⁰

¹³⁹ Guarinos (1992, 122).

¹⁴⁰ Marchese y Forradellas (1986, 109)

Este tipo de personajes existe en el teatro, el cine y la televisión; de ahí, que tengamos que utilizar el término dramático con cautela, ya que, en televisión, se dan cita muchos formatos que tienen como base la dramatización. Lo dramático, para los profesionales de la televisión, es distinto a lo teatral, puesto que el teatro forma parte de los dramáticos, pero no representa un formato único del género.

Como apunta Guarinos (1992), en la televisión, lo dramático no es lo opuesto a lo narrativo, porque en el medio lo dramático se convierte en una narración televisual de una ficción puesta en escena, que se utiliza en las telenovelas, las *tele-movies*, o las series con argumentos originales.

La televisión, en su relación con el teatro, ha buscado un modelo propio que pudiese servir para el tratamiento específico del discurso teatral, un camino que sigue abierto y que no tiene por qué concluir con los planteamientos cinematográficos que, a nuestro modo de entender, son más útiles para los géneros propios de la televisión que para el teatro.

6.2 TEATRO Y TELEVISIÓN, ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como paso previo para adentrarnos en el estudio comparativo de las adaptaciones de la obra de Valle-Inclán para la televisión, queremos hacer un breve apunte del estado de la cuestión de los estudios críticos que han tratado la relación entre ambos medios.

En la primera parte del trabajo hemos analizado la relación que ha existido entre el teatro y el cine, y hemos comprobado que es una materia que se ha estudiado en profundidad, contando con una abundante bibliografía teórica que se ha acercado al tema desde varias perspectivas metodológicas: la histórica, la comparativa (metodología que nosotros hemos aplicado sobre el teatro de Valle-Inclán), o los trabajos con un enfoque de carácter semiótico que se han centrado en aquellos canales de comunicación que comparten ambos medios y el complejo entramado de signos que configuran la representación teatral y cinematográfica.

Este abundante aparato crítico nos ha facilitado nuestra tarea investigadora. De la amplia bibliografía consultada, podemos citar trabajos fundamentales, como los de Ríos Carratalá (2000), o los de Sánchez Noriega (1998). Desde la perspectiva estructuralista y semiótica, podemos aludir a los trabajos de Giafranco Bettini(1977), los de Urrutia (1976) y los de Utrera (1978). Para una completa relación de los ensayos consultados, remitimos a nuestra bibliografía, donde figuran detalladas todas las referencias.

Pero la perspectiva cambia radicalmente cuando centramos el estudio en la relación entre teatro y la televisión: aquí los trabajos son mucho más escasos. La relación de un medio como la televisión con el teatro es un tema que no está suficientemente investigado, sólo existen algunos trabajos sistemáticos, desde el punto de vista del análisis semiótico, como los realizados por Virginia Guarinos, Guarinos (1992), Espín (2002) o Suárez (2002). También hay estudios, con el mismo enfoque semiológico, que tratan el tema de manera tangencial, como es el caso de Cebrián (1978) o el de Reyes Adrade (1979). Los estudios de carácter histórico tampoco son más abundantes. En estos trabajos, el teatro se cita de manera testimonial entre una infinidad de datos sobre la historia de la televisión; en este sentido, destacamos los estudios de Baget (1993), Palacio (2001) y Díaz (1994).

También podemos encontrar trabajos donde el teatro está incluido dentro de los géneros dramáticos de la televisión y donde se analiza el teatro en relación con los otros géneros de ficción; aquí, el enfoque está determinado por las técnicas de realización utilizadas para la grabación del teatro en televisión. A este grupo, pertenecen los trabajos de Barroso (1996), Bueno (1989) y García de Castro (2002).

A pesar de no ser un tema muy tratado, el material consultado es un material hecho con mucho rigor y nos ha servido como fundamento teórico sobre el que apoyar nuestro análisis y nuestras opiniones.

Más adelante, reflexionaremos sobre los géneros televisivos y sobre cuál sería el modelo adecuado para ofrecer hoy día teatro a través de la TV; pero, antes de entrar en estas reflexiones, es necesario hacer un pequeño recorrido por los diferentes espacios que TVE dedicó a ofrecer teatro en directo y grabado.

6.3 EL TEATRO EN TVE.

Este apartado no quiere ser un estudio profundo de la historia del teatro en televisión española; simplemente, queremos conocer los programas más significativos que emitían teatro, el tipo de obras que representaban, y qué lugar ocupó en ellos el teatro de Valle-Inclán. También queremos prestar una especial atención a los realizadores, a aquellos pioneros que conocían el teatro e intentaban adaptarlo a un nuevo medio como era la televisión.

Empezaremos por un periodo que llamaremos inicial y cuyo punto de inflexión será la aparición del programa *Estudio 1*, que está considerado como el gran referente teatral de TVE. Este recorrido nos ayudará a entender mejor los procesos de génesis y transformación de las técnicas de puesta en escena del teatro y de la televisión.

6.3.1 Antecedentes del programa *Estudio 1*: periodo inicial (1957-64)

La tarea de clasificación de las obras de este periodo es ingente, con la dificultad añadida de que las obras que van desde los años 1957 hasta 1965 eran obras que se realizaban en directo y de las que no queda constancia alguna. Por tanto, las referencias que hemos encontrado son referencias de hemeroteca y las que aparecen en la bibliografía consultada.

Las obras citadas en este apartado no tienen la consideración de catalogación sistemática; son un muestreo del tipo de obras que se emitían en base a las posibilidades técnicas y temáticas. De entrada, podemos avanzar que, en este periodo inicial, no se representó ninguna obra de Valle-Inclán.

Dentro de la breve historiografía sobre TV en España, no hay un libro especializado en la historia del teatro en televisión; todos los manuales hablan de la historia de la televisión en general; no existe ningún trabajo específico que aborde la historia del teatro en el medio y las fuentes consultadas del centro de documentación de TVE sólo tienen catalogadas las obras que están grabadas, y no todas; muchas de ellas se han perdido en un desgraciado incendio o víctimas del reciclaje de algunas cintas de vídeo. Por tanto, las referencias de las obras hay que buscarlas en revistas como *Tele Radio* (1958-1986), donde se anunciaba la programación de la cadena.

La primera obra de teatro que emite TVE es *Antes del desayuno* de Eugene O'Neill, una pieza que realiza Juan Guerrero Zamora. La realización de teatro en TVE se produce un año después de que se inaugure oficialmente, el 28 de octubre de 1956¹⁴¹.

La televisión que se hacía en esa época contaba con un único estudio para realizar todos sus contenidos dramáticos y los informativos, que también se ofrecían en directo. No hace falta tener mucha imaginación para ver que este tipo de representaciones eran muy limitadas en cuanto al movimiento escénico y que contaban con escasos decorados. Muchas de las propuestas se acercaban más a los procesos de creación radiofónica que a la representación teatral; la palabra estaba por encima del movimiento actoral.

Los encargados de llevar a buen puerto estas representaciones tenían una formación teatral y no televisiva; en aquel momento, en nuestro país nadie sabía cómo enfrentarse a ese nuevo medio. Uno de los pioneros en la realización de los dramáticos en TVE fue Juan Guerrero Zamora, un hombre que procedía del medio teatral y que había dirigido la compañía de actores de Radio Nacional, además de ser escritor y ensayista teatral.

Para hacernos una idea de la gestación de estos espacios y su proceso de producción, diremos que Guerrero Zamora dirigió unos 250 dramáticos en los años iniciales. Estamos hablando de un producto en el que la cámara de televisión cumplía el papel de mero objeto de retransmisión y donde no ejercía ningún papel narrativo ni léxico y suplía la presencia en directo del espectador. Las formas escénicas de representación eran las convencionales del teatro.

La elección de la pieza de O'Neill se ajusta perfectamente a esta realidad escénica: un espacio único, comedor-cocina que comunica con otras estancias del piso, un personaje la señora *Roland* en la que recae el peso de la acción, estamos ante una dramaturgia de corte naturalista, un soliloquio que no requiere de grandes desplazamientos en escena, y una duración corta.

Las limitaciones eran tales, que uno de los criterios para elegir la obra era su duración y, siguiendo esta línea de metraje corto, Guerrero Zamora hizo prácticamente todas las obras cortas de Chejov. Lamentamos no tener acceso al material de aquella época porque, independientemente del resultado, cabe elogiar la entrega de unos actores y un director que eran capaces de realizar una obra semanal en directo.

Al mismo tiempo que se realizan obras de teatro, ya en el año 1957 se empieza a experimentar con las dramatizaciones de novelas, en concreto con versiones escenificadas de *Oliver Twist* de Dickens y *Noches Blancas* de Dostoievski. La televisión, desde sus inicios, no se limita a la emisión de teatro para cubrir sus dramáticos, también se experimenta con la búsqueda de nuevos formatos y se escogen los modelos radiofónicos que tantos éxitos de audiencia habían conseguido; el objetivo es poder atraer a los anunciantes. De ahí que los primeros dramáticos seriados están basados en adaptaciones de novelas, al estilo de los folletines o novelas por entregas.

¹⁴¹ Los antecedentes de la televisión en nuestro país pasan por un periodo de pruebas que arranca en 1948 con la retransmisión experimental de una corrida de toros desde la madrileña plaza de Vista Alegre. Para conocer con más profundidad los orígenes de la televisión en España, remitimos al libro de Bages (1993).

Pero, a pesar del formato, la elección de los títulos de las novelas, como el de las primeras obras de teatro que aparecen en la pequeña pantalla, está avalada por una alta calidad literaria, lo que llama especialmente la atención, conociendo la evolución de los contenidos en TV. En la televisión pionera, se acude a los grandes nombres de la literatura, en un camino parejo al del cine que, en sus orígenes, acudía al medio literario, que era el que ostentaba el prestigio.

Después de aquellas experiencias pioneras, la televisión dedica un programa al teatro, cuyo título aún es genérico, *Teatro en TVE*. El espacio aún es bastante “anárquico”, en cuanto a su aparición regular en la pantalla. Se realiza en el Paseo de la Habana, pequeño chalet situado en esta calle madrileña, que servirá como sede de los estudios de TVE hasta la década de los sesenta, en que se trasladarán a Prado del Rey.

Las limitaciones de espacio obligarán a convivir en un único *set* los programas de entretenimiento, siguiendo el modelo de magacín de la radio, con los espacios publicitarios y los espacios dramáticos. Trabajar en estas condiciones es un alarde de organización, porque las cámaras pasarán de un rincón del *set* a otro, mientras se enlazan los contenidos. A continuación, nos hemos permitido describir cómo sería el funcionamiento de este plató único, en una televisión realizada en directo: un locutor da las últimas noticias del informativo sentado en una mesa; luego, una locutora anuncia un producto comercial mientras el resto de las cámaras se desplaza a otra parte del *set*, donde están los actores preparados para iniciar su obra de teatro. La presentadora acaba su anuncio y una cámara nos enfoca los títulos de crédito –pizarras con los nombres de los actores que se pasan ante la cámara como si fuesen páginas de un libro–, y mientras dura esta presentación, la otra cámara que estaba con la presentadora ha cambiado de sitio para empezar con la emisión de la obra de teatro.

Esta situación nos puede hacer comprender el funcionamiento de la televisión en sus orígenes, una televisión que no trata de manera diferenciada la emisión de una entrevista, de un anuncio de detergente o la emisión de una obra de teatro. Los recursos serán los mismos: iluminación, decorados, técnicos y operadores de cámara, se encargarán de todo el proceso. Estamos muy lejos de la especialización. De ahí que la televisión emita diferentes contenidos sin un tratamiento especializado en cuanto al lenguaje.

Para hacernos una idea de la escasez de medios con que se contaba y de las limitaciones con que se trabajaba, veamos cómo describe los estudios del Paseo de La Habana, en sus memorias, Adolfo Marsillach:

“Estaban subiendo a mano izquierda, cerca de una curva, en un edificio triston y falangista. Había un control, unas cámaras, unos proyectores, unas jirafas, un único plató, unos despachos, unas escaleras y, al fondo, un pasillo (...). Los estudios del Paseo de La Habana giraban alrededor de una diminuta cafetería, que era el centro alimentario y chismoso de todo el equipo de administración, técnicos y colaboradores. La señora del bar era especialista en frituras de pescado, cordero a la brasa y tortilla de patatas, de modo que el espesísimo olor

a aceite recalentado se filtraba a través de los decorados y los micrófonos hasta posarse en las sufridas gargantas de los artistas y locutores.”¹⁴²

Estas dificultades son una acicate para los pioneros que, rápidamente, evolucionan en sus propuestas escénicas; de hecho, a aquel embrionario espacio que retransmitía teatro en la televisión, *Teatro en TVE*, le siguió *Fila Cero*: su responsable seguía siendo Guerrero Zamora, que empieza a tener una amplia experiencia en este tipo de propuestas; por parte de la televisión, también se toma más en serio el teatro y se establece en un horario regular con una programación semanal de una obra de teatro.

TVE, en sus orígenes y por la falta de espacio para la emisión regular, también ofreció teatro a modo de retransmisión desde algunos teatros de Madrid. Igual que hacía con algunos actos deportivos y corridas de toros, también se pensó en la retransmisión del teatro. Pero, debido a la dificultad de los enlaces para la retransmisión en directo y de que, a diferencia del deporte y los toros, el teatro se podía generar desde la producción propia, se abandonó rápidamente este tipo de prácticas y se optó por la producción en estudio. En las escasas retransmisiones que se hicieron, aún resultaba más evidente que las cámaras servían de vehículo y el punto de vista de la retransmisión siempre era el del espectador de la sala.

En la búsqueda de recursos propios del medio televisivo para realizar teatro o teleteatro, como algunos estudiosos definen el género –Barroso (2002)– permiten la introducción de algunas técnicas específicas del medio. Una de las primeras manipulaciones fue la utilización del *play-back* para la realización de un espacio de teatro musical titulado *Teatro Apolo*, donde se ofrecían zarzuelas, interpretadas por actores y cantadas por las mejores voces de la lírica. Se combinaba, así, interpretación por un lado y canto por el otro. Fue Gustavo Pérez Puig quién adoptó este sistema, que ya se estaba utilizando en algunos espacios de variedades y entretenimiento. Este recurso ya es un recurso propio del medio, y servirá de instrumento para manipular diferentes aspectos de la representación, aunque sea, en un principio, por la incapacidad técnica de emitir el sonido en directo con la misma calidad de las voces grabadas y por las necesidades de producción de abaratar costes en la interpretación musical; pero es evidente que abrirá un camino en el que la intervención de los procesos de realización y de producción del medio audiovisual serán más frecuentes y, poco a poco, desplazarán a los modelos tradicionales de representación teatral.

En el año 1958 y dentro del espacio de teleteatro *Fila Cero*, destacaremos las representaciones de la *Señorita de Trevélez*, de Arniches, una obra a la que Bardem había puesto de actualidad unos años antes con la realización de *Calle Mayor* en 1955. A *Fila Cero*, se incorpora como realizador Federico Ruiz, ayudante de Guerrero Zamora y que proviene del Teatro de Cámara de Mérida. Tiene su primer éxito con la representación de *La Lola se va a los puertos* de los Machado (que eran sus tíos); le siguieron la *Herida luminosa*, de José María de Segarra, interpretada por José M^a Rodero.

¹⁴² Marsillach (1998, 227-228).

Mención a parte nos merece el trabajo de los actores, aquéllos que fueron pioneros y entre los que podemos citar a Maruchi Fresno, Luis Prendes o María Fernanda d'Ocón. Este periodo embrionario sirvió como escuela para todos los que participaban en las obras, tanto técnicos y realizadores, como para los actores que, de entrada, se limitaban a aplicar sus técnicas actorales, la mismas pautas que empleaban en el teatro. Todavía no se les exige una técnica que se ajuste al nuevo medio. Pero, rápidamente, fueron buscando la especificidad de la interpretación televisiva, un camino que pronto les acercó al público, y aquella televisión, a pesar de sus limitaciones, cumplió con un papel fundamental, no sólo en la difusión del teatro, sino en la de popularizar a sus actores. Por la pequeña pantalla, desfilaron los nombres más significativos de una generación de intérpretes que el público reconocía gracias a sus intervenciones en los dramáticos de TVE; a los nombres aludidos, podemos añadir que, en el mismo año, dentro del programa *Fila Cero*, podíamos ver a Rodero en la obra citada, o a Fernando Rey interpretando *Un espíritu burlón*, de Noel Coward, junto a Luisa Sala.

Independientemente de la la calidad técnica de las representaciones teatrales, durante la época dorada del teatro en televisión, que podemos situar desde la década de los sesenta hasta la década de los setenta, permitió que los espectadores reconociesen a los actores que después podían ver en directo en el teatro. El prestigio y la fama que acompañaron a muchos de ellos no los ganaron interpretando otro tipo de formato distinto al televisivo: los espectadores los veían haciendo teatro y esto ayudó mucho a configurar cabezas de cartel que fuesen capaces de atraer al público hasta las salas teatrales.

La televisión contó siempre con los actores de teatro, a diferencia del cine, que hace distinciones entre los actores que considera propios y los del teatro. Curiosamente, en nuestro país, los productores cinematográficos, durante un buen tiempo, buscaron actores que no tuviesen una formación teatral, porque para algunos hacer cine e interpretar teatro eran oficios incompatibles, a diferencia de la escuela inglesa, donde era normal encontrar a grandes actores de la escena en las pantallas. Esto no ocurrió con la televisión que, desde un principio, necesitó actores dotados de técnica y que estuviesen entrenados en los procesos de memorización, tanto del texto como del movimiento escénico. A diferencia del cine, aquí hay muy pocos ensayos para la puesta en escena, abundante texto y tomas largas. Tras sus precarios inicios, la televisión pronto eliminó los posibles recelos que producía entre algunos actores y, desde un principio, se supo ver la importancia del medio: ante una llamada de la televisión, acudían masivamente los actores, desde los más desconocidos a los más consagrados.

En los orígenes de la televisión, no sólo se adaptan obras teatrales y novelas, también se adaptan los éxitos cinematográficos, en concreto hubo dos adaptaciones muy significativas: *Luz de gas*, del guionista Patrick Hamilton; se trata de un *thriller* estrenado en los años cuarenta por el director Thorold Dickinson, y *Crimen perfecto* (1954), de Alfred Hitchcock, interpretado en TVE por Jesús Puente. Curiosamente, esta película hacía muy poco tiempo que se había estrenado en España, lo que no supuso ningún impedimento para que tuviese su versión televisiva pocos años después; evidentemente, los derechos de autor y los permisos pertinentes no eran un obstáculo para una televisión que contó desde sus inicios con el entusiasmo del General Franco, que vio en este nuevo medio una forma de adoctrinar y difundir el espíritu del nacional catolicismo, y cuya programación era un asunto de Estado.

La televisión estuvo marcada por una férrea censura en cuanto a sus contenidos, especialmente por lo que respecta a los informativos; pero nos llama poderosamente la atención que, por lo que respecta a los dramáticos, aparezcan nombres de una talla literaria muy superior a la que se podía contemplar en las carteleras teatrales del país. Podemos afirmar que, a través de la televisión, entraron autores que el teatro comercial no mostraba. Tal vez influenciados por un espíritu paternalista, se pensó que la televisión era un buen instrumento para educar a la sociedad y para llevar, hasta los rincones y pueblos más apartados de la geografía española, obras y repertorio que, de otra manera, difícilmente tendrían acceso a la población; en cierta manera, ese espíritu paternalista sirvió para que el gran público accediese, en el año 1959, a autores como Henry James, Arthur Miller, Thornton Wilder o Cocteau.

Junto a los grandes títulos de la literatura dramática, también empiezan a mirarse los éxitos que llegan de la televisión americana, que será el gran referente al contar con unos lustros de adelanto en todos sus planteamientos y formatos. La televisión como *broadcasting* (televisión comercial), donde interactúa el negocio publicitario con el cinematográfico, el teatral y el radiofónico, nace en los años treinta y cuarenta, y acepta el modelo del melodrama, fraccionado y seriado, como señuelo de ventas durante la gran depresión, y se convierte en modelo visual; de ahí que la telenovela sea un espacio que ocupe un lugar destacado dentro de la programación de la televisión, al margen de los espacios dedicados al teatro.

Otra gran novedad es la especificidad de los géneros dramáticos que se importan de EE. UU., la escritura específica para televisión, y que ya eran una realidad en la década de los cincuenta. A nuestro país, llega este formato en 1957, cuando Guerrero Zamora escenifica un guión escrito por Reginald Rose para la televisión americana en 1954 y que lleva por título *Doce hombres sin piedad*: el título es mítico en la historia de la televisión de nuestro país por una versión posterior. Este guión televisivo también tuvo su versión cinematográfica realizada por Sydney Lumet (1957). La televisión empieza a ser generadora de productos que se adaptan a otros medios como puede ser el cine; esto es muy novedoso porque, hasta ahora, la televisión se ha nutrido de material literario y de material cinematográfico; ahora también generará productos que son susceptibles de adaptarse a otros medios.

De *Doce hombres sin piedad*, Zamora Vicente realizó una versión en 1957 de la que no existe copia al emitirse en directo, y que protagonizaron José Bódalo, Jesús Puente, Manuel Soriano, Antonio Moreno y Francisco Morón. Posteriormente, realizó otra versión Gustavo Pérez Puig en 1973, con el siguiente reparto: Manuel Alexandre, Pedro Osinaga, José Bódalo, José María Roderó, Luis Prendes, Jesús Puente, Antonio Casal, Carlos Lemos, Ismael Merlo, Sancho Gracia, Rafael Alonso y Fernando Delgado, de la cual sí existe copia y que fue uno de los éxitos más importantes dentro del espacio *Estudio 1*.

En estos primeros años, la realización y la dirección de las obras de teatro no siempre coinciden en la misma persona, bien por desconocimiento técnico de quienes provenían del mundo del teatro, o por el desconocimiento de los mecanismos actorales de aquéllos que tenían una formación técnica, y ello hacía imposible que toda la responsabilidad recayese en una única persona. Esta disyuntiva se agudizó cuando aparecieron los primeros sistemas de grabación, posibilitando un tratamiento posterior de la obra, ya

que esta técnica abre muchas posibilidades y no limita el trabajo del realizador al de mero ejecutante de la retransmisión en directo del acto de la representación.

Guerrero Zamora reflexiona sobre esta problemática e insiste en la necesidad de que exista una unidad entre la realización y el contenido de la obra. Aparecen las primeras consideraciones sobre cómo se tiene que realizar una obra de teatro para la televisión; así lo expresa Baget en una entrevista realizada para la revista *Tele Radio* (1959):

“Cuando un telespectador presencia en su pantalla una obra, se está cumpliendo la última fase de un proceso indisoluble. Un proceso que empieza en la elección del tema, que sigue en los ensayos, que ha de manifestarse en el total entendimiento de los factores guión, dirección, realización, que se traducirá en el montaje, el vestuario, etc. Es lógico que este proceso unitario esté más cerca de conseguirse, a medida que se concentren más funciones en una sola persona. Por eso, es muy importante, importantísimo, que la realización recaiga en las manos del director de la obra. Si yo planifico con minuciosidad los ensayos y obligo a los actores a moverse en la escena según la planificación ideal, no cabe duda de que nadie podrá realizar mejor que yo, en su día, el programa.”¹⁴³

A medida que se va ganando experiencia en el medio, los profesionales buscan las formas más adecuadas para que la obra representada tenga una cierta coherencia escénica y que, al mismo tiempo, la realización incida en los aspectos dramáticos marcados por el director, encuadrando las secuencias en función de la acción. En esta primera etapa, se contaba únicamente con dos cámaras, y los recursos de planificación se limitaban al plano general y al primer plano; los recursos aún son escasos, pero han de tener coherencia; de ahí, la insistencia de Guerrero Zamora para que respondan a una única visión de la obra y, por tanto, se concentren en una única persona.

Hasta la década de los sesenta, el teleteatro será el género predominante dentro de los dramáticos de TV, aunque ya se experimenta con la adaptación de novelas y cuentos. Uno de los pioneros en este género fue Jaime de Armiñán, que se incorporó a TVE en 1958 con su programa *Érase una vez*, que dramatizaba cuentos populares. Como vemos, los caminos de los dramáticos se van abriendo; unos caminos que, con el tiempo, se apartarían de los modelos teatrales. El trabajo de Jaime de Armiñán fue precursor del género de las series dramáticas de TV. Jaime de Armiñán es un realizador que tiene una sólida carrera como dramaturgo: ganador del premio Calderón de la Barca y el Lope de Vega, pero que decide indagar en una escritura específica para el formato de televisión, una escritura con argumentos originales para el medio. Armiñán es autor de las primeras series de éxito de TVE: *Galería de maridos*, con Adolfo Marsillach y Amparo Baró y *Galería de esposas*, con Margot Cottens. Este tipo de programas tenían una duración de unos 30 minutos y trataban de aproximar al espectador unas situaciones cotidianas, mostrando un discurso dramático muy cómplice con el receptor y desterrando los aspectos más literarios del diálogo. Sobre estos principios, se fraguarán las bases de los géneros dramáticos propios de la TV frente al teleteatro.

¹⁴³ Baget (1993, 52)

En cuanto a la recepción de la televisión en España, no estaba generalizada; tan sólo las grandes poblaciones como Madrid y Barcelona tenían acceso a la emisión y, dentro de estas poblaciones, tan sólo un grupo reducido de espectadores podía disfrutar de un receptor de TV, artículo que durante muchos años estuvo gravado como artículo de lujo. En 1960, llega la televisión a Valencia gracias a un repetidor instalado en el Garbí. La década de los sesenta será la de la verdadera implantación de la televisión en nuestro país y la que la convertirá en un medio de masas.

En 1960, aparece un nuevo espacio de teatro que lleva por título *Gran Teatro* y que permite realizar proyectos de mayor envergadura y alcanzar metrajes de 90 y 100 minutos emitidos en directo, tiempo convencional de una obra de teatro. Anteriormente, las emisiones de teatro difícilmente superaban los 60 minutos, metraje que hacía que las obras tuviesen que ajustarse a dicha duración, realizando obras de formato corto, entremeses y sainetes, o bien adaptando obras de mayor duración. Este cambio fue posible porque TVE alquiló los estudios cinematográficos de Sevilla Films, posibilitando unas puestas en escena más ambiciosas.

Las novedades que ofrecía el nuevo espacio no se reducían a la duración de la obra, también los procesos de ensayos y las facilidades para la puesta en escena se vieron favorecidas. Dentro de este espacio, se pudieron abordar proyectos de mayor relevancia que se emitían con una frecuencia semanal: sirvan como ejemplo algunos títulos emitidos dentro del programa *Gran Teatro: Hernani*, de Victor Hugo; *En Flandes se ha puesto el sol*, de Eduardo Marquina; *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, interpretada por Paco Rabal; o el primer Lope de Vega que emite TVE, *Los melindres de Belisa*, interpretado por Berta Riaza. Dentro de su programación, con una gran abundancia de clásicos españoles, también se representó la obra de Shakespeare *Julio César*, una producción en la que se emplearon por primera vez imágenes filmadas en soporte cinematográfico que se emitían durante el directo; era la primera vez que, en TVE, se mezclaban recursos cinematográficos con recursos teatrales para la realización de un dramático. La producción contó con la participación de cincuenta actores y otros tantos extras, y fue la primera experiencia en que se aplicaban recursos de realización propios de la televisión: unir la retransmisión en directo de un hecho teatral y la emisión de un trabajo cinematográfico realizado previamente. Esta práctica aumentará las posibilidades expresivas del teatro en un medio como la televisión y abrirá un camino que, con el tiempo, configurará un lenguaje específico del medio, que navegará entre dos polos: la escenificación teatral y el lenguaje cinematográfico, creando un híbrido propio del lenguaje televisivo.

Las técnicas televisivas permitieron la manipulación de las imágenes y la posibilidad de romper la unidad de espacio y tiempo del teatro en directo, y ofrecer una multiplicidad de espacios sin ajustarse al tiempo real del cambio de la tramoya teatral. Todo esto se podrá experimentar con la aparición del Ampex, un aparato que permite la grabación previa de la acción: es un magnetoscopio que posibilitará la realización por bloques; la técnica aún es muy rudimentaria y no se aplica siguiendo las técnicas del montaje cinematográfico, simplemente libera la realización en directo y permite cortar por secuencias y hacer el cambio escénico necesario y seguir con la grabación. Después, se emitirá ordenando los bloques; pero, sobre cada bloque, no se puede intervenir a modo de montaje cinematográfico; los técnicos no podían editar ni montar; así que, cada vez que se equivocaba un actor, había que retroceder al anterior fundido en negro para poder empalmar la cinta. Este sistema, aunque rudimentario, revoluciona la realización del

teatro para la televisión. Se emplea por primera vez en la televisión francesa (ORTF) en 1960, y se aplica a la obra de Jean Anouilh *La escuela de los padres*. Esta técnica llega rápidamente a España y se aplica a la grabación del teatro y al incipiente género de dramáticos propios de la televisión. El teatro ya no tiene por qué hacerse en directo.

La televisión busca, desde sus inicios, la identificación: existe una corriente realista que anima la evolución y desarrollo de la ficción televisiva. Pero, curiosamente, en este camino, se excluye a la generación del teatro realista español, que podría, a través del teleteatro, aproximar una nueva dramaturgia que se estaba produciendo en nuestro país en la década de los sesenta. La dramaturgia española contaba con una nómina de autores que escribían un teatro con fuertes raíces realistas, autores como Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Lauro Olmo o Buero Vallejo, escriben un teatro cuyo lenguaje se aproxima mucho al utilizado en la calle, pero el corte social y realista de sus propuestas no son bienvenidas en la televisión, que prefiere recrear a los clásicos o bien acercarse a dramaturgias extranjeras que, en cierta manera, distancian los contenidos sociales, y no hacerlo a través de una dramaturgia que hable de los problemas inmediatos con la que los espectadores puedan identificarse. Toda la generación realista del teatro español es obviada en los dramáticos de televisión española. La censura ejerce una fuerte vigilancia sobre sus contenidos e impide que el nuevo lenguaje más cercano que ofrece este teatro sea visto en TV, de ahí que se asocie el teatro a una cierta retórica lingüística y a las series de TV con un lenguaje cotidiano.

El programa *Gran Teatro* sigue su andadura en las temporadas 1960-61 y 1961-62, en las que destacaron los siguientes títulos bajo la dirección de Guerrero Zamora: *Don Juan de Mañara*, de Antonio y Manuel Machado, una propuesta que se realiza actualizando el vestuario de manera contemporánea, siguiendo la moda de los 60, la obra la protagoniza Luis Prendes y Luisa Sala. También Guerrero Zamora pone en escena *Enrique IV*, de Pirandello, con Carlos Lemos; *Antígona*, de Anouilh, con Nuria Torray, y el *Otelo* de Shakespeare, protagonizado por Paco Morán.

Federico Ruiz, ayudante de Guerrero Zamora, debuta en el mismo espacio como director, con títulos como: *Sublime decisión*, de Miura y *Un amante en la ciudad*, de Enzo d'Enrico. Sirvan estos títulos para ver la propuesta de teatro de repertorio que ofrecía este programa y que trataba el teatro como un hecho cultural. En TVE, el teatro llevaba aparejada una carga educativa y formativa; esta tendencia se mantuvo durante gran parte de los sesenta, tal vez porque la difusión del medio era relativamente escasa y porque no había competencia y los indicadores de audiencia aún no eran los parámetros por los que se regía el contenido de la televisión. Visto desde la distancia, es admirable la nómina de autores dramáticos que desfilaban por la pantalla e, independientemente del tratamiento que tuviesen, los espectadores estaban familiarizados con los autores esenciales del repertorio clásico nacional e internacional. En 1962, en España, existían unos 300.000 receptores; este dato nos puede dar una idea de la difusión que tenía la televisión en aquellos momentos.

En la multitud de caminos que empiezan a perfilarse para tratar la ficción en televisión: teleteatro, novelas seriadas y series escritas para el medio, es curioso que un hombre de claras raíces teatrales como Adolfo Marsillach apueste por este último género. Marsillach, siguiendo los pasos de Armiñán, escribió y protagonizó dos series que fueron claves en las temporadas 61-62 y 62-63; estamos hablando de *Silencio, se rueda*

y *Silencio, vivimos*. Marsillach se descubrió como escritor precisamente trabajando para televisión, un trabajo que se realizaba con ciertas dosis de improvisación:

“‘Galería de maridos’ la ensayábamos en mi casa y, de allí, nos íbamos directamente a la emisión. Por desgracia –o por suerte–, yo llevaba entonces una vida poco recomendable y apenas me quedaba tiempo para estudiar. Como siempre he sido chico listo, se me ocurrió, para desconuelo de Alfredo Castejón, el realizador, el manido truco de colocar “chuletas” en diferentes lugares del decorado (...); de cuando en cuando, perdía el hilo de lo que tenía que decir y Amparo Baró acudía en mi auxilio (...). Es muy probable que ustedes no me crean, pero aquella televisión no estaba mal.”¹⁴⁴

Marsillach recuerda aquella televisión como un juguete, un campo donde experimentar como escritor. En su primer trabajo, *Silencio, se rueda*, escribe, dirige y presenta una serie que quiere acercar al público el universo del cine e ironizar sobre los personajes que intervienen en todo el proceso. El programa le valió más de una crítica, pero también fue celebrado por su novedad, porque en televisión se hacía por primera vez un programa más o menos crítico. También Miguel Miura, que escribió el prólogo del libro donde se recoge una selección de guiones del programa, ensalza el trabajo y se lamenta de la hipocresía de un sector que no es capaz de reírse de él mismo, en referencia al cine.

El trabajo de Marsillach en televisión estuvo más cerca de la experimentación de los nuevos formatos dramáticos que de la grabación de teatro para televisión. Marsillach participó como actor en algunas obras de teatro, pero será su trabajo como actor, guionista y director de series de televisión, lo que le proporcionará una popularidad de la que será consciente el día en que un espectador le pide que le firme un autógrafo en nombre del personaje de la serie y no con su nombre propio. La repercusión mediática de la televisión empieza a nacer y, con ella, aparece un público que consume ficción con un grado de identificación con las historias y los personajes, impensable en el teatro.

El nuevo programa de teatro de 1963 se llama *Platea, antología del teatro breve*, al que se incorpora Gonzalo Vergel. Se trata de un programa quincenal que ofrece un repertorio más contemporáneo, con obras de Beckett y O’Neill; se buscan obras con un formato corto. En este espacio, se forjó Gonzalo Vergel, un hombre que procedía del teatro y que recibió la formación técnica en televisión de la mano de Pedro Amalio López, que ya se encargaba de la realización de *Fila O*, que ofrecía obras de larga duración. Esta cadena de aprendizaje que, en sus orígenes, era casi individual, se rompió con la aparición, unos años después, de la Escuela Oficial de Radio y Televisión, donde Gonzalo Vergel impartió enseñanzas de dirección y realización televisiva entre 1967 y 1973. Esta escuela, junto con la Escuela Oficial de Cine, serán los centros de formación de los que saldrán los futuros realizadores y técnicos de TVE.

Así describe el trabajo de aquella época Gonzalo Vergel:

¹⁴⁴ Marsillach (1998, 229)

“Las emisiones en el estudio del Paseo de La Habana no tenían nada que ver con las grabaciones actuales, la televisión estaba en pañales, (...) no existía el montaje, ni el vídeo, y los programas se emitían en directo, limitados a un solo set, y a base de un par de videocámaras –una fija y otra móvil–”.¹⁴⁵

La emisión de *Platea* se alterna con otro programa que lleva por título *Teatro de familia*, que ofrece obras como *Petición de mano*, de Chejov; *Las preciosas ridículas*, de Molière o el *Vagabundo*, de Tolstoi. Gonzalo Vergel, que proviene del TEU de Murcia, es el encargado de dirigir y adaptar estas obras; la realización correrá a cargo de Pedro Amalio López; posteriormente, Gonzalo Vergel también será responsable de la realización de sus obras. El teleteatro empieza a tener varios espacios especializados. A los ya aludidos, hemos de sumar un tercer espacio que aparece en el año 1963 y que sustituye a *Gran Teatro*: se trata de *Primera Fila*, un programa en el que se ofrecen títulos como *Tres sombreros de copa*, de Miguel Miura, dirigido por Gustavo Pérez Puig y protagonizado por Juanjo Menéndez, o *La enemiga*, de Darío Nocomedi, protagonizado por Julián Mateos; el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, dirigido por Francisco Ruiz e interpretado por José M^a Seoane. La obra de Zorrilla venía siendo un clásico interpretado prácticamente todas las temporadas coincidiendo con el día de todos los Santos, tradición que se mantuvo en el teatro español hasta hace escasos años.

En Televisión Española, hay una fecha que determina los cambios en los procesos de producción que influirán directamente en los programas de teatro: se trata del 18 de julio de 1964, fecha en la que se inauguran oficialmente los estudios de Prado del Rey, estudios que separarán los espacios destinados a los informativos y los espacios para la realización de programas de entretenimiento y de ficción. Con estos nuevos planteamientos y la posibilidad de contar con medios adecuados para la realización de ficción, se puede ser más ambicioso en la puesta en escena; un hecho tan importante como que los estudios (plató) tengan la altura apropiada para iluminar adecuadamente la escena es determinante en la búsqueda de la calidad de la ficción.

Dentro del recorrido que estamos haciendo sobre los programas específicos que TVE española dedicó al teatro, estableceremos 1963 como la fecha que servirá de división entre lo que llamaremos un *primer periodo inicial* (1957-1963) y un *segundo periodo*, en el que se llegaría a la verdadera Edad de Oro del teatro en TVE, que abarcaría desde el año 1964 hasta principios de los años setenta.

Durante el periodo inicial, no se realizó en televisión ninguna adaptación de la obra de Valle-Inclán, ni de su teatro ni de sus novelas. Valle no aparece entre la nómina de autores por los que se interesa TVE, tal vez por impedimentos de la censura o la dificultad de poner en escena sus obras; dudo que éste fuese el problema, porque recordemos que ya se habían hecho algunas adaptaciones de Shakespeare o de Lope de Vega. Curiosamente, Beckett llegó antes a TVE que el propio Valle-Inclán.

6.3.2 Edad de Oro del teatro en TVE: *Estudio 1*

¹⁴⁵ Gonzalo Vergel (2008, 154).

El programa *Estudio 1* nace en el año 1966 y será toda una referencia del teatro en televisión. Este programa, que se realizará desde Prado del Rey, sede de la televisión española, cuenta con varios platós de diferentes tamaños que permitirán un tratamiento diferenciado a la hora de realizar los dramáticos, con una iluminación específica, frente a otros programas del medio como pueden ser los magazines o los informativos. El nombre del programa hace referencia precisamente al número del plató donde se realizaban las grabaciones. La numeración de los estudios es un hecho habitual que actualmente aún perdura. Normalmente el estudio 1 es el plató más grande y el que dispone de una mayor dotación técnica para la realización de programas; la ubicación del teatro en este espacio nos habla de la importancia que en ese momento tiene para el medio.

Durante el periodo que va desde la inauguración de Prado de Rey hasta la aparición del programa, hay otros muchos espacios de contenido teatral, a los que haremos referencia y a los cuales ya incluimos dentro de este periodo al que hemos denominado *Edad de Oro* del teatro en TVE. Antecedentes como *Estudio 3*, con un presupuesto menos ambicioso, dio la oportunidad a jóvenes talentos del medio. En este espacio, Chicho Ibáñez Serrador ofreció alguna de sus obras. Él venía de Argentina, donde ya había experimentado con la televisión; por eso, su propuesta fue muy personal desde el principio. A parte de realizar algunas obras de teatro para este espacio, también realizó dramáticos en los que igualmente se responsabilizaba de la autoría, la interpretación y la dirección: *Muerte bajo el sol* es un ejemplo de este tipo de propuestas que, con el tiempo, le llevaría a realizar series míticas sobre terror y suspense, como *Historias para no dormir*, que empieza a realizar en 1966.

El proceso de puesta a punto de los estudios de Prado del Rey no fue fácil, según se desprende de la entrevista que Guerrero Zamora realiza en *La televisión en España 1949-1995*, Díaz (1992):

“Fraga tenía muchas prisas y, haciendo un alarde ostentoso de su gestión, inauguró precipitadamente TVE e invitó a Franco (...). Eran platós enormes y, cuando llegué, me pregunté ‘¿desde dónde realizo?’; la cabina estaba en el primer piso y no habían hecho escalera, estaba totalmente independiente del plató. ¡Un desastre! Había que trabajar a contra reloj para emitir en quince días. Los estudios no estaban insonorizados (...). Los orígenes de los platós tienen una historia curiosa: Roque Alonso, el director de RTVE, se marchó a Roma, a Cinecittà y tomó nota de cómo eran los platós, y los repitió aquí olvidándose de cosas fundamentales como la insonorización y la comunicación entre realización y el plató. Pero, a trancas y barrancas, hicimos cosas como *Fedra*, con Nuria Torray y Julián Mateos (...).”¹⁴⁶

En este contexto de cierta improvisación, Guerrero Zamora realiza *Fedra*, de Unamuno. La obra es un homenaje al autor por su centenario, un aniversario que puede resultar un tanto incómodo para el régimen; llama especialmente la atención que sea ésta la obra escogida para inaugurar el teleteatro en TVE; la obra estuvo supervisada en todo

¹⁴⁶ Díaz (1992, 253).

momento por José Luis Codina, director de TVE, que ejerció las labores de censor, exigiendo que se cortasen los pasajes más comprometidos del texto, y negándose Guerrero Zamora a ello. La obra se emitió, pero a unas horas intempestivas; el nerviosismo por la emisión desapareció cuando Fraga envió una carta de felicitación por cómo había quedado la representación.

Los realizadores de aquel momento tuvieron un papel muy destacado a la hora de defender las obras frente a la censura, produciéndose algunas paradojas en cuanto a autores y títulos que podían significar un cierto aperturismo, pero nada más lejos de la realidad. Esta apertura, muchas veces, era fruto del desconcierto y la desorganización del propio “ente” y, otras, por la habilidad con que los realizadores vendían sus propuestas a sus superiores. Conocían las limitaciones, pero eso no impidió que se forzasen muchas situaciones con una clara vocación de forzar un cambio desde dentro. Así se define Guerrero Zamora:

“Jamás tuve un padrino, y no conseguí nada por influencias, por *tráfico*, que se dice ahora. Yo era un melillense que llegué a la “corte” con una mano delante y otra detrás, y lo único que puedo decir es que tenía autoridad en el oficio. Poder, no lo sé. Siempre procuré, tanto en RNE como en TVE, elevar el nivel en lugar de bajarlo, teniendo en cuenta que, en los medios de masas, había que dar una de cal y otra de arena. Yo fui, en mis años mozos, un poeta rojo y, poco a poco, fui trabando contacto con una serie de exiliados españoles. Y los vi anclados en el tiempo. Y colaboré con Juan Fernández Figuerola y la revista “Índice”, que fue un intento de recuperar la cultura del exilio. Y le escribí una vez a Pedro Salinas pidiéndole una colaboración para esta revista, y me dijo algo muy interesante: ‘Usted no pertenece a ninguna de las dos partes que hicieron la guerra civil’. Poco a poco, se me fueron pasando los ardores revolucionarios de juventud y, si bien yo no estaba de acuerdo, me dije ‘éste es mi entorno y hay que hacer lo posible para transformarlo desde dentro’ (...). Los que estábamos aquí comprendimos que era una estupidez hacer el héroe y había que ir abriendo esto en lo poco que se podía. Políticamente, era algo que no me interesaba; yo me movía en el terreno de la cultura y creo humildemente que algo hice para que el teatro estuviera representado en la televisión de los cincuenta y de los sesenta.”¹⁴⁷

Esta actitud explica el nivel de los textos ofrecidos durante este periodo. Pero la producción teatral no se limita a los recién creados estudios de Prado del Rey; hay otro foco importante de la producción de teatro en TVE: el que se realiza desde Barcelona y, más en concreto, en los estudios de Miramar.

En 1963, empiezan a producirse obras en Cataluña; se realiza un programa que lleva por título *Los últimos cinco minutos*, y *Siglo XX*, ambos realizados en directo. Pero será en el año 1964 cuando se produzca un hecho muy significativo para comprender la realidad del teatro catalán. En tiempos del franquismo, se empieza a emitir teatro en catalán, con una periodicidad mensual. Esto será fundamental para la recuperación de la lengua y del

¹⁴⁷ Díaz (1992, 256)

teatro catalán que, a diferencia de otras nacionalidades españolas que tienen idioma propio, fue la única que pudo utilizarlo a través de la televisión. Esto ayudará al reconocimiento, por parte de los espectadores catalanes, de gran parte de sus autores y tradiciones dramatizadas; estamos pensando en la representación de “*els pastorets*” y de las representaciones de la “*passió*”. La lengua se articula a través del teatro, en lo que será el embrión para la creación del circuito catalán de TV, con emisiones específicas para Cataluña. El teatro que se representa está subtítulo en castellano. Se abre el ciclo con *La ferida lluminosa*, de Josep Maria de Segarra, el 25 de octubre de 1964. Le siguieron títulos populares como *Els pastorets*, de Josep Maria Folch i Torres; *Mar i cel*, de Àngel Guimerà o *El marit ve de visita*, de Xavier Regàs. Un total de ocho obras constituyeron la programación de esta primera temporada realizada por Jaume Picó. El “Teatro en catalán” fue el título que se escogió; estuvo en antena hasta la temporada 1972-1973, en la que cambió el nombre por el de *Teatre en català*. Desde su nacimiento, una década antes, se emitieron unos cien títulos, representando básicamente a dramaturgos catalanes; pocas fueron las traducciones de otras dramaturgias al catalán; desde el inicio se apostó por la dramaturgia catalana con una muestra de autores que van desde la *Reinaxença* hasta autores más contemporáneos. Àngel Guimerà, Víctor Balaguer o Santiago Rusiñol, ofrecían un repertorio del teatro romántico con claras raíces nacionalistas. El teatro popular estuvo presente con Josep M^a Folch i Torres, con *Els pastorets* y la *Passió de Olesa*, de Pau i Pagès, este teatro está representado por compañías *amateurs*, y es una tradición muy enraizada en Cataluña para conmemorar las festividades religiosas.

Por lo que respecta a autores contemporáneos, fueron representados Prudenci Bertrana, Josep M^a de Segarra, Salvador Espriu, Josep Pla, y autores que escribían un teatro mucho más ligero o de consumo, como Bertomeu Soler, Rafael Anglada o Carles Soldevila. El listado de títulos es muy extenso; para una consulta pormenorizada de los mismos, remitimos al estudio de Baget (1993).

Desde los estudios de Miramar, también se realizó teatro en castellano para la emisión nacional de TVE. La Escuela de Barcelona fue un revulsivo no sólo en la realización de ficción sino también en programas de entretenimiento. Se contó con el Teatro-Ópera de Hospitalet como estudio para realizar teleteatro, supliendo el poco espacio con que contaban los estudios de Miramar, que también eran utilizados para hacer programas de entretenimiento.

El programa *Primera Fila* sigue en antena dos temporadas más y cuenta con las realizaciones de Pedro Amalio López, que monta, entre otros títulos significativos: *La loca de Chaillot*, de Giraudoux; *El viajero sin equipaje*, de Anouilh; *Peribáñez*, de Lope de Vega; *Edén término*, de Priesley o *Las brujas de Salem*, de Arthur Millar. Gonzalo Vergel, otro realizador que marcará una importante trayectoria dentro del teleteatro en TVE, realiza para este espacio *Los persas*, de Esquilo, *La vida es sueño*, de Calderón; *La anunciación a María*, de Claudel; y el realizador venezolano Marcos Reyes Andrade monta, entre otras obras: *La versión de Browning*, de Terence Ratigan; *Sigfrid*, de Giradoux; *Cándida*, de Bernard Shaw; *Águila de dos cabezas*, de Cocteau y *Tea party*, de Harold Pinter. Este último trabajo fue un encargo de la red de difusión europea, Eurovisión, de la cual nuestro país forma parte desde 1960, para conmemorar el Día Mundial del Teatro. Se encargó a cada país hacer una versión de la obra *Tea party*, de Pinter, para emitirse simultáneamente por todos los países europeos asociados. Consideramos que es una curiosa iniciativa de la red europea de televisiones que se

preocupa por difundir un autor europeo en la celebración del Día Mundial del Teatro, práctica que en la actualidad ha desaparecido, quedando como iniciativa común alguna retransmisión deportiva y el famoso Festival de la Canción de Eurovisión. Ese mismo año, llegó a las pantallas españolas un texto de Ionesco realizado por Gonzalo Vergel dentro del programa de teatro *Teatro a medianoche*, del que sólo se emitieron dos programas.

Los avances técnicos empiezan a modificar los modelos de producción y de realización, utilizándose en los estudios de Prado del Rey el *video-tape*¹⁴⁸, que ofrece la posibilidad de grabar pasajes de la obra y hacer un montaje posterior, acercándose por primera vez la televisión al lenguaje cinematográfico por lo que se refiere a la planificación, el encuadre y el montaje. Esta técnica también permite la grabación en exteriores, sin la necesidad de utilizar película cinematográfica, con lo que los costes se abaratan; aparece por primera vez la posibilidad de airear los espacios que nos propone la obra teatral y alguna de las propuestas teatrales se harán íntegramente en espacios naturales, perdiendo esta puesta en escena los rasgos que comparte con el teatro, realización en estudio y utilización de decorados. Empieza un camino en el que la realización del teatro puede imitar los modelos de reproducción del cine y de las series que vienen de EE. UU. Este camino creará posteriormente una indefinición del género teatral que, muchas veces, se confunde con otros géneros televisivos, perdiendo en la comparación la especificidad del lenguaje y la dramaturgia teatral frente a la escritura audiovisual.

Esta técnica de la utilización del vídeo abrirá definitivamente las puertas a otros géneros específicos de la ficción televisiva, y no es casual que, ese mismo año 1965, se incorpore a la plantilla de TVE una extensa nómina de escritores que se van a dedicar a escribir para el medio de manera específica; nombres como los de Álvaro de la Iglesia, Víctor Ruiz Iriarte, Carlos Muñoz o Joaquín Jordá, se unen a los ya consagrados de Armiñán y Chicho Ibáñez Serrador.

Un ejemplo claro del empleo de estas nuevas técnicas las pone en práctica Pedro Amalio López, que hace una nueva versión de *Julio César*, de Shakespeare, con los exteriores grabados en la sierra, posibilitando que la acción exterior se recree de manera más realista.

Con estos antecedentes, se estrena el mítico programa *Estudio 1* en el año 1966, programa que sustituye a *Primera Fila*. Hemos querido hacer este breve recorrido por la historia del teleteatro en TVE porque es muy habitual asociar el teatro en televisión al nacimiento de *Estudio 1*, y no es así; tal vez esta confusión se produzca porque fue el programa de teatro que más temporadas estuvo en antena, y es el nombre que utiliza TVE cuando se plantea volver a emitir teatro después de que el espacio desapareciese de la programación regular.

Como hemos visto, cuando nace *Estudio 1*, ya existe en TVE una nómina de actores y realizadores muy preparados para afrontar este reto. El proceso de maduración del teatro en el medio está en su momento álgido y aún es competitivo frente a los incipientes dramáticos que configuran los géneros teatrales de la televisión. En el año 1966, ya están consolidados en TVE espacios como *Novela*, que se emite a mediodía. Además de

¹⁴⁸ Video-tape es un medio de grabación de imágenes y sonido en cinta magnética en contraposición a película en el cine.

varias series de ficción, tanto nacionales como de importación firmadas por Ibáñez Serrador, Marsillach y Armiñán; sin olvidarnos de los telefilms americanos, muy populares entre la audiencia, como eran *Perry Mason* o *Bonanza*. Se dramatizan series biográficas como las vidas de Juana la Loca, Einstein o Alexander Fleming. En definitiva, entramos en una década que marcará el esplendor y la caída del teleteatro en TVE, una década donde se afianzarán los nuevos géneros dramáticos de la televisión y se producirá el gran cambio en los contenidos teatrales.

Al anunciar el nuevo espacio *Estudio 1* TVE hace una declaración de intenciones, y así se recoge en la memoria de la programación de TVE de la temporada 1965-1966:

“Se ha dado a este programa un título que, sin comprometerse en cuanto a su contenido, aluda a algo esencialmente televisivo y lo desarraigue de la obligada vinculación teatral que tenía *Primera fila*. El teatro ha llegado a ser un arte minoritario dentro de nuestra estructura social, y los títulos que nos ofrece para una posible programación, en su mayoría, y sin previa adaptación, no se ajustan a las normas que tratamos de aplicar a nuestros programas (...). Se trata de ir paulatinamente introduciendo textos que, o bien hayan sido escritos expresamente para TV, o que, al menos, hayan sido adaptados al nuevo medio expresivo por escritores de reconocida solvencia profesional.”¹⁴⁹

Esta declaración de intenciones es bastante elocuente respecto a los cambios que se están produciendo en el lenguaje televisivo. Hay un cambio evidente respecto al modelo anterior, tanto en la manera de realizar el teatro, como en su contenido. El programa se abre a otras posibilidades, como la de representar obras escritas para el medio. Tampoco se comprometen a que la TV tenga un papel divulgador de la cultura, aspecto que hasta el momento se había tenido en cuenta, especialmente en los espacios que emitían teatro. Les preocupa que se asocie el contenido teatral con poca audiencia; es evidente que la televisión en el año 1966 no estaba sometida al control de los audímetros, pero sí que se contaba con sistemas de entrevistas para descubrir cuáles eran los programas que tenían mayor aceptación. En 1966, los ingresos que tenía TVE por el concepto de publicidad ya eran muy importantes, aunque no revertían directamente sobre su presupuesto, porque el gasto corriente del medio corría a cargo del Estado, y era el Ministerio de Información y Turismo quien recibía los ingresos por dicho concepto.

No se quiere tratar el teatro como un arte minoritario y, si es necesario, se adaptará su contenido, duración y forma para convertirlo en un producto televisivo; eso significa una intervención dramática para adecuarlo al medio.

También hay un nuevo planteamiento sobre los contenidos: en el nuevo espacio, se escogerán las obras en base a que tengan “algo esencialmente televisivo”.

Con estos cambios, se pretende elevar el teatro a la categoría de espectáculo televisivo, con lo que esto implica: mayor espectacularidad en la puesta en escena y el uso de un lenguaje más codificado que está a medio camino entre el cine y la representación

¹⁴⁹ Bages, (1993, 163).

teatral, pero teniendo en cuenta la publicidad. El modelo tradicional de representación teatral ya no le sirve a la televisión; el nuevo producto requerirá un tratamiento específico por parte de adaptadores y realizadores.

En cierta manera, es lógico que se busque un nuevo tratamiento del teatro; la posibilidad de mezclar exteriores e interiores, así como utilizar el plano y el contraplano, van a romper el estatismo que la televisión tenía como espectador privilegiado del hecho escénico; ahora la acción dramática ya no será contemplada desde un plano frontal: los nuevos usos permitirán el plano subjetivo y la incorporación de la cámara dentro del espacio escénico, posibilitando nuevos tiros¹⁵⁰ de cámara, rompiendo la artificiosa barrera que muchas veces imponía el teatro a la cámara, unas restricciones más propias del espectador que acude a una sala de teatro que de quien contempla un espectáculo desde su casa a través de un medio como la televisión y que le puede ofrecer nuevas perspectivas del espectáculo que, de otra manera, no podría contemplar. El telespectador no recibirá el producto de la misma manera que el espectador de teatro; estamos ante la transmisión de contenidos parecidos mediante medios muy diferentes y el medio televisivo ha de aportar un *plus* respecto a la puesta en escena teatral.

El realizador Marcos Reyes fue el encargado de inaugurar el programa *Estudio 1* y lo hizo con *La rosa de los vientos*, de Claude Spaak. El actor y realizador Fernando Delgado fue el primero que realizó un guión original para dicho espacio; se trataba de *El jardín de las horas perdidas*, de Rodolfo Hernández Payaruela.

Los títulos que desfilaron por el programa *Estudio 1* fueron muchísimos; fácilmente superarían los mil¹⁵¹. Sólo el realizador Gustavo Pérez Puig hizo aproximadamente cien obras para el programa, de las que podemos destacar las siguientes: *Doce hombres sin piedad*, *El baile*, *Tres sombreros de copa*, *El caso de la mujer asesinadita*, *Ninet y un señor de Murcia*, *La venganza de don Mendo*, *Angelina o el honor de un brigadier*, *Eloísa está debajo de un almendro*, *Los ladrones somos gente honrada*, *Un marido de ida y vuelta*, *Don Juan Tenorio*, *Los árboles mueren de pie*, *El mejor alcalde, el Rey*; *La casa de los siete balcones*, *Prohibido suicidarse en primavera*, *El sí de las niñas*, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, *La decente*, etc.

Llama especialmente la atención la gran cantidad de autores españoles que se representan y queda de manifiesto el gusto de Pérez Puig¹⁵² por el teatro de Miura, Jardiel, Neville y Benavente.

Los realizadores que se encargaron del espacio *Estudio 1* en esta primera etapa son: Guerrero Zamora, Gustavo Pérez Puig, Pedro Amalio López, y ocasionalmente Luca de Tena y Alberto González Vergel. La planificación y la elección de las obras se realizan, según palabras de Gonzalo Vergel, de la siguiente manera:

¹⁵⁰ Entendemos por tiro, la línea recta imaginaria que existe entre el objetivo de la cámara y el objeto o persona que se quiere mostrar; cuando hay más de una cámara se busca entrecruzar dicho vector de manera que el ángulo de la cara del personaje esté en relación con el antagonista. Cuando se realiza un plano general no es necesario porque se muestra la escena de manera frontal.

¹⁵¹ De ahí la imposibilidad de enumerarlos aquí. Tampoco es posible el visionado de todo este material porque gran parte está desaparecido.

¹⁵² Parar un conocimiento más amplio de las obras de teatro que realizó para *Estudio 1*, remitimos al libro de Díaz (1994).

“A mediados del mes de junio, nos reuníamos con el director del programa, Juan José Alonso, hombre culto y dialogante. Él nos proponía una serie de títulos y aceptaba generalmente nuestras sugerencias. De esta forma, nos repartíamos los títulos para toda la temporada siguiente, que se extendía de octubre a junio, y podíamos empezar a bosquejar guiones durante el verano, así como establecer los repartos con antelación suficiente. Yo tenía cada programa estructurado. En la primera semana de mes, cerraba el guión, que había que ajustar a la duración del espacio previsto –dos horas como máximo, aunque éstos eran casos excepcionales–, se lo pasaba a los actores, que lo memorizaban durante la segunda semana, mientras yo planificaba; ensayábamos, la tercera, y grabábamos en tres o cuatro días. Luego, montábamos la cinta los últimos días del mes, porque ya disponíamos del magnetoscopio”.¹⁵³

En estas declaraciones, podemos ver los procesos de producción de una obra de teatro para *Estudio 1*, un periodo que duraba aproximadamente un mes. De hecho, cada semana entraba en acción un realizador diferente; sólo así, se podía cumplir el ritmo de estrenar una obra a la semana. Para conseguir dichos objetivos, era necesaria una coordinación, compartir los recursos y ocupar el plató y las salas de montaje el tiempo imprescindible. Mientras una obra estaba en proceso de ensayo o de adaptación del guión, las otras estaban en proceso de grabación o en proceso de montaje.

Es evidente que la televisión introduce unos sistemas de producción diferentes al teatro; aquí, hay que compartir el espacio de grabación y los recursos técnicos necesarios para en montaje final, y con un ritmo que nos acerca a un proceso con un marcado carácter industrial. En este tipo de procesos, los actores han de resolver la memorización y la construcción del personaje en apenas una semana, porque el resto de los ensayos hay que compartirlos entre las indicaciones actorales y la planificación de realización.

Este proceso de producción es una característica de la televisión que difiere del proceso cinematográfico, donde los tiempos suelen ser más dilatados y no se pide una inmediatez en la realización. En este tipo de programas, se tiende a realizar secuencias de unos 15 minutos que se efectúan en una sola toma; sólo así, se podrá hacer un montaje en tres días. Aquí, los tiempos también son radicalmente diferentes a los del montaje cinematográfico, que requerirá mucho más tiempo porque tiene que editar un material mucho más fragmentado. En esta línea y abundando en la singularidad de la realización televisiva, González Vergel apunta:

“En cuanto a la realización técnica, hay que diferenciar la cámara óptica empleada en la filmación cinematográfica, de la cámara electrónica, propia de la grabación audiovisual. Ambas tienen sus leyes y sus cometidos específicos, no sólo técnicos y estéticos, sino económicos, condicionantes de la producción y, por tanto, de la financiación del producto. El factor tiempo influye poderosamente en la rentabilidad del programa, que depende en gran parte de rodar plano a plano o de grabar varias tomas al unísono, con dos, tres o más

¹⁵³ González Vergel, (2008, 156-157).

cámaras en acción. Por ello, es erróneo el empleo de la técnica de filmación en la grabación televisiva, aun cuando el montaje actual lo permite”.¹⁵⁴

Gonzalo Vergel es muy consciente del carácter industrial que tiene el proceso televisivo frente al modelo cinematográfico, donde se impone la autoría en base a la minuciosidad del montaje; con esto, no queremos decir que no se pueda hacer en televisión; lo que ocurre es que, si el producto se encarece, acaba por eliminarse; en ningún otro medio como en la televisión se tiene tan en cuenta el diferencial entre coste y rentabilidad.

Durante la hegemonía del programa *Estudio 1*, también surgieron nuevos espacios dedicados al teatro. La programación fue complementada con la recién estrenada UHF en la temporada 1966-1967. Este nuevo canal, con el tiempo, se convertirá en la 2 de TVE. El segundo canal ofrece unas nuevas posibilidades de programación; se opta por un producto teatral que difícilmente tendría cabida en el horario de máxima audiencia del primera canal por el que se emite *Estudio 1*, que estaba reservado a obras de calidad pero con una expectativa de audiencia elevada.

Así, la UHF permite ofrecer un producto teatral mucho más arriesgado, que escoge sus contenidos en base a su interés cultural y no comercial. El nacimiento de esta cadena es fundamental para entender la amplia oferta del género y la calidad de la dramaturgia ofrecida. Todo el teatro que se ha emitido en TVE de Valle-Inclán ha sido por esta segunda cadena. Esto nos puede orientar sobre el tratamiento que ha recibido su teatro. Desde la televisión, se ha considerado su teatro de un contenido difícil y, por tanto, su emisión ha estado adscrita a programaciones minoritarias. Las dificultades que entraña superar la censura y las dificultades estéticas que plantean algunas de sus obras pueden explicar el retraso por parte de TVE en ofrecer alguna de sus obras.

La llegada de la segunda cadena también facilita la incorporación de nuevos realizadores, a los que se sumarán Marco Reyes, Federico Ruiz y Fernando Delgado, que pasarán a formar parte de la plantilla de la UHF y estarán al frente del programa *Teatro de siempre*, entre cuyos cometidos estará ofrecer teatro de repertorio, para presentar una panorámica del teatro universal, que va desde los clásicos griegos hasta el teatro moderno, prestando especial atención a las obras que han sido claros referentes de una época o estilo. Dentro del espacio, se ofrece *Medea*, de Eurípides, dirigida por Eduardo Fuller; *La Celestina*, de Rojas, adaptada por Federico Ruiz y realizada por Eduardo Fuller, la protagonista fue Lola Gaos. *Ricardo III*, de Shakespeare, adaptada y dirigida por Claudio Guerin, que hizo un *collage* en la escena final con imágenes de *Campanadas a medianoche*, de Orson Welles.

Claudio Guerin proviene de la Escuela Oficial de Cine, y fue uno de los realizadores que introdujeron importantes novedades en la manera de realizar el teatro en TVE. Rafael Utrera le dedica un artículo, donde analiza las obras de teatro que realizó para TVE y las aportaciones que hizo Guerin en su corta pero intensa carrera entre 1967-1971. Guerin murió en un accidente de tráfico cuando estaba preparando su primera película. Utrera (1991) lo define de la siguiente manera:

¹⁵⁴ Gonzalo Vergel (2008, 161).

“El sevillano dirigirá y realizará programas especializados donde la experimentación y la novedad constituyeron factores básicos para impresionar al espectador de un nuevo canal, el segundo (UHF), que, apoyado en tendencias y formas deliberadamente modernas, se ofrece como estimulante cultural (...). Guerin exploró posibilidades expresivas tales como la incorporación del contracampo y la utilización del “decorado corpóreo”; la riqueza de planificación conseguida comportó algunas de las más significativas novedades. El conjunto de procedimientos utilizados modificó la estética del ‘dramático’ en la televisión española”.¹⁵⁵

Dentro del espacio de *Teatro de siempre* de la UHF, Guerin realizó el mencionado *Ricardo III*; *El mito de Fausto*, de Goethe, en (1968); *El portero*, de Pinter, en (1968); *El cepillo de dientes*, de Jorge Díaz, en 1968. Para el programa *Hora once*, también de la segunda cadena (UHF), realizó *La última cinta*, de Beckett (1969). Y para la primera cadena de TVE, realizó, dentro del programa *Estudio 1*, *Acreedores*, de Strindberg, en 1970; *Hamlet*, de Shakespeare, en 1970 y *Retablo de la mocedad del Cid*, de varios autores, entre ellos Guillem de Castro (1971).

Pero Guerin no fue el único realizador que se incorporó a TVE que procedía de la Escuela Oficial de Cine (EOC). El segundo canal de TVE se nutrió de realizadores que se habían formado en dicha escuela, y estuvo en funcionamiento desde los años cincuenta hasta principios de los setenta, en concreto hasta el año 1974. En esta escuela, se formaron gran parte de los directores más representativos del cine español y muchos de ellos empezaron en TVE. Los primeros en incorporarse fueron Antonio Mercero, Josefina Molina o José Luis Borau. Después, les siguieron Mario Camus, Iván Zulueta, Pedro Olea, José Luis Garci, Gonzalo Suárez o Pilar Miró. Algunos directores de cine consideraban que su paso por TVE era una etapa puramente alimenticia; en cambio, otros dejaron grandes éxitos dentro de los dramáticos de TVE.

La incorporación de estos profesionales a la realización hizo que el lenguaje cinematográfico tomase protagonismo y estuviese cada vez más presente. Estas incorporaciones contribuyeron de manera notable al crecimiento de los otros géneros de ficción, en concreto nos referimos a las series de éxito de TVE que empiezan en los años setenta de la mano de realizadores como Antonio Mercero, “*Crónicas de un pueblo*” (1971); y las series de Mario Camus *Los camioneros* (1975) y *Curro Jiménez* (1976) son hitos del género. El crecimiento de este tipo de productos coincidió con el declive del teatro en TV. La televisión empieza a tener un producto dramático que la diferencia del cine y del teatro; adopta el lenguaje cinematográfico y acuña formas propias. Una de las claves de las series de televisión es que su duración está condicionada a la demanda del público y, si el programa es exitoso, hay que buscar la posibilidad de hacerlo durar en el tiempo. La escritura televisiva se ha dotado de las técnicas adecuadas para hacer realidad esta necesidad. En cambio, el teatro o una novela de base literaria tienen una duración concreta y determinada.

¹⁵⁵ Utrera (1991)

Si los pioneros de la televisión en España procedían del medio teatral, los profesionales que se incorporan al medio a finales de los sesenta tienen una formación cinematográfica; hay excepciones, con nombres como los de Miguel Narros, Jaime Azpilicueta o Jaime Jaimes, que provienen del teatro y se incorporan a la UHF, pero su labor dentro del teatro de TVE es muy limitada; aunque tengan un mayor dominio de las técnicas actorales e interpretativas, no será suficiente para imponerse a un medio que tiene un fuerte componente técnico que acaba por predominar.

La TV empieza a tener unas nuevas reglas; estamos ante un medio que no para de innovar. A la reciente aparición del *video-tape*, hemos de sumar ahora la posibilidad que ofrece la realización con tres cámaras simultáneamente y que permite editar sobre la marcha. Estos cambios técnicos cambiarán la puesta en escena tradicional a favor de la cinematográfica. Pedro Amalio López se lamenta de la pérdida de especificidad de la televisión; afirma que, cuando se abandonó el trabajo en directo para dar paso a la implantación del lenguaje cinematográfico, la televisión perdió una oportunidad para encontrar un lenguaje específico que no tiene por qué ser cinematográfico.

Entramos en una fase crucial por lo que a avances técnicos se refiere: en la temporada 1968-1969, TVE incorpora las cámaras *electronic cam*, que permiten la utilización de cámaras de 35 mm aplicadas a cámaras de TV, que realizan un rodaje cinematográfico con la ventaja de utilizar varias cámaras a la vez. Este sistema que, en un principio, ofrecía grandes dificultades técnicas, mezclaba la calidad del cine con la facilidad de las tres cámaras de la televisión. Recordemos que el cine utiliza una única cámara que se planifica minuciosamente con planos y contraplanos, generales, planos medios, requiriendo cada toma la repetición de la escena. La televisión, con el uso de tres cámaras, puede recoger el plano general y los planos cortos de dos interlocutores en una misma toma. Con el tiempo y con la llegada del vídeo, cada cámara registrará dichas posibilidades para que, posteriormente, el realizador elija el plano más adecuado de cada secuencia. Al trabajar con tres cámaras, los procesos de grabación son mucho más rápidos que en el cine. Actualmente, el sistema de las tres cámaras es el que se ha impuesto en la grabación de la ficción en TV. El realizador planifica la acción en base a los tres puntos de vista que le ofrecen cada una de ellas; las cámaras están estratégicamente situadas para no interferir en el tiro de las otras, estropeando el plano. El realizador, en cada toma, tendrá la posibilidad de tener tres imágenes diferentes que después combinará a su voluntad. Este tipo de trabajo requiere una coordinación de encuadre para que no se produzcan saltos de eje cuando se presente el montaje definitivo, la aplicación de este sistema agiliza el proceso de grabación.

Este procedimiento no difiere mucho en la realización de un programa de entretenimiento, donde el realizador trabaja normalmente con tres cámaras. La única diferencia con la ficción es que el montaje se realiza en directo; el realizador tiene monitorizada cada una de las cámaras en el control de realización y pide al montador que “pinche” la imagen que le ofrece cada una de ellas. Esta combinación se complica cuando se emplean multitud de cámaras en la retransmisión de eventos deportivos o grandes eventos. Ante tantas imágenes, el resultado final depende de la destreza del realizador para ofrecer el contenido deseado en un ritmo atractivo para el espectador.

En 1968, la UHF también dedica un espacio al teatro vanguardista: nace el programa *Hora once*, que cuenta con realizadores como Sergi Schaff o Antonio Chic, es un programa que coordina y presenta la actriz argentina Susana Mara. Los títulos más

destacados fueron: *Metamorfosis*, de Kafka, realizado por Josefina Molina; *Vanini Vanini*, de Stendhal, realizada por Luis Enciso; *Fin de partida*, de Beckett, por Paco Abad o la *Última cinta*, también de Beckett y realizada por Claudio Garín e interpretada por Fernando Fernán Gómez, y la primera adaptación de Ramón M^a del Valle-Inclán que realiza TVE: se trata de dos piezas cortas, *Ligazón* y *La cabeza del Bautista*, que se emiten el 28 de abril de 1968.

Han pasado más de once años desde que la televisión empezara a emitir teatro para que Valle-Inclán se representase en este medio, y lo hizo dentro de un programa con una clara línea experimental y atrevida en cuanto a los contenidos.

El teatro de Valle aún tiene dificultades para acceder al gran público. *Hora Once* se emite por la UHF a las once de la noche y, por desajustes de programación que, por otra parte, eran muy frecuentes, las piezas de Valle salieron en antena a las 11:30 del domingo 28 de abril de 1968. Las piezas, que analizaremos en otra sección de nuestra investigación, fueron realizadas por Federico Ruiz y protagonizadas por Ana Belén, José María Caffarel y Pellicena.

No tuvieron que pasar muchos meses para que se produjese el segundo estreno de Valle-Inclán en TVE. Se realizó también dentro de la programación de la UHF, dentro del espacio *Teatro de siempre*. El título escogido fue *La marquesa Rosalinda*, dirigida por Ángel Fernández Montesinos, y su fecha de emisión fue el 3 de octubre de 1968 a las 22:00. La pieza estuvo interpretada en sus principales papeles por Berta Riaza, Paco Valladares y Alicia Hermida.

Estudio 1 seguía su emisión por la primera cadena, no exento de algunas polémicas como la que se creó después de la emisión de la obra de Martín Recuerda, *Como las secas cañas del camino*, por fin se pudo ver una propuesta de la dramaturgia realista española, pero su emisión hirió sensibilidades, en concreto provocó las protestas del pueblo donde se rodaron los exteriores. El realismo social escandaliza a una población que prefiere que la TV retrate aspectos más livianos y costumbristas, y rechaza a unos personajes que plantan cara a la realidad mostrando su disconformidad; una historia de personajes vencidos, encerrados y acorralados en un lugar y por unas circunstancias sociohistóricas asfixiantes que han acabado anulando su voluntad. Amores imposibles entre los personajes principales, Julita, maestra solterona y Juan, su alumno, entre los que existe una dependencia a partir de un enamoramiento que llegará a trastornar la personalidad de ambos. Esta obra de Martín Recuerda fue la primera que TVE emitió de la generación del teatro realista español y fue ninguneada desde el principio por los responsables de TVE. De Martín Recuerda, se emitió al año siguiente *El teatrillo de don Ramón*. *Las salvajes en Puente San Gil* tuvo que esperar hasta el año 1983 para que fuese programada dentro del programa *Estudio 1*.

La década de los setenta se inicia sin ninguna novedad por lo que respecta a los programas de contenido teatral: sigue *Estudio 1*, que se emite los viernes en la primera cadena, y *Teatro de siempre* y *Hora once* en la UHF.

Por lo que respecta a las obras de Valle-Inclán, no se volverá a emitir ninguna obra suya por TV hasta el año 1974. Se trata de la producción de *Águila de blasón*, que también se emitirá por la UHF y que fue dirigida por José Antonio Páramo y protagonizada por Fernando Rey. Un proyecto que también vivió una peripecia particular y que, a pesar de

que contó con un gran despliegue de producción, el mayor en cuanto a recursos de las que se realizaron en estudio sobre un texto de Valle-Inclán, hasta el reciente rodaje de *Martes de Carnaval*, estuvo guardada en los cajones de TVE durante unos cuantos años. Curiosamente la trilogía realizada por García Sánchez ha sufrido el mismo retraso en su emisión.

La génesis del proyecto de *Águila de blason* tiene que ver con la grabación experimental de un nuevo sistema que combina la calidad cinematográfica y la agilidad que produce la realización con tres cámaras. Se decide probar un nuevo sistema técnico con la adaptación de una obra de Valle; no sabemos si el retraso en la emisión fue fruto de no alcanzar los resultados esperados por los responsables o hay que achacarlo al contenido de la obra. De esta experiencia, su realizador José A. Páramo guarda recuerdos bastante amargos. José A. Páramo es prácticamente un debutante cuando asume el proyecto de Valle, pero posteriormente realiza para *Hora once* varios proyectos muy interesantes, como *El amor del peluquero*, de Dickens, adaptado por Juan Tebar; *Los tejedores*, de Hauptman, así como *Peribáñez*, de Lope de Vega, para *Estudio 1*.

En 1970, González Vergel¹⁵⁶ es nombrado director de TVE. Él fue un colaborador asiduo de los dramáticos de televisión española. Había rodado esa temporada para *Estudio 1*, *Soledad*, de Unamuno, con José M^a Prada y Lola Herrera; y dos obras de Buero Vallejo, *Hoy es fiesta* y *Las cartas boca abajo*, con Bódalo y Pellicena. Su trayectoria al frente de espacios dramáticos le avala y, tras su marcha de la dirección, se produce un cambio en la responsabilidad del programa *Estudio 1*, porque Juan Guerrero Zamora también se marcha a dirigir cine y preparar su *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, una película para TV. Con estos cambios, se da paso a una nueva generación de realizadores; se produce un relevo generacional y se incorporan a *Estudio 1* realizadores que se han consolidado con su trabajo en la UHF. Claudio Guerin consigue un gran éxito con su *Hamlet* en versión de Antonio Gala y el propio Guerin (que considera que el teatro en TV necesita de un tratamiento textual o adaptación, y de un tratamiento visual) habla del poder didáctico de la televisión y es consciente de que se trabaja para un receptor muy diferente al receptor del teatro; el de la televisión es un receptor multitudinario y complejo. De ahí que, en la versión, se intente hacer cierta pedagogía en la planificación para facilitar la comprensión al espectador. Así describe la planificación de la obra de *Hamlet*:

“La planificación, el montaje, el juego de cámara, funcionan con sentido más cinematográfico que televisivo: la ansiedad de Hamlet se manifiesta con múltiples movimientos de cámara; la crítica a la madre, con significado *travelling* circular alrededor de la mesa del comedor; la representación de la trampa, con toques expresionistas. El entierro de Ofelia se muestra en planos generales que muestran una imagen difusa de la comitiva (resuelto con un teleobjetivo de 2.000 mm), mientras que en la banda sonora se combina la voz en *off* de Gertrudis con las notas líricas de los coros. El duelo entre Hamlet y Alertes (que quiere vengar la muerte de Polonio), en presencia de los reyes, se ofrece en planos próximos y ocasionalmente visto desde el fondo del decorado con primeros planos; la lucha evidente no era sustituida esta vez por metáforas y

¹⁵⁶ Realiza, para *Platea*, *Teatro de Medianoche* y *Estudio 1*, más de cien obras de teatro. Para una consulta detallada de todas ellas, remitimos al libro homenaje publicado por el Teatro Español de Madrid, sobre su figura. González Vergel (2008).

elipsis. Hamlet se arrastra tras haber obligado al rey a beber el veneno y propiciarle varias estocadas; diversos encadenados acaban en las pétreas estatuas de los reyes adosadas al muro”.¹⁵⁷

Como vemos, aquí aparece una compleja forma de dramatizar el contenido de la obra; la realización del teatro en televisión ya ha incorporado la expresividad de la cámara para narrar o hacer llegar los estados de ánimo de los personajes; la intencionalidad ya no viene subrayada únicamente por la interpretación del actor, ahora se disponen de los recursos narrativos necesarios para que, mediante la utilización de un *travelling* circular que envuelve al personaje, el espectador comprenda la angustia y la presión a la que está siendo sometido sin que nadie articule palabra; esa complejidad puede estar al servicio de la lectura de la obra, es decir, al ofrecerle al espectador una lectura muy determinada de ésta, se presenta desmenuzada, al modo pedagógico que sugería Guerin; porque el realizador es consciente de que el público potencial de la televisión es un público más heterogéneo que el que acude a una sala de teatro.

En este tipo de realizaciones se deja sentir la autoría del director. Cada vez son más frecuentes estos tratamientos en la realización del teatro en televisión; de hecho, el programa de la UHF *Hora once* era un buen campo de experimentación en el que muchas veces la obra era un simple pretexto para buscar nuevas sensaciones visuales. Estamos pensando en el trabajo de Josefina Molina, en su *Metamorfosis*, donde mezclaba imágenes de los actores sobrepuestas con otras de un escarabajo rodadas previamente en una maqueta que reproducía el decorado por donde evolucionaban los actores.

En el debut de Pilar Miró como realizadora, dentro del mismo espacio, hizo una lectura a modo de *western* de *Un cuento californiano*, de Bret Harte, o la versión que hizo Josefina Molina de *La prudente venganza*, de Lope de Vega, convertida en un musical. Nos encontramos en un periodo donde los realizadores arriesgan mucho en su lectura dramática, imprimiendo una autoría que a veces está por encima de la obra representada, y rompen los cánones clásicos que hasta ahora había tenido la televisión, limitándose a transmitir la obras según las necesidades de la acción.

En la temporada 71-72, aparece un nuevo programa de teatro en la UHF que viene a sustituir a *Hora once* y se realizará desde los estudios de TVE en Cataluña. Se trata de *Ficciones*; el programa sigue en la línea más atrevida y personal de los realizadores sobre el tratamiento de la obra teatral.

En cambio, los modelos de realización de *Estudio 1* suelen ser más convencionales, pero ambos modelos están presentes en TVE, normalmente asociados a la primera y segunda cadena, aunque la autonomía del realizador y su estilo también tienen mucho que decir. Gustavo Pérez Puig y Guerrero Zamora eran de un corte más clásico, pero esa concepción no les evitó fuertes desavenencias, tal vez por alguna diferencia ideológica más que formal. *Fuenteovejuna* (1972), de Guerrero Zamora y *Doce hombres sin piedad* (1973), de Pérez Puig, fueron dos de los grandes éxitos del teatro de aquellos años, éxitos que ya no eran patrimonio exclusivo del teatro; ahora había que compartirlo con otros géneros dramáticos de la “casa”. Uno de los grandes éxitos de la temporada se produce en el espacio *Novela*, donde el *Conde de Montecristo*, realizado por Pedro

¹⁵⁷ Utrera (1991, 52-53)

Amalio López y protagonizado por José Martín, marca un antes y un después en el género; a partir de este año, se abre una etapa de grandes éxitos en los otros géneros dramáticos de la televisión. Al año siguiente, en 1971, se estrena *Crónicas de un pueblo*, realizada por Antonio Mercero, con una gran aceptación por parte del público y que supondrá el inicio del éxito de las series en España, un género dramático que es genuinamente televisivo, la ficción televisiva popular, que irá poco a poco desplazando al teleteatro.

El periodo que abarca los años 70 al 75 representa el final de la Edad de Oro del teatro en TV, un periodo que arrancó a principios de los sesenta y que duró hasta la mitad de los setenta, coincidiendo con la regeneración democrática de este país.

Esta decadencia estará motivada por la plena consolidación de los géneros dramáticos seriados y por la importancia creciente que cobra en la televisión su faceta informativa. Los informativos irán adquiriendo una importancia fundamental, como afirma Palacio (2001). El teatro irá quedándose relegado como un espacio para minorías. Con el paso del tiempo y con la llegada de la competencia televisiva, TVE dejará de prestarle una atención preferente y se le tratará como un producto de valor cultural, diferenciándolo del resto de las producciones dramáticas que acapararán el *prime time*, quedando para el teatro un horario marginal.

6.3.3 Decadencia en la emisión de teatro en TVE.

Simbólicamente, podemos situar el año 1975 como el inicio del declive del teatro dentro de la programación de TVE y, con él, el mítico programa *Estudio 1*, que no desaparece de la programación, pero cada vez tiene una presencia más desdibujada en la parrilla. Según apunta Gustavo Pérez Puig en las declaraciones realizadas a Díaz (1994), el responsable de prescindir del teatro en los dramáticos de TVE es la administración de la UCD y más en concreto el director de TVE, Rafael Ansón, a quien Pérez Puig acusa de que “estaba empeñado en hacernos demócratas a cualquier precio e ideologizó la televisión hasta niveles inconcebibles. Vendía democracia y escogió a hombres que vehicularon bien estos mensajes (...). Rafael Ansón prescindió de los teatros, de los programas dramáticos, y puso todo su empeño en potenciar los informativos”.¹⁵⁸

Las declaraciones de Gustavo Pérez Puig desprenden una cierta ingenuidad o una intencionada falta de memoria: hablar de una ideologización de la televisión justamente cuando este país hacía intentos por democratizarse es olvidar la historia de TVE desde su fundación con su férrea censura y su instrumentalización como vehículo de propaganda franquista. Desde nuestro punto de vista, no hay que confundir el contenido ideológico con los contenidos genéricos. Es cierto que la televisión en la transición democrática aumentó significativamente el contenido de los informativos, y no únicamente en los boletines de los telediarios; también aparece una serie de programas de reportajes de corte informativo que pretenden abrirse a la realidad del país, y mostrar una imagen de España que busca su regeneración y que necesita hablar de lo que a los ciudadanos les preocupa en la calle. La censura desaparece oficialmente el uno de

¹⁵⁸ Díaz (1994, 263).

diciembre de 1977, pero la manipulación y la utilización partidista de los medios de comunicación es algo que aún perdura en nuestra consolidada democracia.

Por tanto, creemos que no hay que unir el declive del teatro en TVE a un aumento de los contenidos informativos; muy al contrario, creemos que es la misma evolución de la ficción en televisión, con la consolidación de unos géneros propios, la que acaba por arrinconar el teleteatro.

Creemos que durante el periodo de la televisión franquista, y gracias a la pátina cultural que acompañaba al teatro, se pudo disfrutar de una de las cuotas más altas de libertad que el régimen permitía, y esto se consiguió por el empeño de muchos de sus realizadores, que proponían autores y títulos que estaban de plena actualidad en la dramaturgia europea, sin olvidarnos de la inmensa cantidad de clásicos que se pudieron realizar, si bien es cierto que no a todos los realizadores podemos considerarlos como unos abanderados de los principios democráticos. A las declaraciones de Pérez Puig nos remitimos; lo cierto es que la profesionalidad de actores y técnicos puso imaginación allá donde la censura imponía cortes. El teatro en TVE era una pequeña puerta abierta a las libertades en un contexto de represión.

Podría parecer un contrasentido que autores como Ionesco, Lope de Vega, Pinter o Miura, se vieran en la televisión franquista y que, con la llegada de la democracia, desaparecieran prácticamente de la programación. Esto es un hecho demostrable, pero no hemos de caer en la trampa que plantea Pérez Puig: este cambio hay que buscarlo, además de en la evolución de los géneros que hemos apuntado, en otro hecho fundamental, que es la llegada de la competencia en televisión y el triunfo de los audímetros que van a permitir a los responsables de la televisión programar en base a una supuesta mayoría que es la que consume el producto. Desde un principio, la TVE se ha plegado a las leyes del mercado y ha relegado los contenidos de carácter más cultural a la segunda cadena, que ha sido el refugio del teatro, como espacio minoritario, durante gran parte del periodo que se inicia a partir de 1975.

Creemos que la televisión pública debería recuperar alguno de los objetivos con los que nació el programa *Estudio 1*:

“Despertar y sostener la afición del espectador hacia el teatro, mostrándole un rico y variado repertorio de obras prácticamente inaccesibles para él y muy especialmente para aquéllos que no residían en las grandes capitales”¹⁵⁹

Estudio 1 estuvo en antena ininterrumpidamente durante quince años, desde 1966 hasta 1981, con una frecuencia de una obra semanal. Desde 1977, empieza a descender el número de producciones de teatro para TVE, pero será en 1982, recién estrenado el “pirulí”, cuando durante el mandato de Calviño como director general de RTVE, se elimine *Estudio 1* de la parrilla de programación.

¹⁵⁹ *Tele Radio* (nº 478)

Ha habido varios intentos por recuperar dicho espacio, pero han fracasado; la gente sigue teniendo un buen recuerdo del espacio, pero cuando se emite, no llega a las cuotas de pantalla que la cadena necesita. Tal vez, el error sea pedir a este tipo de espacios audiencias superiores a los dos millones de espectadores; la televisión pública debería replantearse alguno de sus objetivos y pensar en su labor de servicio público.

En el periodo democrático que abarca desde el año 1975 hasta nuestros días, las adaptaciones que se han hecho de la obra de Valle-Inclán para televisión han sido las siguientes: dos piezas cortas, *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel*, unidas en un mismo programa y dentro del espacio de la segunda cadena de TVE que llevaba por título *Teatro Club*; las obras, dirigidas por Mercè Vilaret, fueron realizadas en 1977; este formato entronca con los modelos de teleteatro grabados en estudio, igual que una nueva versión de *La marquesa Rosalinda*, realizada por Francisco Montolio en 1981. El resto de adaptaciones fueron la *Sonata de primavera*, dirigida por Miguel Picazo en 1982 y *Sonata de estío*, dirigida por Fernando Méndez Leite también en el año 1982. Estas dos últimas adaptaciones de las novelas de Valle-Inclán no siguen el modelo de teleteatro y se realizan siguiendo los modelos cinematográficos para las series que se imponen en los años ochenta. En esta línea tenemos la reciente adaptación de *Martes de Carnaval* realizada en 2007.

Las series de TVE se consolidan, a partir de 1975, como grandes formatos de dramáticos realizados con técnica cinematográfica: *La saga de los Rius* (1976), *Curro Jiménez* (1976), *Cañas y barro* (1978), *La barraca* (1979), *Cervantes* (1980), *Fortunata y Jacinta* (1980), *Ramón y Cajal* (1982), o *La plaza del Diamante* (1982), son algunos ejemplos de los éxitos de las series de Televisión Española que tienen fuentes dispares en cuanto a sus argumentos: algunas obras están basadas en novelas de Blasco Ibáñez, Galdós o Rodoreda; otras tienen un marcado carácter hagiográfico y otras están basadas en argumentos realizados específicamente para el medio. Dentro de este contexto, nace la propuesta de las adaptaciones de dos de las *Sonatas* de Valle-Inclán. Se parte de un material novelado para dramatizar, se ruedan en 1982 y se emiten en 1983.

El triunfo socialista de 1982 trae cambios a la televisión que dirigirá José María Calviño entre 1982 y 1986. Uno de los objetivos de las series de ficción es la recuperación de algunos autores que estuvieron prohibidos por el franquismo. Entre las propuestas que se realizan, se incluye la serie de las *Sonatas* de Valle-Inclán. Palacio (2001) define esta realidad como un nuevo imaginario pedagógico socialista. La administración socialista incentivó la recuperación de estos autores, tanto en la televisión como en el cine, en las ayudas al sector cinematográfico; se primó la realización de obras con una base literaria para recuperar algunos de estos autores olvidados. La recuperación de la memoria histórica era una labor que había que iniciar y también se realizaron en aquel periodo series de televisión relacionadas directa o indirectamente con la Guerra Civil; títulos como: *Crónica del alba* (1983), *Mariana Pineda* (1984), *Lorca, muerte de un poeta* (1987) o *La forja de un rebelde* (1990) son un ejemplo de esta tendencia.

Como hemos visto en este breve recorrido por el teatro en TVE, la obra de Valle-Inclán no ha gozado del favor de los distintos responsables de la programación. El balance de las adaptaciones de Valle-Inclán a la televisión es muy pobre. De un total de siete referencias, se conservan actualmente en el archivo de TVE seis, además del programa grabado desde el Teatro Real de Madrid de la ópera basada en la obra de Valle-Inclán

Divinas palabras, de Antón García Abril y Francisco Nieva (1997). A estas producciones hemos de unir la realización de *Martes de Carnaval* que son tres capítulos dedicados a cada una de las obras de la trilogía.

Autores coetáneos de Valle-Inclán, con una concepción dramática diferente, como la de Jacinto Benavente, han tenido más suerte en sus representaciones. El teatro de concepción mucho más burguesa y sin tantas indagaciones formales ha encontrado mayor acomodo en los gustos de los programadores de TVE; se han realizado un total de trece títulos basados en obras de Jacinto Benavente. En el periodo que va desde el nacimiento de la televisión, 1957, hasta 1977, las limitaciones de la censura podían explicar la escasez de títulos de Valle-Inclán, y podría justificar la mayor presencia de la dramaturgia de Benavente. Pero curiosamente, ya en el periodo democrático, es cuando más títulos se realizan de Benavente, en concreto un total de nueve, por tan sólo cuatro de Valle-Inclán; de lo que podemos deducir que las limitaciones en las puestas en escena de Valle-Inclán en TVE no obedecen a factores de censura, sino más bien a criterios estéticos.

Era de esperar que, en un medio tan popular como la televisión, se volviesen a repetir las mismas dificultades que tuvo el teatro de Valle-Inclán para ser representado en los teatros comerciales. Esta dificultad, que algunos achacaban a la difícil puesta en escena de su teatro, hay que ampliarla a su contenido. No es fácil digerir la carga satírica y crítica de sus propuestas; de hecho, la televisión no se ha acercado al teatro del esperpento de Valle hasta que Azcona y García Sánchez han hecho su versión. Por tanto, los límites de la representación de Valle no son espaciales: a eso, la televisión puede darle una respuesta sencilla; el contenido y la forma estética de un teatro de raíz no naturalista hace que sus propuestas tampoco encuentren fácil acomodo en un medio como la televisión.

6.4 LA GRABACIÓN DEL TEATRO PARA TELEVISIÓN DESDE LA EVOLUCIÓN DE LOS FORMATOS Y DE LOS MEDIOS

Una de las cuestiones fundamentales para enfrentarnos al análisis de las obras de Valle-Inclán hechas para la televisión será determinar los modelos de puesta en escena y los distintos modelos de grabación que se utilizan en televisión. En este sentido, reflexionaremos sobre el concepto de *puesta en escena*, elemento común entre el teatro, el cine y la televisión. Gonzalo Vergel apunta que esta singularidad es la que unifica tanto al teatro, al cine, como a la televisión:

“Aunque la esencialidad y el sentido último de la llamada *puesta en escena* no difiera en el teatro, el cine y la televisión, se diferencia en sus aspectos formales. Resulta curioso que el moderno sentido de *puesta* –una reflexión personal sobre el texto dramático para establecer un compromiso ideológico sobre el mundo y las cosas–, así como el ritmo y la cadencia, provengan del cine y no del teatro. Fueron los creadores del movimiento francés *Nouvelle Vague* quienes

formularon unos principios estéticos, con efecto retroactivo que alcanzaron a los grandes maestros del cine europeo, americano e incluso, oriental.”¹⁶⁰

Cuando nos hemos ocupado de la relación del teatro y el cine, ya hemos apuntado que una de las diferencias fundamentales de la puesta en escena entre ambos medios radica en el de la continuidad o discontinuidad del discurso. El cine establece un discurso de realización discontinuo, por tanto, la puesta en escena será fragmentaria en la medida en que el resultado final se ofrecerá en un medio narrativo que posee su propia gramática; de ahí que la puesta en escena esté adecuada a las necesidades de encuadre y de la planificación. La puesta en escena estará al servicio de las necesidades expresivas del medio; en definitiva, cambiamos un concepto que ha definido el teatro, como es la acción, por otro que es la narración, una narración de la propia acción.

El cine mediatiza el discurso con la narración y, para conseguirlo, necesita estructurar su propuesta, que se nutre de la representación en vivo, después de transformarla mediante la selección de imágenes que muestran el punto de vista del realizador sobre el objeto representado y que, tras un laborioso proceso de montaje que implica narratividad, llega al producto audiovisual. Una de las grandes diferencias entre el teatro y el cine, –sobre el asunto representado y la puesta en escena– es el punto de vista del espectador. En el teatro, el enfoque y la selección la realizará el espectador que, mediatizado por el refuerzo sónico de las luces, el sonido, el vestuario y la interpretación marcadas por el director, irá seleccionando sus puntos de interés: el escenario está presente en su totalidad. En cambio, en el cine, dependemos de la elección del realizador; sólo podremos ver en la pantalla la reacciones de los personajes que hayan sido escogidas y dependerá de si la cámara sigue a un individuo sistemáticamente o si lo muestra de vez en cuando. En el teatro, todos los actores se muestran en el mismo plano y a una distancia semejante ante el espectador; hay múltiples posibilidades de reclamar la atención del espectador con la finalidad de dirigir su mirada, pero este recurso no será definitivo, porque no alteramos las dimensiones de la percepción; en todo caso, podemos oscurecer las zonas que no queramos mostrar, pero el espectador siempre tendrá el mismo ángulo de visión, la misma distancia y la posibilidad de centrar su mirada en el actor que él considere más interesante. En cambio, el cine persuade al espectador con una diferenciación de planos que es aplicable a los actores, a los objetos, o al paisaje. Todos estos elementos pueden tomar una importancia notable para complementar la narración. Por tanto, estamos hablando de modalidades de representación muy diferentes y que requieren una puesta en escena diferenciada. S. M. Eisenstein (2001) distingue entre tres niveles sobre los que se articula la imagen fílmica: la puesta en escena, la puesta en cuadro, y la puesta en serie o montaje. De ahí que, para completar el nuevo producto, la fase de puesta en escena cinematográfica sea sólo un primer paso y no un proceso final, como ocurre en el teatro. En relación a la puesta en escena y la puesta en cuadro, Franco Casetti y Federico di Chio (2007) apuntan que la puesta en escena prepara un mundo que nos proporciona *informantes, indicios, temas y motivos*, con los que construir el film; y la puesta en cuadro, la mirada que se lanza sobre dicho mundo, la manera en que es captado por la cámara; de este modo, al contenido se superpone una modalidad. Cuando utilizan el término *informantes*, hacen referencia al aspecto de los personajes, edad, condición

¹⁶⁰ Gonzalo Vergel (2008, 158)

social, el carácter y la cualidad. Por *indicios*, entienden aquello que aparece oscuro en un personaje, aquello que oculta. Por *temas*, referencian todo aquello que sirve para definir el núcleo central de la trama, y por *motivos*, las unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo de todo el texto. Para una profundización sobre el concepto de *puesta en escena*, además de los trabajos citados, remitimos al estudio de Gianfranco Bettetini (1977).

Desde nuestro punto de vista, estas referencias atienden a características que formarían parte del trabajo previo a la puesta en escena. Es cierto que una puesta en escena las ha de contener todas, pero no se puede olvidar la fundamental, que es la disposición de los personajes en el espacio, para su posterior relación con la puesta en cuadro. Esta disposición irá en sintonía con la visión que nosotros queramos captar. Los elementos que queramos destacar pueden estar dentro del relato literario, pero necesitan un tratamiento, una intervención escénica para representarlos; es una elección que hemos de escoger entre una infinidad de posibilidades. Los modelos de representación no serán nunca objetivos y, por tanto, la puesta en escena requiere un tratamiento que, muchas veces, los autores, que nos prestan su partitura literaria, no tienen en cuenta. Este trabajo posterior es el que estará estrechamente relacionado con la puesta en cuadro.

En el apartado que ahora nos ocupa, la relación del teatro con la televisión, encontramos de nuevo un medio que reproduce la ficción, rompiendo la presencia directa entre el espectador y el hecho representado; en este sentido, la televisión compartirá algunos rasgos con el cine. Según Christian Metz:

“cine y televisión tienen en común todos los rasgos materiales pertinentes y comparten gran número de las codificaciones específicas, lo que permite tratarlos como si formaran un lenguaje único”.¹⁶¹

Pero esta comparación choca con algunos obstáculos, como también apunta Guarinos (1992): la afirmación sería válida cuando la televisión desarrolla el discurso fílmico, que no es su modo propio y específico de expresión, porque sus orígenes fueron fragmentarios¹⁶², de ahí que la grabación del teatro en televisión pase por varias etapas, según se encuentre un modelo de realización televisivo o se acerque a una grabación cercana al lenguaje fílmico.

En última instancia, hemos de insistir en que la naturaleza de los programas de televisión propiamente dichos no es cinematográfica, ya que no narran al estilo fílmico, sino que muestran una realidad espectacularizada, a diferencia del teatro, que cuenta ficción. En los magazines, retransmisión de deportes, informativos, lo importante no es cómo se expresan, lo que importa es que se acepte aquello que se muestre como una realidad. Por eso, en los programas propios de la televisión, prima la faceta informativa sobre la narrativa.

¹⁶¹ Metz (1973, 178)

¹⁶² La utilización del término *fragmentario* se aplica al discurso televisivo. Guarinos (1992) lo define explicando que “la sintaxis del significante visual es fragmentaria y no narrativa, pues está disociada del ocurrir del contenido; tan sólo se ofrecen distintos ángulos de visión, se ilustran realidades, sirve de testimonio de la realidad en discursos que, en muchas ocasiones, pueden ser seguidos sólo por el oído”. López-Pumarejo (1987) describe el discurso televisivo como *continuum discursivo*, como flujo que consigue su hegemonía como suma de heterogeneidad. El macrodiscurso televisivo será una homogeneidad fragmentada, conseguida por la unión de espacios diversos, programas de varios géneros y publicidad.

Otra cuestión es el valor objetivo de dicha realidad, un valor que podemos cuestionar, porque el enfoque siempre será sesgado. Hay procesos de edición en los informativos y se elige el orden de las noticias y, por tanto, están sometidas a manipulación. En el caso de los magazines, la selección de invitados será determinante para dar una visión concreta de la realidad.

Pero la inmediatez del medio le ha conferido una credibilidad que ha hecho que el espectador lo elija para que le expliquen la realidad, convirtiéndolo en el medio de referencia para cubrir las necesidades informativas y de entretenimiento.

Dentro de esta evolución del teatro en televisión, tenemos que distinguir entre los productos realizados expresamente para el medio, de los que nos ocuparemos a continuación, de los realizados en teatros y retransmitidos por televisión; en este caso y como apunta Guarinos (1992), el teatro recibe el mismo tratamiento que una noticia, se utiliza el medio televisivo para informar, para testimoniar una presencia, y no encontramos en su sintaxis huellas de elaboración, porque es un documento y no un texto con intenciones narrativas. En este sentido, estaría más cerca de ser un instrumento documental en la línea que apunta De Marinis (1998).

Por tanto, en la relación del teatro con la televisión, distinguiremos tres modelos de realización:

- 1- La grabación del teatro como documento, con existencia previa del montaje teatral.
- 2- La grabación del teatro en estudio sin la intervención de técnicas cinematográficas.
- 3- La grabación del teatro con técnicas cinematográficas.

Esta división atiende a aspectos formales, pero autores como Palacio (2001) van más allá al afirmar que los patrones de la ficción televisiva no pueden establecerse sobre la base de los patrones estéticos fijados por la historia del cine, y afirman que la ficción televisiva posee una lógica distinta de la cinematográfica o teatral, y esa diferencia no radica en el tamaño de los planos, sino en algo de mayor calado como es la recepción. El teatro y el cine se consumen en espacios públicos (teatros y cines) y la televisión en el espacio privado (casa), donde se produce una intersección entre lo textual y lo pedagógico que variará según los periodos; pero los objetivos son los mismos: reelaborar el espacio público cultural del presente, y la televisión juega un papel determinante en dicha configuración.

Reconociendo el potencial que tiene la televisión como medio de comunicación y la facilidad con la que se la utiliza para justificar ciertos valores y manipular –no olvidemos la gratuidad del medio y la comodidad de la recepción–, los dramáticos no estarán exentos de estas limitaciones y de esa carga ideológica. Las series de creación propia se prestan más a estos objetivos, porque ya se escriben desde esta premisa: sirva como ejemplo el primer éxito popular de una serie de televisión como *Crónicas de un pueblo* (1971), de Mercero, que fue encargada por Carrero Blanco para desarrollar aspectos de la ley del Fuero de los Españoles, que legislaba sobre derechos y libertades de los españoles ejemplarizados por los personajes de la serie.

Afortunadamente, el teatro no es tal dócil y, a pesar de las limitaciones ideológicas, en un periodo tan complicado como el de la época franquista, los títulos de las obras ofrecidas guardan una cierta independencia de estos objetivos del régimen. Posteriormente, cuando el grado de libertades hubiese permitido un amplio tratamiento

de autores y títulos, se impuso otro tipo de censura, la de la rentabilidad y, con ella, el contenido del teatro, que siempre ofrece una mirada diferente sobre la “realidad”, quedó al margen de la programación. Pero, en la televisión, se adaptan las estructuras y los métodos; de ahí que las técnicas teatrales hayan sido muy útiles para aplicarlas a un tipo de programas que supuestamente muestran la realidad: se trata de los *realitys shows*, un nuevo género que comparte rasgos de los programas de entretenimiento y algunas técnicas de dramatización, creando de manera encubierta unas situaciones para provocar conflictos. Los personajes “concursantes” han sido seleccionados en base a unos perfiles determinados; el objetivo final es la posibilidad de crear conflictos y así tener potenciales antagonistas que compitan por un premio en metálico y por la fama que proporciona el propio medio. Tal vez, ésta sea una forma de utilizar las técnicas dramáticas al servicio de un nuevo concepto de programa que pasa por ser un *reality* cuando en realidad es un programa de televisión que obedece a las leyes de la manipulación y edición, como si se tratase de un espacio de ficción.

6.4.1 La grabación del teatro como documento, con existencia previa del montaje teatral

En este apartado, analizaremos la relación de la televisión con obras teatrales que ya han sufrido un proceso de escenificación y se muestran como un texto espectacular. Aquí, la televisión se limita a la retransmisión de una realidad existente y a testimoniar una presencia en una línea informativa.

En este proceso televisivo, no encontramos huellas específicas de un lenguaje audiovisual, porque estamos captando un documento y no creando un nuevo espectáculo con intenciones narrativas.

Se han realizado, a lo largo de la historia de la TVE, muchas grabaciones de estas características, pero no en sus inicios, por la inexistencia del magnetoscopio y la dificultad que implicaba para la televisión la retransmisión en directo desde un teatro. El recurso de grabar la obra en película cinematográfica resultaba muy costoso y no era una práctica habitual. De ahí que este tipo de grabaciones se realizaron cuando se estuvo en disposición de desplazar una unidad móvil con la que suplir el estudio que permitía realizar las mezclas al instante; la emisión podía ser en directo o bien en diferido.

Con la aparición de las cámaras que incorporan la función de vídeo, la grabación de los espectáculos teatrales se generalizó. Pero hay que distinguir las grabaciones caseras de documentación de aquéllas que han de reunir unos mínimos de calidad técnica que el medio televisivo exige. Pero, en ambos planteamientos, el punto de vista y la ubicación de las cámaras respecto al hecho grabado es muy similar.

La televisión, en este tipo de grabación teatrales, se limita a estar al servicio de la puesta en escena del director; la representación se graba en el espacio de exhibición del espectáculo (teatro) y con los medios técnicos del espectáculo, lo que crea algunos problemas lumínicos en la grabación: la luz teatral plantea dificultades para la grabación del espectáculo, de ahí que en algunos casos se modifique la intensidad de los focos, comprometiendo el resultado estético del espectáculo. El sonido también suele ser de escasa calidad, porque no es sencillo conjugar el volumen de los actores para llegar al fondo de la platea con la proximidad que ofrecen los primeros planos de la televisión. También, la música del espectáculo emitida a través de los altavoces de la sala crea una cierta distorsión cuando se registra. Hay un desajuste entre lo que ve el espectador en su casa y lo que estaba presenciando el espectador del teatro; de ahí que este formato

necesite un tratamiento específico por parte del medio televisivo, dejando claro que se trata de una retransmisión de un hecho pensado y concebido en otro lenguaje; en este sentido, cabría la posibilidad de tratarlo como un documental, ampliando la grabación a aspectos que no pueda presenciar el espectador en la sala de teatro.

En esta línea, reflexiona Marco De Marinis (1998) para buscar un método para grabar las piezas teatrales que pueda ser un instrumento (documento) para los investigadores de teatro. Dentro de sus reflexiones, De Marinis dedica un apartado a los realizadores y otro a los estudiosos del teatro; nos centraremos en el que dedica a los realizadores y donde plantea dos preguntas básicas: qué registrar y cómo hacerlo.

A la primera pregunta, De Marinis responde que no sólo hay que grabar el resultado final, sino que habría que documentar el proceso, contextualizar el texto espectacular y el acontecimiento teatral.

En su insistencia por conocer el proceso, no sólo de los ensayos, también hace referencia al proceso de improvisaciones del actor y al trabajo del director, porque estos elementos aportarían un conocimiento sobre el teatro y no sólo sobre un espectáculo. Cuando habla de contextualizar el resultado espectacular, lo hace en un sentido antropológico, lo que lo acercaría más a un *film* etnográfico que a un *film* teatral.

El acontecimiento teatral no se limita al actor; el espectáculo tiene que tener en cuenta las reacciones del espectador, la vivencia del que lo ha presenciado en directo, que es en definitiva al que iba dedicado el acto performativo. El documento audiovisual ha de tener en cuenta estos factores y reflejarlos en el documento final.

Una vez hecho el planteamiento, el propio De Marinis se pregunta cómo se puede hacer un tipo de grabación que responda a estas premisas y que se ocupe del acontecimiento teatral y no sólo de la grabación del espectáculo. No tiene una respuesta sobre cómo realizar audiovisualmente un documento que recoja estos aspectos, pero lo que deja claro es que una videograbación no debe ser un sucedáneo del espectáculo ni una manera de fijar el texto espectacular, y aboga por la manipulación del material registrado y su posterior tratamiento según las leyes del lenguaje audiovisual, montaje y lectura analítica de lo que se ha registrado; por tanto, propone hacer una lectura parcial y orientada del hecho teatral; apuesta más por la grabación como análisis que como un intento de reflejar objetivamente el hecho representado.

A nuestro entender, estaríamos más cerca de metodologías documentales que de técnicas dramáticas, un camino que implica una visión del realizador y un trabajo analítico previo. Este tipo de enfoque lo han llevado a cabo algunos realizadores vinculados al hecho escénico, bien como directores, como es el caso de Peter Brook, o como actores: pienso en los trabajos realizados por Torgeir Wethal sobre el Odin Teatro, pero estas prácticas distan mucho de las prácticas habituales la producción televisiva para la emisión de teatro por televisión; haría falta un cambio radical del concepto de dichos espacios, sustituir el formato de teleteatro por una especie de *docuteatro*, término que podría resumir perfectamente este encuentro. Esta modalidad podría ser un nuevo enfoque para la emisión del teatro en televisión, porque este tipo de propuestas estarían claramente alejadas de los otros géneros dramáticos de la televisión. El gran cambio pasaría por suprimir el elemento identificativo; obviamente, este tipo de trabajo implica un distanciamiento sobre la ficción y un acercamiento al hecho escénico, que puede contener un mayor grado de verdad. Está claro que ésta sería una nueva vía para acercar al espectador al hecho teatral, pero sin ocultarle los mecanismos con los

que se confecciona un espectáculo en vivo. La experiencia televisiva no se limita a la retransmisión, pero tampoco pretende sustituir la presencia física en la sala.

En esta línea, hay trabajos que apuntan hacia una metodología sobre la realización televisiva del teatro con un tratamiento documental, ya que, actualmente, el documental también participa de estructuras dramatizadas, y es un género que va más allá de la noticia, estableciendo las relaciones y las consecuencias del hecho expuesto.

Las posibilidades que tiene el documental como género cinematográfico no las discute nadie y cada vez es más común que el metraje de algunos documentales se asemeje al cinematográfico y se estrene en salas de cine.

No sería descabellado asumir la realización de una obra de teatro desde esta perspectiva y asumir las propuestas que apunta De Marinis. El realizador tendría que actuar como un documentalista, utilizar toda la información a su alcance, tanto del proceso creativo, del resultado artístico, como de las reacciones del público. Con todo este material, interpretar el resultado y hacer una lectura personal, completamente subjetiva del hecho escénico, pero sin llegar a desvirtuar el hecho representado con ejercicios formalistas y recreaciones que traicionen el hecho representado.

El camino no es sencillo y no es difícil aventurar que dicho equilibrio –entre obra teatral y resultado audiovisual– será difícil de encontrar y que la relación del realizador con el director escénico puede provocar desencuentros en la medida en que la lectura de la realización televisiva sea muy personal y se distancie del hecho escénico. Esta problemática ya surgió en los orígenes de la televisión, cuando el teatro realizado en estudio lo ensayaba un director teatral y lo realizaba una persona distinta; finalmente, se unieron ambas responsabilidades.

Algunos grandes directores de escena han sido también responsables de las realizaciones televisivas de sus obras: además del ya citado Peter Brook, podemos sumar nombres como el de Sthehler o el de Ariane Mnouchkine. Puede ser una línea, pero no dudamos de la capacidad humana para formar equipos y, en este aspecto, hace falta una dedicación especial por parte de los profesionales del teatro hacia un medio como el audiovisual y, en relación recíproca, un acercamiento de los profesionales de la imagen para que busquen un camino de relación con el teatro que supere los prejuicios de dos lenguajes enfrentados, el teatral y el cinematográfico. El camino que el cine documental ha emprendido podría ser un buen ejemplo del encuentro entre el cine y el periodismo, ¿por qué no extenderlo al teatro?

Estas reflexiones no queremos limitarlas a la realización de teatro para televisión; hay una realidad más común que es la grabación con fines documentales de las obras teatrales y que suele dejar bastante insatisfechos a los profesionales del teatro, por tanto, debería replantearse la manera en que se hace este tipo de grabaciones para mostrar el trabajo realizado, porque en muchos casos, lejos de servir como un estímulo para la contratación del espectáculo, son un impedimento. Las sensaciones que transmite el vídeo respecto a la representación son pobres y casi siempre defraudan a aquéllos que han disfrutado del espectáculo en vivo. Por eso, habría que buscar recursos que añadieran valor al documento.

No hemos de olvidar que la televisión ya no tiene el monopolio de la emisión de imágenes; hay muchos portales en Internet donde es posible colgar vídeos y difundir imágenes de espectáculos. Estos nuevos soportes deberían ser utilizados por el teatro

con fines promocionales y como muestra de procesos y reflexiones más profundas y especializadas del trabajo. Cada vez, el espectador tiene más medios para acercarse al producto especializado. La tiranía de la audiencia televisiva generalista ha acabado con la emisión del teatro en televisión, pero tenemos la oportunidad de utilizar otros caminos que pueden dar paso a procesos de investigación mucho más ricos y complejos.

Deberíamos buscar nuevos horizontes en la relación del teatro con el vídeo, porque muchas veces esta relación no beneficia al teatro; especialmente, cuando se trata de atraer al espectador, la fotografía es un instrumento mucho más eficaz para sugerir sensaciones y abrir expectativas sobre un espectáculo en promoción; es mucho más eficaz una buena foto que el envío de un vídeo que reproduzca la obra.

Aunque parezca un contrasentido, el problema del vídeo y el teatro puede derivarse de una aberración de lenguajes, porque estamos tratando el medio audiovisual como un instrumento notarial para dar fe de un suceso. Esto es adecuado para el tratamiento de una noticia, donde lo importante es ver la imagen, pero el medio audiovisual, cuando se dramatiza, necesita expresarse en su código, y la reproducción de imágenes de una obra creada en otro lenguaje provoca ciertas contradicciones. La imagen necesita un tratamiento informativo o narrativo en el caso de la ficción. Al no existir conversión de lenguaje, crea paradojas. En cambio, la fotografía, como documento teatral, no entra en contradicción, porque aunque son dos lenguajes diferentes, la fotografía no es un arte de la representación escénica, es un arte que capta instantáneas de la realidad y, por tanto, capta momentos inconexos de vida, frente al vídeo o el cine, que expresan, mediante la acción, la evolución de los personajes.

Como hemos apuntado, el teatro retransmitido en televisión se realiza en continuidad; no hay ningún corte que no corresponda con el que la propia obra dispone. Si el montaje teatral divide la obra en cuadros o en actos y los divide mediante oscuros o descansos, la obra televisiva ha de hacer la misma división, apuntando con alguna superimpresión el motivo del corte, que puede ser la misma numeración del acto o utilizar la palabra *intermedio* con la que se dará paso a la publicidad; en estos casos, se utiliza una nomenclatura teatral, lo que distancia aún más la recepción a través del medio televisivo.

En algunos casos, se da la circunstancia de que, antes de empezar el espectáculo, aparece un locutor que, a modo de programa de mano de teatro, hace una introducción sobre el autor y la obra que vamos a ver. Esta explicación sería impensable en otros espacios de ficción televisiva. De entrada, se hace pedagogía de una emisión donde todo está al servicio del texto dramático, y la representación será ofrecida de manera ininterrumpida, con una planificación realizada desde el punto de vista del espectador de la sala; las cámaras se situarán en el patio de butacas y grabarán la obra frontalmente y sin traspasar el proscenio; la imaginaria cuarta pared del teatro no se franqueará.

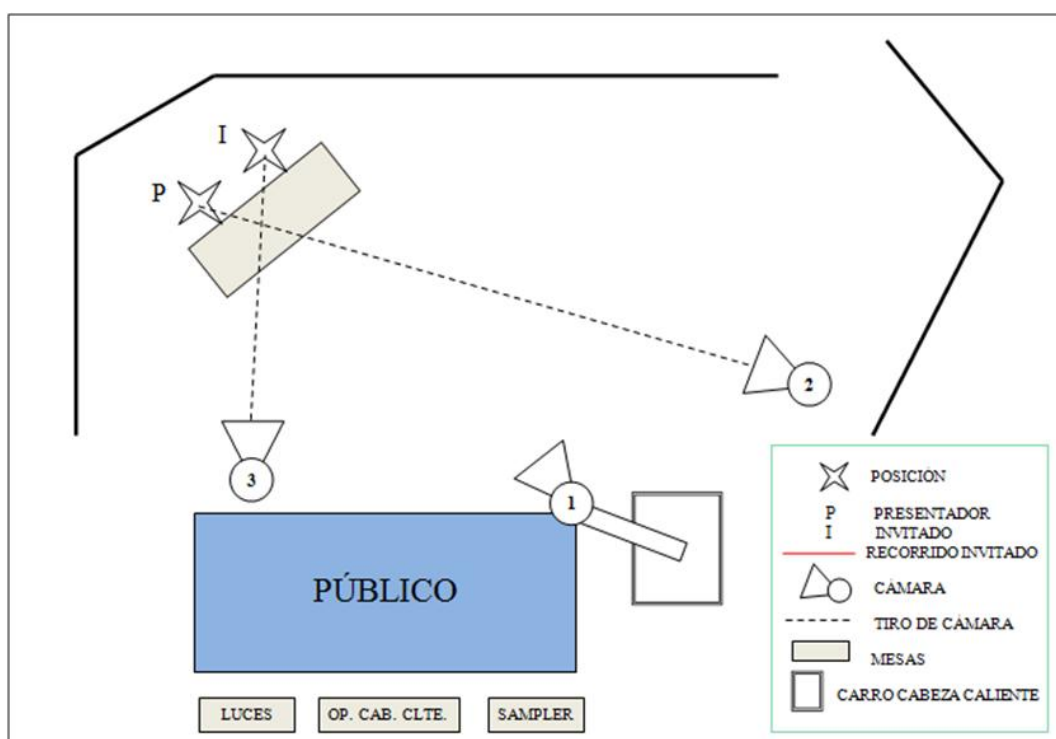
La ubicación de las cámaras puede variar en función de los recursos: nosotros nos limitaremos a enumerar el juego de planos que pueden cubrir tres cámaras, que suelen ser las habituales en este tipo de trabajos, es el mismo esquema que se utiliza en el plató para la retransmisión de magacines y programas de entrevistas.

Un plano general es el que nos permitirá tener una percepción del espacio: es fundamental que ubiquemos a los personajes en el espacio y que el espectador, desde su casa, pueda tener la perspectiva general que tiene el espectador en el teatro; una cámara central que nos proporcione dicha visión. Las otras dos cámaras estarán a ambos lados

de la embocadura del escenario, –la ubicación de las cámaras ha de ser estática y compatible con la presencia de los espectadores en el teatro– de ahí que no tengamos mucho margen de movimiento para su colocación; la misión de estas cámaras que tienen los “tiros” cruzados es registrar a los personajes que aparecen en el lado opuesto de su ubicación; los planos que ofrecen estas cámaras son los planos medios y cortos; también pueden ofrecer, mediante paneo¹⁶³, el movimiento de los personajes.

Al tratarse de una grabación en continuidad, la planificación estará basada en el movimiento escénico preestablecido y será el realizador el que irá pidiendo los planos a los operadores de cámara en función del estudio previo de la obra y del conocimiento que se tenga del movimiento de los actores. El realizador tiene que cubrirse siempre con una cámara, mientras las otras corrigen el plano. La intención es que haya una posproducción mínima de carácter sencillamente técnico.

Éste sería un esquema básico de realización:



Mientras la cámara 1 mantiene el plano general, la cámara 3 (plano corto *del invitado o del actor*) recupera su posición. Luego, la 1 se mueve a la derecha ofreciendo un plano general más lógico en el que sólo se vea la parte del plató donde están sucediendo cosas en ese momento. La cámara uno puede ser fija o montada sobre un carro con cabeza caliente¹⁶⁴.

¹⁶³ Movimiento lateral de la cámara, que consiste en un barrido que se hace sobre el decorado o siguiendo el desplazamiento de un personaje.

¹⁶⁴ Es una grúa que en sus extremos tiene la cámara, puede hacer varios movimientos: el normal de un brazo articulado (arriba, abajo y giratorio) y desplazarse adelante y atrás por medio de los carriles en los que está sujeta. Normalmente este tipo de cámara necesita de un operador que trabaja con un monitor, y que hace los planos que le pide el realizador, y un ayudante que se encarga de los movimientos del brazo de la grúa y de sus desplazamientos.

En una obra de teatro los personajes no suelen estar estáticos a diferencia de un magazine¹⁶⁵ donde los entrevistados suelen estar sentados, esto complicará la realización y la elección de los planos, que siempre implica la pérdida de alguna reacción de los otros personajes. Este tipo de realizaciones son complicadas, ya que los actores no atienden a la presencia de las cámaras y la planificación puede verse alterada por el cruce de algún personaje; los personajes tienen libertad de movimiento, no están pendientes de las marcas de la realización; esto puede provocar que se enfilen en un plano, estropeándolo, porque la proximidad de un actor pueda ensuciarlo, de ahí que los planos siempre están cubiertos por el recurso del plano general.

La relación interpretativa de los actores con las cámaras en este tipo de grabaciones también crea muchos problemas. La interpretación para televisión tiene unas técnicas específicas, y el actor no las emplea en su representación teatral. La modulación de la voz, el gesto y la energía del actor que está en escena está ajustada a la sala donde está haciendo la representación, de ahí que el gesto que recoja un primer plano pueda parecer una auténtica exageración y que la textura que desprende el decorado sobre el que la cámara incide nos dé una apariencia falsa y de cartón-piedra: la razón es que el decorado tampoco está pensado para un medio diferente al teatral, y ese espacio guarda una relación directa con la iluminación, que también crea grandes problemas para su grabación.

La estética de una obra teatral y el código interpretativo de los actores está en relación a la propuesta dramática que el director haya escogido para la representación, un código que no tiene por qué ser siempre naturalista. Esta posibilidad es una de las singularidades del teatro, que puede jugar con las deformaciones del gesto o de la palabra. Este tipo de propuestas encuentran peor acomodo para ser retransmitidas en un medio diferente como puede ser el televisivo, debido a que, en la televisión, cada vez son más débiles las barreras que separan ficción y realidad, y una deformación estética chirría en este medio:

“A veces, es necesario un margen de tiempo considerable hasta poder distinguir si lo que vemos es una secuencia de un documental o de un telefilm, precisamente porque se tiende a neutralizar los demarcadores diferenciales de las retóricas de la realidad y de la ficción, de la representación o no.”¹⁶⁶

La televisión adopta como lenguaje la corriente realista; la gente tiende a identificarse con el medio; de ahí, expresiones populares como: “lo que no sale en televisión no existe”. La evolución de los géneros dramáticos ha seguido esta tendencia, hasta el punto de que, muchas veces, se recurre a la ficción para explicar la realidad. Tenemos innumerables ejemplos de *tele-movies* que están basadas en hechos reales y que reproducen sucesos que han conmocionado a la opinión pública y que se explican mediante la ficción. Este camino de la identificación se agrava en un medio que emite informativos y ficción de manera continua; además, cada vez la textura visual de dichos contenidos se asemeja de manera notable.

En la televisión, igual que en el cine, acaba por imponerse el lenguaje naturalista. Esta voluntad de ser reflejo de la realidad marcará la evolución y el desarrollo de la

¹⁶⁵ El es formato televisivo que alterna entrevistas y actuaciones, suele ser un modelo con un contenido semejante a los programas de entretenimiento radiofónico.

¹⁶⁶ Guarinos (1992, 25-26)

televisión, donde se privilegia lo reconocible, aquello con lo que el espectador pueda identificarse y que reconozca inmediatamente en su entorno, eligiéndolo como modelo de representación dramático. De ahí que las fuentes dramáticas se nutrirán del drama burgués y del melodrama, aquellos géneros que ya sirvieron al cine y a la radio para configurar sus seriales.

La televisión gusta de borrar las raíces de la representación; no quiere que el espectador sea consciente del hecho representado; prefiere minimizar las fronteras entre ficción y realidad. En esta clave, se realiza toda la narrativa de géneros dramáticos que nacen en la televisión americana.

En este camino, que también emprenderá la televisión en nuestro país, encajan cada vez con mayor dificultad unas propuestas que no están pensadas para el medio, por argumentos y por estética, especialmente aquéllas que se alejan del naturalismo. Por eso, las representaciones hechas desde un teatro y grabadas para televisión tuvieron un corto recorrido y, con el paso del tiempo, fueron perdiendo su espacio en la televisión y finalmente desaparecieron de la parrilla.

Por lo que respecta a la obra de Valle-Inclán, sólo se conserva en los archivos de TVE una obra grabada con las características que hemos analizado: se trata de una ópera basada en *Divinas palabras*, con música de Antón García Abril y con libreto de Francisco Nieva. La obra fue producida por el Teatro Real y por TVE-2 dentro del espacio dedicado a la ópera que llevaba el mismo nombre, *Teatro Real*, el 24 de octubre de 1997 y se emitió a las 19:45.

Hay abundante material de las obras teatrales de Valle-Inclán registradas en vídeo en el Centro de Documentación Teatral del INEM, pero este tipo de material, al no ser emitido por televisión, queda fuera del *corpus* de nuestra investigación y, por eso, sólo catalogaremos la obra emitida por televisión española basada en *Divinas palabras*.

La emisión estuvo precedida por una entrevista de José Luis Téllez al compositor Antón García Abril en unas dependencias del Teatro Real. La entrevista dura 6 minutos. Al acabar el primer acto, el mismo presentador entrevista a José Carlos Plaza, director de la obra, en una interviú que dura 12 minutos, tiempo real del descanso de la representación. En ambos casos, hablan sobre los procesos de creación de la ópera.

La obra se representó con las siguientes fichas técnicas y artísticas:

FICHA ARTÍSTICA:

Mari Gaila.....	Inmaculada Egidio
Lucero.....	Plácido Domingo
Rosa la Tatula.....	Raquel Pierotti
Pedro Gailo.....	Enrique Baquerizo
Juana la Reina.....	Marina Rodríguez-Cusí
Simoniña.....	Isabel Monar
Miguelín el padronés.....	Santiago Sánchez Jericó
Milón de la Arroya.....	Juan Jesús Rodríguez
Marica del Reino.....	Soraya Chaves
Poca Pena.....	María Rodríguez
Ludovina.....	María Rodríguez

Soldado.....	Emilio Sánchez
Laureaniño.....	Luis Rallo
La niña blanca.....	Clara Mouriz
La Madre.....	Amalia Barrio
El padre.....	Carlos García Parra
Serenín de Bretal.....	Gustavo Beruete
Quintín Pintín.....	Javier Ferrer
Bacante.....	Thais Martín
Mozas.....	Ada Allende e Isabel González
Mujeres.....	Victoria Marchante, Ada Rodríguez
Hombres.....	Julio Incera y Felipe Nieto.

Bailarines. Coro del Teatro de la Zarzuela, director: Antonio Fauró. Coro de la Comunidad de Madrid: director, Miguel Groba. Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo: director, César Sánchez. Orquesta Sinfónica de Madrid.

-FICHA TÉCNICA DEL TEATRO:

Dirección musical.....	Antoni Ros-Marbá
Dirección escénica.....	José Carlos Plaza
Escenografía.....	Francisco Leal y José Carlos Plaza
Vestuario.....	Pedro Moreno
Iluminación.....	Francisco Leal
Diseñador de movimiento.....	Arnold Tarraborelli
Caracterización.....	Juan Pedro Hernández
Ayudante de la Dirección musical.....	Manuel Valdivieso
Ayudante de la Dirección escénica.....	José Pascual
Ayudante de la escenografía.....	Rafael Garrigós
Ayudante del vestuario.....	Miguel Crespí
Repetidores.....	Patricia Bayes y Ángel Huidobro
Apuntador.....	Jaime Tribó

FICHA TÉCNICA DE LA REALIZACIÓN TELEVISIVA:

Realizador.....	Francisco Barrachina
Productor.....	Emilio Guillén
Iluminador.....	Antonio Mateos
Sonido.....	José Luis Iglesias
Presentador.....	José Luis Téllez

Esta obra no la hemos analizado dentro de nuestro trabajo, porque se trata de una grabación escénica donde no hay ninguna adaptación audiovisual, y por tratarse de una adaptación de una obra de Valle-Inclán para un género, como es la ópera, que se aleja del campo acotado por nuestra investigación.

6.4.2 La grabación del teatro en estudio sin la intervención de técnicas cinematográficas

En este apartado, nos ocuparemos de las obras escenificadas para ser emitidas por televisión y que cuentan con una realización en plató.

En los primeros años de la televisión, era muy frecuente este tipo de propuestas dramáticas que suponían una tercera vía entre el teatro y el cine. La televisión nacía como medio y basó gran parte de su programación en este tipo de espacios, que bien podían ser piezas teatrales (teleteatro) o bien dramatizaciones de novelas (telenovelas), que se emitían en forma de serial. En ambos casos, el procedimiento de puesta en escena era el mismo, porque el elemento común es la acción dramática.

El procedimiento de puesta en escena es similar al que se utilizaría en la puesta en escena de una obra de teatro. Aquí, se delimita el escenario dentro del plató de televisión, un espacio donde se monta el decorado. Normalmente, se trabajaba con un espacio único, pero si el plató lo permite y la obra lo requiere, también se pueden habilitar otros espacios o *set* con otro decorado.

Al realizarse, en esta primera etapa, la emisión del teatro y las telenovelas en directo y no encontrarnos en un espacio teatral dotado con maquinaria escénica, los cambios escenográficos sobre el mismo espacio eran imposibles y la evolución de la tramoya, inexistente. Si la obra requiere un cambio de decorados, tendrá que estar habilitada en espacios contiguos, a la manera de algunas representaciones medievales, donde se alineaban las diferentes escenografías por las que transitaban los actores. También las cámaras se desplazan para registrar la siguiente ubicación: estos cambios se realizan aprovechando algún corte publicitario.

Pero estos inconvenientes de tipo espacial, al representar teatro en un espacio no escénico, aportan unas ventajas de tipo técnico para el medio televisivo, como es la adecuación de la iluminación y la mejor disposición de las cámaras para retransmitir lo representado, al poder invadir el espacio escénico y no tener que adoptar una visión frontal como en un teatro.

Las representaciones primitivas se hacían en largos bloques que se ajustaban a la división de la obra. No había ningún corte por realización, de ahí que la representación mantuviese la unidad, y la linealidad de la obra representada se trabaja según la estructura dramática de la obra.

Durante este periodo, convive la inmediatez del medio televisivo con una de las características fundamentales del teatro, que es la linealidad expositiva: el actor desarrolla su interpretación siguiendo la cronología dramática del autor; no hay una fragmentación y una cronología arbitraria según criterios de producción, como ocurre en el cine.

En cuanto a los aspectos formales de esta etapa, no hay una diferencia estética ni de tratamiento entre el teleteatro y la telenovela; la única diferencia radica en el carácter unitario del teatro y el episódico de telenovela, pero los procedimientos de puesta en escena son los mismos.

La realización sigue siendo frontal: al tratarse de emisiones en directo, la cámara no invade el espacio de la representación; la escasez de medios lo impedía; se contaba con dos cámaras; de ahí que el plano general fuese un recurso muy habitual que ocupaba el lugar privilegiado del espectador de la obra, como un gran ojo que era capaz de transmitir la imagen a los miles de receptores que estaban conectados. Este gran ojo apenas tiene recursos expresivos; como mucho, es capaz de transmitir una mirada general o una mirada más cercana, de plano corto, pero en definitiva, es un espectador de lo que está sucediendo en el plató.

Palacios (2001) define de la siguiente manera las características de estas primeras producciones:

- Realización y representación en directo con influencia del medio radiofónico.
- Realización desde un plató y con dos telecámaras.
- Estructura teatral del guión.
- Monotonía en la construcción o lenguaje visual.
- Precariedad de la iluminación y del sonido.

La llegada del magnetoscopio¹⁶⁷ abrió nuevas posibilidades para el medio, si bien es cierto que se seguiría con el mismo procedimiento de puesta en escena; lo que cambia es la duración de las escenas, que se pueden fragmentar; se podían hacer bloques de grabación de unos veinte minutos, que se realizaban de una tirada. Estos eran los cortes que posteriormente juntaban en la sala de montaje, y que podían facilitar el cambio de decorados o de luces, que obedecían a una planificación de realización y no a la estructura de la obra. Ahora, los procedimientos de planificación pueden ajustarse de otra manera; pero no todo el mundo vio ventajas en estos cambios. Pedro Amalio López hacía las siguientes declaraciones:

“Con la invención del magnetoscopio (*video-tape*), la televisión perdió su única posibilidad de convertirse en un medio de expresión con sustantividad propia. La desaparición casi total del director ha dado al traste con la característica diferencial que podía definir a la televisión: la narración instantánea comunicada a través de la planificación y el montaje para un espectador que tenía así una conexión directa, inmediata, con el realizador. Nos encontramos ahora con un producto híbrido que, en vez de inmediatez como medio de expresión, se acerca confusa y simultáneamente al cine y al teatro, cuando no a la radio o al disco”¹⁶⁸.

Si bien pueden parecer exageradas las declaraciones de Pedro Amalio López, esta evolución abre las puertas a la progresiva implantación del lenguaje cinematográfico en la ficción y acaba por apartar al teatro de los géneros dramáticos que encuentran sus propios guiones y modelos de producción. Curiosamente, el lenguaje cinematográfico no se ha impuesto en los espacios de entretenimiento del medio: los programas propios de la televisión no narran al estilo fílmico; muestran, mediante entrevistas, declaraciones o comportamientos, situaciones que son reales y lo transmiten como intermediarios; por lo general, prima la función informativa sobre la narrativa.

Pero volviendo a la evolución del teatro representado para televisión, hemos de esperar hasta el año 1965 para hablar de una apertura hacia el lenguaje cinematográfico, donde los bloques de grabación se hacen cada vez más cortos, de unos siete u ocho minutos, y

¹⁶⁷ Es un aparato utilizado para grabar imágenes en movimiento en cinta magnética. También se le conoce como VTR (acrónimo del inglés video tape recorder) y VCR (video cassette recorder), cuando la cinta viene en una casete, como las cintas de uso doméstico. Muchas veces se le denomina según el formato de grabación o como vídeo. El vídeo es una evolución tecnológica del magnetoscopio que permitió ofrecer este invento, que utilizaba la televisión profesional a los consumidores, gracias al vídeo se pudo grabar las imágenes que generaban las televisiones y reproducir las imágenes de las cámaras domésticas. Actualmente existen varios sistemas de grabación que han superado al vídeo como el DVD, pero todos ellos son una evolución del magnetoscopio, aunque utilicen actualmente una tecnología totalmente diferente, la grabación analógica ha dado paso a la digital.

¹⁶⁸ López (1972,80)

permiten ajustar una planificación más variada. También empieza a cuestionarse la frontalidad en la realización y la utilización semántica del plano. A este respecto, González Vergel plantea lo siguiente:

“El plano, en cine y televisión, no es la fotografía de algo, sino algo en sí mismo –tiene una función dramática, no sólo formal–, y este concepto diferencia a ambas expresiones de la teatral, en la que un permanente plano general visualiza dicha expresión, con la única posibilidad de reducción a otros planos más cortos mediante la luz, sin que existan en esos planos otros contenidos que los puramente formales. El tamaño del plano en cine o televisión describe un estado de ánimo, una mirada subjetiva u objetiva del hecho en cuestión. La planificación, por consiguiente, generadora de la puesta en escena está condicionada en televisión por dos importantes factores a tener en cuenta: el tamaño de la pantalla y el medio familiar, doméstico, en que se manifiesta. Un ambiente reducido, íntimo, nada o poco tiene que ver con la comunidad anónima, a veces multitudinaria, de espectadores del cine o el teatro. Además, la televisión –no así el cine– supone una presencia subsidiaria de un torrente de imágenes y sonidos que no exige una atención excluyente por parte del espectador”.¹⁶⁹

Aunque aboga por la carga semántica del plano, también ve diferencias en cuanto al planteamiento cinematográfico. Hay que atender a la singularidad del medio, marcado por el tamaño de la pantalla y por una recepción por parte del espectador que está expuesta a mayores interferencias que la exhibición en un teatro o una sala de cine. La televisión, no olvidemos que es un electrodoméstico que emite contenidos que no siempre son recibidos de manera continua por el espectador, que compatibiliza su recepción con otra actividad en casa. Esta singularidad la tiene muy en cuenta la escritura dramática para el medio, utilizando técnicas de reiteración de contenidos durante el desarrollo del capítulo o en los resúmenes del capítulo anterior. El objetivo es que el espectador pueda incorporarse a la emisión en cualquier momento.

Estas evoluciones también cuestionan la textura teatral de lo representado. Los decorados tridimensionales empiezan a ser discutidos, el modelo teatral debería evolucionar para algunos: no es el caso de Pedro Amalio López, que defiende los decorados corpóreos y rectangulares propios de la caja italiana, con la disposición de entradas y salidas según las escenificaciones naturalistas y los personajes moviéndose en horizontal, teniendo presente al imaginario público reemplazado por las cámaras. Había una ley no escrita en la realización de este tipo de teleteatro, que consistía en aplicar planos cortos en frases largas y planos medios o generales en las cortas. Este tipo de tratamiento también llevaba implícito un ritmo que el público de la época aceptaba. La planificación es mínima y la estética teatral también es muy evidente, pero al espectador, que aún no conoce otros modos de ficción televisiva, no le molesta. Con el paso del tiempo, este ritmo se convertirá en un problema.

También se produjo una renovación que afectaría básicamente al sentido del espacio escénico realista. Curiosamente, se emprende un camino que pronto se abandonará, que consiste en despojar a algunas representaciones teatrales del decorado corpóreo y sustituirlo por cortinas negras, cicloramas o fragmentos de decorados que permiten

¹⁶⁹ González Vergel (2008)

ofrecer ángulos poco convencionales; en definitiva, se busca dar mayor protagonismo a la cámara, y para ello presentan los elementos escénicos más estilizados. Podríamos hablar de una huida del realismo, y de la caja ilusionista. En algunos casos, se ve que estamos en un decorado de televisión por la amplitud del espacio y la falta de paredes que lo acoten. La disposición espacial y la puesta en escena permiten una mayor presencia expresiva de la cámara, sin llegar a la complejidad cinematográfica que se observará más adelante, pero dentro de este periodo empiezan a convivir dos tendencias a la hora de representar el teatro: las de corte más conservador, con orígenes teatrales, y aquéllas que ven las múltiples posibilidades que ofrece la cámara.

Durante este periodo, se incorporan los realizadores que provienen de la Escuela de Cine, agudizando esta problemática y dando paso a una nueva concepción en la realización del teatro:

“Se intenta eludir el tiro frontal en los planos generales; los actores se muestran perfectamente en diagonal (...), las tres cámaras se adentran en los decorados o buscan tiros a través de las puertas (tramas, etc.), de manera que se hace habitual el plano y el contraplano (...). Queda abolido que cada inicio de secuencia empiece con un plano general de situación.

El plano no es un ejercicio aislado de estática fotográfica, sino un elemento narrativo. Según la expresividad del texto y la situación dramática, se experimenta con la profundidad de foco.”¹⁷⁰

En las telenovelas, el proceso de cambio se acelera debido al trabajo de adaptación de los textos. Cada vez es más habitual que los bloques sean más cortos y se escriban las escenas en base a la duración de la secuencia; pero a pesar de estos pequeños cambios, el ritmo sigue siendo teatral y los decorados y la puesta en escena responden a los mismos cánones.

Dentro de esta modalidad de grabación, con incipiente lexicalización cinematográfica, podemos catalogar la mayoría de grabaciones del teatro de Valle-Inclán para televisión. Montajes como *Ligazón*, *La cabeza del Bautista*, *La rosa de papel*, las dos versiones de *“La marquesa Rosalinda y Águila de blasón* se realizaron en base a esta estética y con una propuesta de realización que interviene poco sobre el texto y se limita a retransmitirlo. Con el análisis exhaustivo de cada una de estas piezas, justificaremos nuestras afirmaciones.

6.4.3 La grabación del teatro con técnicas cinematográficas

En este apartado, analizaremos las modificaciones que sufre el teatro al transformar la televisión los procedimientos de puesta en escena y los criterios de realización en base a las técnicas cinematográficas.

Esta vía de realización aplicada al teatro en televisión acercará este género a otras modalidades de ficción que, al mismo tiempo, están desarrollándose en el medio y que participan de estas técnicas cinematográficas. Este camino provoca que el teatro se diluya en otros formatos audiovisuales, porque, a nuestro modo de entender, el lenguaje cinematográfico no ayuda a la estructura teatral, y hace que el elemento textual y dramático del teatro choquen con la nueva dramaturgia televisiva en un intento por acercarla a los modelos dramáticos que el medio crea.

¹⁷⁰ Barroso (1996, 22)

La televisión se nutre del teatro y del cine. Del teatro, extrae aquellos elementos que le son útiles para la recreación de la ficción: interpretación, exposición de fábulas mediante conflictos y escenificación. Pero la televisión adapta y hace específicos aspectos como son el lenguaje, la puesta en escena o las técnicas de interpretación.

Y del cine, adquirirá las técnicas de planificación, la concepción espacial interior-exterior, el uso fragmentario del tiempo y las técnicas de producción. Pero el lenguaje cinematográfico tendrá una especificidad dentro de la televisión.

Esta especificidad tiene mucho que ver con los modelos de producción. La televisión es un producto de alto consumo donde los criterios de coste-rentabilidad están muy presentes a la hora de diseñar su contenido, de tal manera que se ha dotado de un sistema capaz de medir la audiencia hasta el extremo de saber minuto a minuto los índices de recepción del producto y los resultados del resto de la competencia.

La ficción no escapa a dichos controles y, por tanto, se le aplicarán las mismas exigencias que al resto de la programación.

Cuando no se contaba con un sistema de medición tan exhaustivo, y ni tan siquiera existía competencia televisiva en España, desde TVE ya se encargaban estudios sobre la aceptación del producto y el grado de popularidad. La televisión es un medio donde las técnicas y los estudios estadísticos tienen un papel muy importante; no olvidemos que estos métodos son los referentes que utiliza la publicidad para contratar los espacios en la cadena; es importante, para un anunciante, asociar su producto con un contenido; de ahí que la singularidad de la televisión, al emitir una variedad de productos, se vea influenciada por la aceptación de la audiencia y de la publicidad, llegando a diseñar la programación en base a estos criterios, cosa que sería impensable en el cine y en el teatro, donde el éxito o fracaso del producto se establece en la taquilla. En este caso, estamos hablando de productos que el espectador consume directamente, al asistir o no a la representación. En el caso de la televisión, es la publicidad o los recursos públicos quienes financian el producto; de ahí que la relación no sea directa y esté mediatizada por los usos de la competencia televisiva, donde multitud de géneros compiten a la vez. La ficción televisiva posee una lógica distinta a la cinematográfica y teatral, que no se sustancia en la diferencia del plano, sino en algo de más calado como es el modelo de recepción y financiación; y como apunta Palacios (2001), en el valor pedagógico, entendido aquí como elección de contenido ideológico, que varía según los periodos.

Precisamente por la singularidad que tiene la televisión como canal de distribución, será un medio en constante evolución y buscará nuevos formatos que puedan captar la atención de los espectadores. En el caso de la ficción televisiva, esa evolución llegará con la implantación y aceptación de nuevos formatos que vienen definidos por la escritura específica para el medio y que, según Barroso (2002), se caracterizan por:

- Ruptura con la estructura teatral del guión.
- Mayor agilidad de recursos narrativos.
- Textos originales de producción propia.
- Textos o guiones que permiten una renovación del lenguaje.
- Producción de series y telecomedias.
- Temas y personajes contemporáneos y vocación realista.

Estos cambios separan definitivamente el contenido cerrado que propone una obra de teatro para dar paso a otras maneras de entender la ficción dentro de la televisión, con guiones en evolución, y una búsqueda de la fidelidad del espectador.

El nuevo modelo de escritura de la ficción televisiva obedece a los siguientes patrones: series semanales¹⁷¹, series diarias¹⁷², telemovies¹⁷³, sitcom¹⁷⁴ o tiras cómicas¹⁷⁵, que requerirán de una técnica específica para su creación. Si algo tienen en común todas ellas y que las separa de la escritura teatral, es el hecho de estar ante una escritura que no tiene razón de existir al margen de la realización -en algunas ocasiones la publicación de un guión cinematográfico se puede convertir en libro después de una trayectoria exitosa de la película-, pero en cambio, en los guiones televisivos es una práctica nula.

El guionista televisivo está más cerca del realizador que del crítico literario, el guión es el principio de un proceso visual y no el final de un proceso literario como ocurre a muchas obras teatrales. Un guionista trama, narra y describe, y usa una técnica específica, que sólo tiene sentido con la realización del producto.

Una práctica común en la escritura televisiva es la coautoría, a diferencia del teatro en el que normalmente escribe la obra un sólo autor, en los procesos de escritura para televisión suelen ser el resultado del trabajo de un equipo que se divide por grupos para realizar cada parte del proceso.

Normalmente la idea a desarrollar está en función del género que se elige, también el estilo y los perfiles de los personajes. En cuanto al desarrollo de la historia deberemos tener claro la macroestructura que acompaña al proyecto, en ella deberemos describir los puntos clave de cada semana, -se requiere una estructura general- y una estructura semanal que desarrolle los aspectos que nos interesen de la historia matriz.

Ejemplos claros de macroestructuras de televisión son las series diarias (culebrones) con una historia abierta que se va perfilando con la emisión de la serie o las miniserie (historia cerrada, que van desde 2 hasta los 13 episodios).

En los culebrones solemos hablar de capítulos, normalmente las tramas y subtramas son desarrolladas por los personajes en varias semanas, la conclusión de cada subtrama apenas se percibe dentro del planteamiento general.

En cambio en las series de episodios, en cada uno de ellos aparece un tema que no se aleja de la trama general, pero que aporta cambios y puntos críticos a los personajes. En la macroestructura de las series semanales se da cabida a subtramas que se cerrarán en cada capítulo y que servirán de conflictos para los personajes fijos de la serie, y para que se relacionen con otros personajes episódicos que serán invitados en cada entrega, este tipo de historias mueren y nacen con cada episodio.

¹⁷¹ Este tipo de formato, puede tener su base en la adaptación de alguna novela, o bien se crea ex profeso para la televisión, por su temática podemos clasificarlos en dramamedias o comedias.

¹⁷² Esta modalidad tiene sus antecedentes en los seriales radiofónicos, y se han popularizado como “culebrones”

¹⁷³ Es una película realizada para televisión y que se emite en un solo día.

¹⁷⁴ Son comedias de situación que se caracterizan por tener intrigas poco desarrolladas y con un alto nivel de gags verbales.

¹⁷⁵ Son series de humor diarias que no tienen un argumento a desarrollar, se realiza en base a sketch.

Un ejemplo claro de macroestructuras es lo que se conoce como “biblia”, se trata del libro de referencia que contiene las líneas generales de la trama y la macroestructura semanal del desarrollo de la acción. Se emplea tanto en series semanales como diarias (culebrones) y la confección de la misma ha de tener en cuenta los siguientes apartados: *Story-Line*¹⁷⁶, antecedentes, arranque, claves para la comprensión de la historia, descripción de personajes, lugares donde se desarrolla la acción: sets y espacios naturales y desarrollo por semanas del primer trimestre de emisión.

Con este material se empieza a planificar la producción de la serie. La producción puede cambiar parte de la historia o a los mismos personajes, de hecho este tipo de escritura es fruto de un proceso de creación que determina el producto y que se aleja radicalmente de los modelos de escritura teatral.

Una vez confeccionada la “biblia” y cuando es aceptada por la cadena se procede a la elaboración de las escaletas¹⁷⁷ de cada capítulo y finalmente se dialogan los capítulos, al igual que en proceso de escaleta el diálogo sigue unas reglas del libro de estilo de la serie. Cada fase de esta escritura puede estar hecha por personas diferentes, especialmente en las series diarias donde el equipo de guionistas no suele bajar de las cinco o seis creativos.

Este funcionamiento nada tiene que ver con los modelos de escritura teatral, los nuevos formatos no sólo van a desbancar al texto teatral por su forma, también lo desplazan por contenido, la dramaturgia de un autor teatral suele traer aparejada una estética muy definida que puede entrar en colisión con los planteamientos a los que el público consumidor de ficción televisiva no está acostumbrado.

Así pues, y a pesar de que el teatro para televisión incorpora las técnicas de realización cinematográfica, irá perdiendo su apoyo en detrimento de estos nuevos productos de ficción que nacen al servicio del medio, de ahí que las ventajas y posibilidades que podría ofrecer esta evolución cinematográfica fue precisamente lo que acabó con el producto específico teatral. Por mucho que se introdujeran exteriores en su realización y se hiciese desaparecer la estética teatral de los decorados, había algo en la estructura dramática que chirriaba con los nuevos planteamientos de los géneros dramáticos de televisión.

Una vez superada la asociación de dramático con teatral, la televisión reúne bajo el término de ficción a aquellos programas que contengan argumentos, bien sean originales o adaptados, que representen los conflictos mediante la acción y la intervención de actores, con independencia de que los diálogos estén escritos o se planteen las situaciones a los actores para que, mediante técnicas de improvisación, desarrollen la acción propuesta. Para desarrollar dichos programas, es necesario un proceso de producción que prepare tanto los decorados, localizaciones en exterior o interiores naturales, ensayos, ambientación musical, iluminación, y dirección y planificación del producto para un medio específico como es la televisión.

¹⁷⁶ Es el término que se suele utilizar para designar, con el mínimo de palabras posibles, el conflicto matriz de una historia, se debe intentar resumir en unas cinco o seis líneas y en su contenido podemos ver la presentación del conflicto, el desarrollo y un posible final.

¹⁷⁷ Es la división en secuencias del capítulo, en cada secuencia se recoge el espacio, el tiempo de la acción y los personajes que intervienen, se suele escribir medio folio explicando qué ocurre en dicha situación. El número de secuencias viene determinadas por el diseño de producción, en él se indican las escenas exteriores e interiores que puede contener el capítulo, así como el número de personajes que pueden intervenir en cada una de ellas.

Para establecer una clasificación de la ficción, recurriremos al esquema que plantea Barroso (2002) para clasificar la ficción atendiendo a su naturaleza, origen y contenido:

- Por su naturaleza, podemos distinguir entre ficción seriada: drama o comedia.
- Por su procedencia, la dividiríamos en: adaptaciones literarias, adaptaciones de otros medios (teatro y cine), originales televisivos, historias *esqueje (spin-off)*¹⁷⁸ y historias basadas en hechos reales.
- Por su contenido, podemos hacer la siguiente clasificación: teleteatro, telecomedias (dramaturgia teatral), *sketches* de humor, comedias de situación, seriales o culebrones, *telemovies*, series dramáticas con principio y final de cada capítulo o miniseries de pocos capítulos sobre un tema basado en hechos reales.

El tratamiento de la ficción en televisión tiene dos etapas muy diferenciadas: una primera, influenciada por el teatro, a través de los espacios de teleteatro; y otra donde el lenguaje cinematográfico se impone y crea una diversidad de espacios de ficción. Pero este lenguaje cinematográfico se adapta y se hace específico en televisión por la influencia de los telefilms americanos de los sesenta, convirtiéndose en un referente para la evolución de los dramáticos en televisión, marcando cierta distancia con algunos planteamientos propios del cine.

Esta evolución determinó un cambio en el tratamiento de las realizaciones teatrales para televisión, que en muchos casos sirvieron como campo de experimentación del medio, al mezclar ambos formatos, grabación en estudio y grabación en exteriores mediante técnicas cinematográficas. En este sentido, el teatro se aborda desde otra óptica: ya no se prioriza la fidelidad al hecho teatral; la televisión deja su papel pasivo de mero medio de difusión para involucrarse en el proceso creativo acercándolo a un enfoque que intenta trasladar la sustancia de la expresión audiovisual que, respetando el texto literario, no acepta renunciar a las peculiaridades de la expresión audiovisual: aquí tendríamos que distinguir la diferencia entre *televisivo* y *televisual*, que Germán Bueno define de la siguiente manera:

“*Televisivo* y *televisual* definen y diferencian dos aspectos del concepto *televisión* (...), *televisivo* sería aquella propiedad que confiere a algo su idoneidad para ser difundido por la televisión (...); *televisual* sería aquella propiedad que confiere a algo su idoneidad para ser imaginable, o sea, susceptible de ser puesto en imagen”.¹⁷⁹

Con esta diferenciación, se abre el campo expresivo de la televisión como medio creativo respecto a la simple retransmisión del hecho teatral, un camino que se intuye interesante, pero que, desgraciadamente, por los aspectos de producción y de comercialización del medio, no se han desarrollado en la medida que hubiese sido deseable.

¹⁷⁸ Este tipo de ficción es aquél que deriva de un éxito anterior: este fenómeno proviene de la televisión americana donde, a partir de algún personaje de una serie de éxito, se crea otra serie; en nuestro país, tenemos ejemplos recientes de este tipo de producciones: de la serie *Siete vidas* se crea *Aída*, a partir del personaje que interpretaba Carmen Machi en dicha serie.

¹⁷⁹ Bueno (1989, 55)

Evidentemente, estamos frente a una opción mucho más arriesgada, pues sin traicionar el espíritu del texto literario, trata de adecuarlo a una dramaturgia propia del medio televisivo. En definitiva, estaríamos ante un proceso de renovación y ante una nueva mirada que pueda completar las limitaciones de la puesta en escena teatral, especialmente en aquellos autores que hacen un gran despliegue de espacios y de imágenes en su teatro, como es el caso de Valle-Inclán; cuanto menos, resulta estimulante ver qué se puede hacer con la obra de Valle desde estos planteamientos en los que se confiere al director la posibilidad de explorar los recursos audiovisuales del texto.

De entrada, estos planteamientos podrían ayudar a una nueva lectura del teatro de Valle-Inclán, y llegar allí donde el teatro no había sido capaz. Se abre, por esta vía, una nueva posibilidad para indagar en los rasgos cinematográficos que pudiese contener el teatro de Valle-Inclán y aprovechar la riqueza de las imágenes que Valle plantea en su teatro. Pero, desgraciadamente, dentro del teatro televisualizado, TVE sólo realizó dos producciones; en esta ocasión, extraídas de su producción narrativa: nos referimos a *Sonata de estío* (1904) y *Sonata de primavera* (1905). De su producción de teatro, no se realizó ninguna adaptación hasta el rodaje de *Esperpentos*, de la que nos ocuparemos en un apartado especial.

Las características del teatro televisualizado serían las siguientes:

-Un tratamiento dramático del texto, con una lectura singular del realizador, bien ambientando la obra en su época o bien trasladándola a otra época como consecuencia de una lectura concreta. El realizador no se limita a retransmitir una puesta en escena, interviene previamente modificando diálogos y situaciones con el fin de que la exposición no sea redundante con el lenguaje cinematográfico, aquello que se puede contar con imágenes no hace falta subrayarlo con palabras.

-Se trata al texto como un elemento más de los muchos signos escénicos que configuran la comunicación audiovisual; de ahí que tengan que articularse varios códigos expresivos.

-Se eliminan las referencias al espacio ausente o narrado. El teatro suele utilizar este recurso mediante la intervención de un personaje que nos cuenta la acción ante la imposibilidad de poder ver aquello a lo que hace referencia. En las propuestas televisualizadas, estas situaciones se evitan o se realizan según las posibilidades de la producción.

-Se huye de las reflexiones monologadas y se busca un interlocutor para desarrollar dichos contenidos; también se puede poner en acción el contenido del monólogo mediante recursos como el *flash-back*.

-Del cine, también se incorpora el tratamiento naturalista, que asimismo se hace extensivo al decorado, desapareciendo la sensación de teatralidad y sustituyéndola por grabaciones en espacios naturales, bien sean exteriores o interiores, pero siempre con la intención de dar una sensación de realidad al espectador.

-Las técnicas de grabación y producción rompen con la linealidad de la grabación y con el sentido de unidad de la obra. El trabajo con los actores se realiza en base a las escenas que se van a grabar, no siendo precisa la coincidencia de todos los actores en el proceso de grabación. La producción ordenará las secuencias según sus intereses.

-El realizador tendrá mayor responsabilidad sobre el ritmo de la obras; mediante el montaje, creará el *tempo* del espectáculo.

6.4.4 La producción televisiva y la puesta en escena.

Trabajar con estas nuevas características implica una puesta en escena específica para televisión, alejándose de la puesta en escena teatral marcada por la frontalidad. En cambio, ahora, la escenificación ha de tener presente su relación con la cámara, que se convertirá en vehículo de la representación; hay que actuar para ella y no para un hipotético público que mira a través de ella. La cámara pierde su papel de transmisor como un objeto que espía furtivamente una representación para convertirse en la auténtica protagonista; de ahí que se incorporen algunos preceptos de la puesta en escena cinematográfica, como adecuar el movimiento de los actores en relación con la escala de los encuadres, tener claro el foco de cada escena para recoger las reacciones de los personajes, unir en un mismo nivel espacial el movimiento de los actores con el movimiento de la cámara; las cámaras y los actores conviven en el espacio dramático; ya no hay espacios separados.

El punto de vista del espectador será múltiple, y habrá tantas miradas sobre la acción como personajes aparezcan en la obra. La opción del realizador será escoger las visiones y miradas que él estime oportunas para su narración; de ahí que la cámara pueda usurpar el espacio del personaje e intercambiar su posición en base a los usos del plano y del contraplano.

Esta nueva puesta en escena ha de tener claro que la visión de la cámara es limitada y que los límites vienen determinados por el campo (que será el espacio real que es capaz de recoger la cámara del total del espacio escénico) y por el fuera de campo.

La puesta en escena dentro de esta modalidad de representación no tiene por qué ser un fin en sí mismo, es tan sólo un medio, es la fuente sobre la que aplicar los principios del relato secuencial. La obra es el resultado de la puesta en escena, la realización y el montaje; la suma de todos estos elementos configurará la obra.

Esta nueva modalidad de teatro para televisión implicará una dirección escénica que abarque nuevos campos: por un lado, tendremos una dirección escénica que englobe aspectos de interpretación, vestuario, escenografía y lectura dramática de la obra; y por otra, una dirección que tenga que ver con aspectos de la realización audiovisual, planificación y montaje.

La complejidad de este tipo de propuestas teatrales es muy grande y no siempre se dedica el tiempo necesario para poder acometerlas adecuadamente. Los procesos de producción que imperan en un medio como la televisión piden del realizador una economía de recursos y de medios, provocando que se prioricen unos aspectos sobre otros. Y en esta batalla, los aspectos que se resienten son aquéllos que le son propios al teatro (ensayos, trabajo de mesa y relación con el actor), primando los aspectos audiovisuales.

La puesta en escena sólo cubre los aspectos estéticos del montaje televisivo, confundiendo el término montaje con puesta en escena o puesta en imagen, que es lo que realmente se hace en este tipo de producciones. La realización se planifica en base a las necesidades posteriores de montaje, dejando en manos de los actores gran parte de las responsabilidades interpretativas. El trabajo exhaustivo del director con el actor a la hora de preparar la puesta en escena queda relegado a un segundo término, ya que los ensayos se ven muy limitados y será el actor quien asuma gran parte de la responsabilidad en la creación del personaje, pudiéndose producir desajustes entre los diferentes actores que participan en la obra ante la falta de dirección.

Esta metodología de trabajo se va imponiendo: a medida que las exigencias de producción son más elevadas y los costes de realización van aumentando, se prima la rapidez y se descuida la reflexión.

Ante esta situación, caben dos modalidades de trabajo a la hora de realizar el teatro en televisión:

- Un modelo de planificación previa a los ensayos, donde el realizador ha desmenuzado la puesta en escena en planos y sacrifica la lógica de los movimientos de los actores y su tensión interpretativa en función de los planos y del movimiento de cámaras que ha pensado. El proceso de ensayos servirá para informar a los actores de las posiciones que van a compartir con la cámara y cómo han de evolucionar en relación a ésta. Con este sistema de trabajo, se priman los valores estéticos del producto.
- El otro modelo es aquél que implica una planificación posterior: primero se somete la obra a un proceso de ensayos con los actores, semejante al proceso de ensayos de una obra teatral y, en función de las evoluciones de los actores, se planifica: este proceso implica una supeditación de la realización a los impulsos y evoluciones de los actores. Aquí, el realizador no se siente tan seguro en cuanto al material visual planificado y está más pendiente del estímulo interpretativo, sacrificándose la estética visual a la tensión actoral. El realizador tendrá que improvisar su realización en base a su proceso de ensayos.

Los modelos televisivos imperantes apuntan más al primer ejemplo que al segundo, ya que el concepto de ensayos ha quedado muy limitado en los procesos creativos de la televisión.

No quisiéramos caer en la tentación de decir que, en el primer caso, los resultados actorales no sean buenos; eso dependerá de la profesionalidad de los intérpretes, pero está claro que se prima el aspecto técnico del medio frente al aspecto técnico del proceso creativo teatral; parece inevitable que el director-realizador tenga que valorar más un aspecto u otro.

Los procesos y técnicas que se imponen en las grabaciones de este tipo de teatro son las mismas que se emplean en las series y en las comedias de televisión: la gran diferencia será el material textual del que se parte. En los guiones audiovisuales, se impone el lenguaje coloquial, no literario, y sus contenidos tienden a la simplificación; de ahí que los procesos de ensayos hayan desaparecido prácticamente de este formato de trabajo. Los actores han de saberse el guión que se les ha repartido unos días antes; en el mejor de los casos, y con el papel sabido, hacen un ensayo de texto, y otro donde se les explica la situación de las cámaras; se hacen indicaciones de movimiento e inmediatamente se suelen realizar las secuencias del día.

Ésta es la realidad de la producción seriada diaria, con el consiguiente empobrecimiento interpretativo y de la realización, que se hace previsible sin ningún atisbo de subjetividad expresiva por parte del realizador. En muchos casos, este tipo de series la realizan varios realizadores que se van turnando en la realización-montaje de cada capítulo. También es normal dividir la realización en dos unidades: una que se encarga de los interiores y la otra de los exteriores.

El libro de estilo está definido por la productora o por la cadena, y se encomienda la supervisión a un realizador, que tendrá la última palabra sobre el resto de realizadores que participan en la serie.

Ésta es la metodología más habitual en el proceso de creación de la ficción en nuestras televisiones; unos procesos que han asimilado muy bien las exigencias de producción del medio y que, hoy por hoy, están dando los mejores resultados de audiencia de las cadenas. La ficción seriada es actualmente el producto estrella de las televisiones a nivel mundial. Este tipo de proceso ha sintonizado con el gusto del público y se ha ajustado a unos estándares de producción donde las cadenas encuentran rentabilidad en dichos productos. Este equilibrio es lo que permite la vigencia de estos géneros dramáticos en televisión y explica, al mismo tiempo, la pérdida de hegemonía del teatro en el medio, un género que tuvo una amplia aceptación por parte del público y que, poco a poco, ha perdido el favor de las cadenas de televisión, que obtiene iguales o mejores resultados a menor coste.

El teatro en televisión ya forma parte de su historia y difícilmente podrá recuperar el puesto de privilegio que disfrutó durante muchos años. Los intentos que ha habido por recuperarlo han sido poco decididos e incurren en unos planteamientos que están agotados. Sólo la búsqueda de una manera diferente de plantearlo podría revitalizarlo, y ese planteamiento se refiere al tratamiento documental del producto, para ponerlo de nuevo en sintonía con el medio, ya que competir contra los géneros dramáticos del medio es absurdo.

Un ejemplo de la dificultad que encuentra el teatro actualmente en televisión lo analizaremos con el peregrinaje de la serie que García Sánchez ha realizado sobre *Martes de Carnaval*, de Valle-Inclán, un trabajo donde se emplean las técnicas cinematográficas y cuya finalidad, por encargo, era ser emitida por TVE en tres capítulos. Finalmente, se ha tenido que estrenar en el cine como una película que refunde los tres capítulos planteados para televisión, toda una peripecia que estudiaremos detalladamente.

Hemos creído necesario hacer una reflexión sobre los modelos de representación del teatro en televisión para poder aplicarlos adecuadamente en el estudio analítico de las obras de Valle-Inclán que han sido adaptadas para el medio y así poder discernir mejor las posibilidades y las limitaciones que la televisión pueden ofrecer al teatro de Valle-Inclán.

En nuestro análisis sobre las obras de don Ramón llevadas a la televisión, las clasificaremos atendiendo a las distintas modalidades de representación del teatro en televisión que aquí hemos expuesto. También tendremos en cuenta el formato del programa donde se emitieron, así como algunos aspectos de su realización.

Pero nuestro estudio se centrará sobre todo en el análisis comparativo del texto con la puesta en escena para televisión, viendo si los múltiples aspectos visuales que plantea Valle han tenido un reflejo en dicho tratamiento; de la misma manera, atenderemos a la singularidad del lenguaje y las exigencias interpretativas de su teatro, sin descuidar aspectos que individualicen la propuesta televisiva frente a la teatral.

Éste es el panorama actual del teatro en la televisión generalista de nuestro país; pero la televisión es un medio en constante transformación y evolución, y lo que hoy es un coto vedado para el teatro puede experimentar cambios. Estamos pensando en la reforma de la Ley Audiovisual que acaba de aprobar el Gobierno de Rodríguez Zapatero y que afecta directamente a la televisión pública, con la eliminación de la publicidad.

Nuestro país cuenta con dos modelos de cadenas: las privadas, que se rigen por las leyes de mercado, y las públicas que, hasta ahora, han tenido un sistema mixto de financiación: los ingresos vía presupuestos del Estado y los que llegan por publicidad. Este modelo hacía que, en la práctica, la cadena pública se comportase como una cadena privada más, donde imperaban los referentes de la audiencia.

Con la desaparición de la publicidad en TVE, se abre una nueva etapa en el “ente” y obliga a revisar los planteamientos de programación. Esta nueva realidad abre muchas incógnitas sobre su futuro: al ser un servicio público, se tendrá que ver si el teatro es un bien al que hay que proteger como parte esencial de una cultura.

También puede ayudar a la difusión teatral la diversificación de las nuevas tecnologías como la TDT, que permita la proliferación de canales, convirtiéndose algunos de ellos en canales temáticos de contenido cultural, donde el teatro tendría su espacio. De hecho, el estreno de *Martes de Carnaval* previsto inicialmente para la Dos de TVE, se ha emitido en primer lugar por el canal temático de RTVE, *Cultura.es*.

En este caso, la especialización de la televisión puede beneficiar al teatro. La vía de emisión ya no es un problema: hay infinidad de canales; ahora el único problema sigue siendo el coste de producción.

6. 5 ANÁLISIS DE LAS ADAPTACIONES DE VALLE-INCLÁN EN TVE.

6. 5. 1 *Ligazón y La cabeza del Bautista (1968)*

Estas dos piezas forman parte del primer programa teatral de Valle-Inclán realizado por TVE dentro del espacio *Hora once* de la UHF. Se trata de dos obras cortas pertenecientes al *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, compuesto por *El embrujado*, *Rosa de papel*, *Sacrilegio*, *Ligazón* y *La cabeza del Bautista*, que TVE emitió el 28 de abril de 1968. Un año antes, se había estrenado en nuestro país una versión de *La cabeza del Bautista* dirigida por José Luis Alonso en el Teatro María Guerrero. El programa se completó con *La rosa de papel* y *La enamorada del rey*. Esta farsa fue la que consiguió mayores elogios de la crítica y del público.

Aunque pueda parecernos que TVE incorpora tarde la dramaturgia de Valle-Inclán a sus espacios teatrales, la realidad escénica española tampoco era mejor, y raramente se estrenaban obras de don Ramón. El panorama era bastante desolador. Después de la Guerra Civil, a Valle-Inclán no se le representa hasta 1950, y el primer montaje es precisamente *Ligazón*, dirigida por Alfonso Paso para el Teatro de Cámara el Duende. Durante la década de los cincuenta, las propuestas escénicas del teatro de Valle se limitan al montaje de *El yermo de las almas*, que realiza el grupo Teatro de Ensayo dirigido por Fernando Fernán Gómez en el año 1950, y otra versión de *Ligazón* que se realiza en 1956 a cargo del grupo Escena, que se representa en el Instituto Nacional de Previsión, y una versión de *Don Friolera* que había perdido los “cuernos” por las limitaciones de la censura en 1959 y que fue representada por el Teatro Universitario de Madrid y que fue dirigida por Juan José Alonso Millán.

Será a partir de la década de los sesenta cuando el teatro de Valle-Inclán suba a los escenarios comerciales españoles, con éxitos de público como el que consigue José Tamayo en 1961 con el montaje de *Divinas palabras* con la compañía Lope de Vega.

Con anterioridad a la propuesta de José Luis Alonso, hemos de reseñar que en el teatro *María Guerrero*, Adolfo Marsillach, dirige en 1966 *Águila de blasón*.

El bagaje que ofrece el teatro español de las representaciones del teatro de Valle sigue siendo muy pobre y las propuestas escénicas que anteceden a la primera puesta en escena de una obra de Valle en televisión son muy limitadas. No existe tradición a la hora de representar el teatro de Valle en el escenario, así que difícilmente podrá servir de modelo para su posterior representación televisiva.

Pero, a la hora de valorar los antecedentes de las representaciones de Valle, no podemos obviar las propuestas que llegan del teatro universitario, que durante la década de los sesenta es quien más se ocupa de representar su teatro. El teatro universitario español está inmerso en una búsqueda de nuevos lenguajes y en la recuperación de autores que permitan una renovación estética y que tengan un contenido que pueda ser utilizado como oposición al régimen franquista; y el teatro de Valle-Inclán ofrecía dichas posibilidades. Será el teatro universitario el que acerque por primera vez los esperpentos al público mediante la representación. Este tipo de propuestas escénicas se distanciaban de los modelos convencionales de representación, buscando en estéticas expresionistas un camino con el que poder mostrar una realidad que agudizara las críticas mediante la distorsión.

El esperpento de Valle subió a los escenarios a través de montajes como los que realizó el TEU de Farmacia de Madrid en 1962 con *Las galas del difunto*. Unos años después, en 1964, sería el TEU de Zaragoza dirigido por Juan Antonio Hormigón quien hizo un nuevo montaje de *Las galas del difunto*, que se presentó junto a la *Hija del capitán*. Y en 1967, el TUM (Teatro Universitario de Madrid) presenta un espectáculo titulado *Esperpento de los cuernos de don Friolera*, dirigido por José Manuel Garrido; y por último, en 1969, César Oliva presenta, con el TEU de Murcia, un programa que lleva por título *Caprichos del dolor y la risa*, donde se representa el esperpento *Las galas del difunto* junto a *La cárcel de Sevilla*, de Cervantes, y *Manolo*, de R. de la Cruz.

Pero el teatro universitario no sólo se ocupa de las propuestas esperpénticas de Valle: la farsa y el teatro mítico también formaron parte del repertorio de estos grupos. El TEU de Zaragoza, bajo la dirección de Alfonso Azcona, realizó en 1963 *El embrujado*; en 1964, el Teatro Nacional Universitario dirigido por Vicente Amadeo Ruiz representa el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*.

En 1967 y coincidiendo con el primer centenario del nacimiento de Valle-Inclán, se realizan dos montajes de la *Farsa y licencia de la reina castiza*: el primero realizado por el Teatro Club Universitario de Valencia, bajo la dirección de Antonio Díaz Zamora, que se representa en el Salón Columnario de la Lonja de Valencia el 26 de septiembre de 1967. Y el segundo, realizado por el TEU de Murcia, bajo la dirección de César Oliva, que se representa el 14 de diciembre de 1967 en el Teatro Romea de Murcia. Con este montaje, el grupo dirigido por César Oliva consigue el Premio Nacional de Teatro Universitario celebrado en Palma de Mallorca.

El Grupo 29 del Centro Mercantil IA de Zaragoza presenta *La cabeza del Bautista y La rosa de papel* en 1967. En el mismo año, la Compañía Nacional de Cámara y Ensayo representa *Cara de plata* bajo la dirección de José María Loperena. Y por último, el Tabenque (Teatro Universitario Sevillano) pone en escena *La cabeza del dragón* en 1968, bajo la dirección de Joaquín Arbide.

Éste es el contexto escénico de las representaciones de Valle-Inclán cuando TVE emite su primera versión para TV el 28 de abril de 1968.

LIGAZÓN (1968)

1-Sistema de realización

La obra de teatro viene precedida por un rótulo que nos presenta el nombre del programa *Hora once*, un espacio de la segunda cadena dedicado al teatro y que se realiza en blanco y negro. El anagrama del programa son sólo palabras y no ofrece muchas referencias teatrales: se presenta como una ventana a través de la cual ver teatro. Después, aparece el título de la obra que, curiosamente, no es el de ninguna de las piezas a representar; la sesión se presenta bajo el título de *Dos obras bajo el claro de luna*. A continuación, sale una presentadora que nos introduce en la obra.

La propuesta no intenta ofrecer el producto teatral como un producto televisivo, porque desde el primer momento la presentadora, mediante su introducción, nos advierte de que lo que vamos a ver es teatro, y hace una completa explicación, a modo de programa de mano, en la que se hace pedagogía sobre el estilo y la figura del autor. El programa nos avisa de que estamos ante unos contenidos de un alto nivel cultural, aunque los espectadores que contemplaban un programa en la segunda cadena que se emitía a partir de las once podían esperar este tipo de planteamientos. En la televisión generalista de hoy día, a nadie se le ocurriría hacer una presentación aludiendo al carácter cultural del producto: lo cultural y la televisión atraviesan horas bajas.

Para hacernos una idea de la repercusión que podría tener este tipo de programa dentro de la audiencia de televisión en aquella época, y a pesar de que no hay datos objetivos del porcentaje de espectadores, por su tratamiento podemos avanzar que se dirige a un público minoritario al que tratan en todo momento de informar respecto al contenido que se propone, mediante un discurso de cuatro minutos a modo de introducción. Hoy, sería inviable una introducción de este tipo por tratarse de un procedimiento más propio de la radio que de la televisión.

El programa mantendría cierta equivalencia con las salas de teatro de arte y ensayo que, por aquellos años, empiezan a representar el teatro de Valle-Inclán. La elección de dos obras cortas es bastante significativa de este tipo de teatro que se aleja del teatro comercial que raramente configura su cartel con piezas de este estilo.

La propuesta de realización de *Ligazón* hemos de enmarcarla dentro del modelo de teatro realizado en estudio, pero sin el empleo de los recursos cinematográficos, aunque se hace uso del vídeo como procedimiento de grabación y recurso de montaje. La planificación está hecha en base al uso de tres cámaras que apenas se mueven de sus posiciones; los ángulos o tiros de realización serán siempre los mismos en cada una de las escenas. Una cámara enmarca la acción mediante el plano general y a las otras dos se les asigna un personaje. La realización no plantea muchas dificultades porque la pieza propone muchas escenas en las que sólo intervienen dos personajes, lo cual simplifica la adjudicación de cada cámara a cada personaje. El plano corto no suele utilizarse; se trabaja más con el plano medio. El plano corto se utiliza también para enfatizar algún elemento de la obra, como las tijeras: su uso es enfático, remarcando la importancia del elemento.

Estaríamos ante una propuesta de realización nada subjetiva: la planificación se limita a ilustrar la acción representada, y el sistema de realización no presenta ninguna visión personal que pueda incidir en el planteamiento estético de la obra.

Esta propuesta sugiere una realización no fragmentaria: los bloques de puesta en escena no son muy cortos; de ahí que predomine el carácter teatral de la puesta en escena frente a la cinematográfica.

El decorado mantiene una fuerte carga teatral: la textura, aunque pretenda ser naturalista, no consigue las dosis de realismo que el plano televisivo transmite; el problema se agudiza porque son escenas que transcurren en el exterior.

El decorado reconstruye el exterior del ventorrillo en una encrucijada de los caminos gallegos. La acción transcurre en el claro de luna. Las posibilidades técnicas de un decorado de exteriores realizado en el interior de un estudio sin que la luminotecnia pueda arropar la propuesta son limitadas; no podemos olvidar lo importante que es crear el clima en las representaciones de Valle y este decorado no consigue dichos objetivos.

Tampoco los rasgos estéticos simbolistas son tratados adecuadamente: ni siquiera la presencia de la luna como elemento mágico que gravita sobre las piezas tiene un tratamiento especial. La iluminación es muy general, muy tosca; su única finalidad es retratar con nitidez a los actores y el decorado. Esta falta de atmósfera mostrará un decorado que se ve artificial, descubriendo su carpintería y remitiéndonos al decorado teatral.

El planteamiento de entradas y salidas de los personajes se realiza como si estuviésemos en un decorado de caja italiana con acceso de los actores por los bastidores. Mediante plano general, vemos la incorporación del personaje, para después continuar con el juego de planos medios. Los personajes nunca se dirigen directamente a la cámara como si fuese el actor-interlocutor; siempre se conserva un ligero perfil. La interpelación directa a la cámara rompería la convención teatral. Recordemos que la cámara está situada a una cierta distancia sin atravesar la línea de acción de los personajes, que evolucionan en su intimidad.

Los planos privilegian a una joven Ana Belén: sus planos suelen ser más largos, apoyados en sus parlamentos y remarcando el protagonismo del personaje y su carácter sensual.

La forma en que el realizador divide las escenas es siempre por corte y no mediante encadenado. Se sistematiza el modelo de división de la pieza que suele acabar un plano corto de algún personaje o elemento para después ver un plano general de la siguiente escena.

La iluminación no está al servicio de los efectos dramáticos, ya que el juego de sombras y siluetas únicamente se utiliza al final de la obra, cuando la acción se traslada al interior de la alcoba. La fotografía en blanco y negro podría ayudar a remarcar el juego del claroscuro de la pieza, pero no se utiliza este recurso por parte de la realización, que prefiere ofrecernos unos planos nítidos, privilegiando una correcta realización frente a una realización más arriesgada y expresiva. Esa limpieza de la imagen quita fuerza y expresividad. Tienen más fuerza las palabras de Valle que la transcripción visual que se hace de ellas.

Al final de la pieza, aparecen sobreimpresionados los títulos de crédito. En primer lugar, sale el título de la pieza, *Ligazón*, para mostrar a continuación el reparto y acabar

con un fundido en negro con la palabra *intermedio* antes de dar inicio a la siguiente pieza.

2-Ficha técnica

FICHA ARTÍSTICA:

La Ventera.....	Pilar Muñoz
La Raposa.....	Blanca Sendino
La Mozuela.....	Ana Belén
El Afilador.....	Valentín Conde
Un bulto de manta y retaco.....	Fernando Millet

FICHA DEL EQUIPO DEL TELEVISIÓN:

Director, realizador.....	Federico Ruiz
Adaptador.....	Rojo de Pablo
Música.....	Segundo Pastor
Decorados.....	Manuel Benet
Iluminación.....	Enrique Fornells
Maquillaje.....	Margarita Llopart
Montaje musical.....	Camarera
Ambientador vestuario.....	José L. Ferrer
Cámaras.....	Iglesias, Portabella y García
Montaje vídeo.....	Samuel Ortega
Ayudante de dirección y realización.....	Juan Mediavilla
Ayudante de producción.....	Ramón Martí
Regidor.....	Ramón Navarro

3- Sinopsis argumental de *Ligazón*

Ligazón es una pieza corta donde se contraponen dos puntos de vista muy diferentes sobre el amor: por un lado, están las posturas que consideran que la juventud es un patrimonio que hay que rentabilizar antes de que se marchite, punto de vista defendido por las mujeres viejas: la alcahueta (la Raposa) y la madre de la joven (la Ventera). Y por otro, la visión de la Mozuela, que en todo momento quiere decidir a quién se entrega, ella y sólo ella es dueña de su cuerpo.

La Madre no duda en ofrecer a su hija a un rico del pueblo, pero la joven (la Mozuela) está dispuesta a matar por defender su libertad de elección: la sensualidad de su juventud es para quien ella elija.

El primer encuentro se produce entre la Raposa y la Mozuela. La vieja, tras elogiar la belleza de la joven, le enseña un collar que trae como ofrenda de un rico del pueblo. Le ofrece el regalo, éste será el primero de los muchos con que la colmará el amante. La joven rechaza el regalo e ironiza sobre su condición: *—¿Para qué me quiere ese hombre? ¿Para amiga, y que cuando se canse, me deje? ¡No estoy para tirarme!—*.

Ante el rechazo y la soberbia que muestra la joven, la vieja decide hablar con su madre para que la persuada de que el trato que le ofrece es muy ventajoso. La joven insiste en que, respecto a ese tema, es ella quien decide, y que si la fuerzan y le meten al amante en la cama, ella sabrá defenderse.

La joven, en señal de menosprecio, se queda cantando sobre el umbral, mientras la vieja desaparece en el interior. Aparece el afilador, un joven que despierta el interés de la Mozuela desde el primer momento: la sensualidad y el deseo de juventud se hacen patentes a través de un diálogo cargado de dobles sentidos. Ella aprovecha para afilar sus tijeras, arma que está dispuesta a utilizar como defensa de su libertad. Como pago a tan diligente servicio, el joven pretende un abrazo de la moza, pero ella sólo le convida a un anisete, en el que ella moja primero sus labios para que él beba luego. Se despide el afilador con la promesa de volver al día siguiente.

Las mujeres salen al encuentro de la joven para imponer su criterio. El alcohol las hace hablar de manera vehemente y ya piensan en las celebraciones tras el trato. Aquí, Valle, como apunta Ricardo Doménech en la introducción de la edición de *Austral*¹⁸⁰, no escatima ironía al utilizar la palabra *alboroque* –“vaya previniendo una empanada para el alboroque”– palabra con la que se designaba la compraventa de ganado. Las viejas muestran sus dotes de brujas para que ninguna le haga una mala pasada a la otra y que respete el trato: ambas sellan su pacto como buenas amigas.

El encuentro entre madre e hija empieza con reproches. La joven sigue cantando y no hace caso de los consejos de la Raposa. La madre le reprocha que haya rechazado el presente. La Mozuela replica que no piensa aceptarlo y que su cuerpo es suyo y hará con él lo que le venga en gana. La madre le dice que eso está por ver, y que es muy importante tener a alguien que la mantenga. La vieja ve en su hija un sustento para su vejez. La joven le replica que es muy poco un collar: si ella ha de perderse, será por mucho más; con un collar no se la compra, antes prefiere darse un capricho con alguien que no tenga nada, y que por lo menos sea una alegría para su cuerpo. La madre reniega de ella e insiste en que se ponga el collar y que se prepare para la visita del caballero. Ella amenaza con defenderse si entra a su alcoba. La madre se marcha.

La Mozuela queda cantando cuando de nuevo la visita el afilador; el encuentro sigue siendo un juego de seducción, donde las fuerzas mágicas empiezan a hacer su aparición. Ella se presenta con sus dotes adivinatorias de bruja y él se queda fascinado y atraído llegando a preguntarle –*Niña, se ha revestido en ti la serpiente*– y se muestra rendido ante sus encantos, y dispuesto a abandonar a la mujer que le aguarda vestida y compuesta para casarse. Él está dispuesto a perderse por la Mozuela. Ella entregará su virginidad, pero él está dispuesto a entregar su vida.

La madre la reprende por la cháchara e insiste en que se retire porque espera visita. La joven le dice al afilador que él está delante y que no se venderá por dinero; aunque decide entrar en casa, le pide al joven que vaya a su ventana para seguir hablando.

Tras discutir con su madre, por fin, la Mozuela sale al encuentro del Afilador, que ha escuchado la disputa. Ella se ofrece al joven antes de que un judío la consiga por dinero.

¹⁸⁰ Valle-Inclán (1992): Ramón María del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Ricardo Domench (ed.), Madrid, Espasa Calpe.

Ella le pide que se descubra el hombro herido por el can para beber su sangre en un pacto de entrega mutua; él se entrega y ella hace que se unan mediante una ligazón, con las tijeras se abre un corte en la mano y le pide que él beba su sangre; ella hace lo mismo con la de hombro del Afilador. La Mozuela le invita a hacer el amor.

A la casa, llega el judío que, con paso franco, entra en la alcoba; ella le clava las tijeras y con la ayuda del Afilador sacan su cuerpo por la ventana.

4-Análisis de la puesta en escena para televisión. Uso de las didascalias

La obra tiene una fuerte carga simbolista; de ahí que debemos distinguir dos planos en la construcción del texto: por una parte, el que se refiere a la fábula, con unos conflictos que evolucionan mediante la acción y que hacen inteligible la anécdota para el espectador, con unas situaciones muy claras sobre las que se hubiese podido profundizar mediante una dramaturgia que pusiese en primer término los conflictos personales, en la línea del melodrama; pero ésta no es la opción de Valle-Inclán que, sin renunciar al contenido argumental, da un paso más y esencializa las acciones y las limita; sólo expone los encuentros necesarios para poder hacer un seguimiento de la trama, porque lo que realmente interesa a Valle-Inclán es crear un clima que sugiera estados de ánimo, más que desarrollar el conflicto. No le interesa hacer un seguimiento del personaje y ver cómo evoluciona en función del conflicto: prefiere recrear las atmósferas con la que impregna cada escena que trasciende la anécdota del conflicto, y las dota de una profundidad en que entran en relación los valores culturales, míticos y sociales de un pueblo. En el teatro de Valle, la estética es tan importante como el drama.

De esta manera, Valle profundiza mucho más en los motivos y estrategias que siguen los personajes para afrontar la realidad, y para eso recurre a lo local, para trascender hacia lo universal. Él parte de una realidad gallega, que es el punto de vista que Valle elige para la exposición, donde conviven con total normalidad las leyes humanas y las leyes mágicas. Las mujeres practican la brujería de una forma natural. Para la sociedad rural gallega, el mundo de las *meigas* está presente mediante sus ritos, en el mismo plano que los religiosos, confundiéndose sus valores en muchas ocasiones. De ahí que Valle haga evolucionar a estos personajes en un espacio simbólico, en un juego del destino: la encrucijada de caminos donde sitúa el Ventorrillo sería un ejemplo claro de este espacio donde el destino se cruza de manera caprichosa, iluminado por la luna que se refleja en el *dornil* y que permite a la Mozuela adivinar el camino que ha seguido el Afilador.

La opción simbolista está remarcada por el lenguaje y por el uso de una iconografía que puebla su literatura. No vamos a entrar aquí a analizar la carga simbólica que se esconde en las referencias al mundo animal que inundan la obra de Valle, ni en los símbolos vegetales y cósmicos de los que se nutre don Ramón, inspirados en la tradición gallega que está presente en todo el teatro mítico del autor. No corresponde a este ensayo hacer este tipo de estudio, pero sí queremos remarcarlos por su importancia de cara a una escenificación y porque confieren una singularidad a su teatro y requieren un tratamiento escénico adecuado.

Hasta aquí, hemos apuntado algunos elementos del teatro simbolista de Valle, pero antes de cerrar estas reflexiones para entender la dramaturgia de *Ligazón* propuesta por

la televisión, queremos destacar la duración de la pieza que, a pesar de tener elementos para desarrollarla en un formato convencional, se limita su exposición, para conservar su esencia simbolista y no caer en la excesiva explicación discursiva de los conflictos. Este rasgo es muy común en las dramaturgias simbolistas de autores como el irlandés W. B. Yeats, que también escribe piezas cortas con rasgos que lo emparentan con Valle. En sus *Cuatro piezas para baile*¹⁸¹ (1921), también se dejan ver las influencias del simbolismo. En el caso de W. B. Yeats, las piezas dan un paso más en la reteatralización de la puesta en escena mediante el uso de máscaras inspiradas en el teatro Nô japonés. Cuatro piezas cortas que sirven para acercarse a la mitología irlandesa y que comparte con Valle elementos formales, como la utilización de canciones populares en sus propuestas, y la recreación de las tradiciones populares y míticas de cada comunidad, la gallega en el caso de don Ramón Valle y la irlandesa en la de Yeats, ambas con abundantes elementos mágicos.

Con estas premisas, la puesta en escena del teatro simbolista requiere un tratamiento diferenciado de las propuestas naturalistas; no hay que limitarse a la exposición de la fábula que, aunque está presente en los textos, no es lo más importante. Así lo supo ver Juan Ramón Jiménez, que le escribió una carta a Valle-Inclán a raíz de la publicación de *Divinas palabras* en la que le expresa su admiración por la obra, y encuentra una relación directa con las propuestas del teatro irlandés y, más concretamente, con el *Abbey Theatre* de Dublín, que se fundó en 1902 y que fue la sede de la Sociedad Nacional Dramática presidida por W. B. Yeats. Este espacio, situado en la calle de la Abadía, funcionó como el teatro nacional irlandés y se caracterizó por el excelente nivel de sus actores y por el apoyo de los dramaturgos irlandeses. Muestra del prestigio que este centro ha tenido y tiene en la historia del teatro europeo es el homenaje que José Luis Gómez le rinde con la fundación del teatro de la Abadía de Madrid, que está situado en la iglesia de la Sagrada Familia.

Así lo expresa Juan Ramón Jiménez:

“He enviado un ejemplar de *Divinas palabras* a Lennox Robison, uno de los directores del *Abbey Theatre* de Dublín, donde, como usted sabe, dan sus representaciones normalmente los famosos y exquisitos *Irish Players*. El otro día, le decía yo a nuestro Alfonso Reyes que cómo se parecían algunas cosas de usted, esta hermosísima farsa en especial, a ciertas primeras obras (Yeats, Synge, Lady Gregory) del teatro irlandés moderno, lo que es lógico, al fin y al cabo, siendo usted gallego, celta, y siendo usted un levantisco y libre hombre de la raza. Creo que, si allí pudiesen leerla en español (porque traducir esta espléndida lengua de usted es imposible), les gustaría de veras, ‘D. p.’, y la incluirían en su repertorio”.¹⁸²

¿Cómo puede tratar un medio como la televisión, que se caracteriza por la inmediatez y por ser una ventana abierta para ofrecer fragmentos de realidad, a este tipo de teatro? La verdad es que supone un reto, porque la televisión tiende a uniformar los discursos. Cuando se realiza esta pieza en 1968, el medio aún está en proceso de consolidar su

¹⁸¹ En Yeats (1962): W. B. Yeats *Teatro, poesía, ensayo*. Madrid, Aguilar. Los títulos de las cuatro piezas son *La fuente del halcón*, *Emer siente celos una sola vez*, *El gato y la luna* y *Luna llena de marzo*.

¹⁸² Hormigón (2006: 253).

lenguaje y no puede atender al lenguaje simbolista que propone el teatro de Valle-Inclán.

La lectura dramática que se realiza de *Ligazón* obvia su carga simbolista y se limita a la reproducción naturalista del texto. La planificación está al servicio de la exposición narrativa del conflicto. Las referencias directas, que el texto hace mediante sus acotaciones, son obviadas en la realización: el tratamiento de la luna, el cruce en escena de los perros (símbolo del embrujo) o el tratamiento de los personajes como sombras, están ausentes de la realización, no se tienen en cuenta estos elementos que son esenciales. Las chispas que provoca el afilador sobre el claroscuro de la noche, que pueden tener una carga visual importante, tampoco tienen un reflejo visual, y simplemente se quedan con la anécdota de arrastrar el carro como instrumento de trabajo y no como símbolo escénico.

Valle propone un juego de penumbras que está implícito en el subtítulo de la obra “*auto para siluetas*”, un juego a partir del cual se pueden encontrar las claves de la representación. Insistimos en que, aquí, la iluminación será clave para la escenificación. Todo el universo mágico que transmite la obra no encuentra una traducción en imágenes.

En esta propuesta, se está más pendiente del peso literario del autor que de trasladar en imágenes su potencial literario; se insiste, desde la presentación misma del programa, en el tema lingüístico; la presentadora cita unas palabras de Unamuno para destacar la singularidad del lenguaje de Valle:

Aparece una presentadora sobre fondo neutro y directamente a cámara dice lo siguiente:

“Esta noche, nuestro espacio se honra en presentar dos pequeñas joyas del más importante autor español de este siglo: nos referimos a don Ramón del Valle-Inclán. De él, otro grande de las letras, Unamuno, ha dicho: ‘Valle se hizo con la materia del lenguaje del pueblo con el que convivió, una propiedad que le confirió un lenguaje individual y personal. Valle-Inclán se hizo su habla con las hablas que recogía en su carrera de farándula, empezando, claro está, por el castellano-galaico, propiamente gallego de su niñez y mocedad, lo galaico va en el ritmo, en el acento, en la marcha ondulatoria de la prosa, en su sintaxis con más arabescos que grecas, con más preguntas que respuestas y, para ello, tuvo que acudir al caudal popular de todos los pueblos de España y de la América de habla española. Con un empuje galaico, parecía estar dictando desde el Finisterre hispánico más que desde Santiago, por encima de la mar, que une y separa ambos mundos, un habla imperial, idiomática y dialectal, individual y universal”.

En esta primera versión para televisión, el único objetivo es poner en pie el texto de Valle y reverenciar su calidad literaria.

En cuanto a la adaptación del texto para la televisión y debido a su corta duración, no ha habido una versión dramática, pues la acción sigue fielmente el texto de Valle-Inclán, no ha habido ningún tipo de corte ni añadido, por lo que no creemos necesario hacer ninguna secuenciación específica de la obra. Tampoco ha habido ninguna intervención sobre los personajes, los diálogos, ni sobre las acciones que plantea la obra. Estamos ante una puesta en escena teatral y con una lectura dramática en clave naturalista. La grabación pertenece a la modalidad de teleteatro.

En cuanto a las didascalias que plantea Valle-Inclán, no se realizan en ningún caso; más bien, se tiende a simplificar la puesta en escena. En este sentido, podemos afirmar que el elemento que más controversia ha suscitado sobre la puesta en escena del teatro de Valle, como son sus didascalias, tampoco ha encontrado en esta versión televisiva un reflejo escénico. Esta propuesta televisiva no aporta ningún planteamiento novedoso que no pudiese hacerse en un escenario.

5- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral.

Por último, queremos hacer unas reflexiones sobre la disparidad de los intérpretes de la obra. En el reparto, se intenta aunar la juventud, asociada a la sensualidad, con la vejez interesada en los valores materiales. Esta diferencia de edad hará coincidir dos generaciones de intérpretes: por una parte, tenemos a una joven Ana Belén, que sirve muy bien a los intereses de la seducción, pero que no transmite la doblez del personaje en el que conviven por igual los rasgos inocentes y salvajes. Creemos que la Mozuela tiene que ser una mujer capaz de seducir a su amante sensualmente, pero su poder de seducción va más allá y roza el terreno de lo irracional, estableciendo tal grado de dominio sobre el hombre que es capaz de arrastrarlo a cometer un asesinato. La bruja que habita en la Mozuela no aparece en esta propuesta, de ahí que las situaciones rituales, como la de la ligazón, no tengan la fuerza necesaria.

Tampoco contribuye a este encantamiento la interpretación de Valentín Conde, que únicamente responde al estereotipo de galán de la época. Su interpretación es muy plana y no imprime ninguna ironía sobre parlamentos como *¿Niña, te has revestido de sirena y cantas para atraer a los caminantes?* El juego de seducción y de dependencia es muy pobre y limitado. En ambas interpretaciones, la propuesta es poco arriesgada por parte de unos actores que se limitan a decir el texto con cierta naturalidad, pero en Valle-Inclán no basta con esta actitud, se necesita un juego verbal más rico y unas intenciones mucho más variadas y una implicación corporal que no disocie la voz del cuerpo.

En cuanto a la interpretación de las actrices Blanca Sandino y Pilar Muñoz, que interpretan a las viejas, apuestan por unos registros de mayor composición, es decir, con una raíz menos naturalista, y con un riesgo mayor al tratarse de la televisión.

En el teatro, podía funcionar mucho mejor este tipo de propuestas que, en algunos momentos de la pieza, sirve mejor a los intereses de Valle que las propuestas más planas del naturalismo, pero que, en la televisión y dentro de un contexto de decorados, iluminación y escenificación naturalista, chirrían por pecar de exageradas. No hay transición en los grados de borrachera, y la gestualidad es mucho más exagerada.

La televisión nos permite revisar estas diferencias interpretativas, cosa que hubiese sido imposible con la interpretación en directo. Es evidente que, cada cierto tiempo, los modelos de interpretación cambian: con la aparición del cine y la televisión, tenemos una nueva herramienta para observar estos cambios. Como apunta Oliva (2002, 41-45), hacer una historia de la interpretación es algo bastante difícil de realizar por la falta de documentos y por la relatividad de los conceptos declamatorios, enfáticos o naturalistas que en cada época se tengan. Pero es evidente que estas diferencias se notan en actores separados por cuarenta o cincuenta años de oficio y que se enfrentan casi por primera vez a un medio, como es la televisión, si apenas dirección. En esta propuesta, se pueden observar estas pequeñas, pero evidentes, diferencias, sobre todo porque se nota una

falta de criterio unificador por parte del director a la hora de marcar las claves interpretativas: cada actor lo resuelve desde su punto de vista.

La pieza tiene la virtud de ser una primera aproximación televisiva al teatro de Valle-Inclán y, a pesar de tener limitaciones estéticas, se muestra íntegramente el texto sin ningún corte de censura.

La música está muy presente durante la pieza, subrayando la emotividad de la escena. Tal vez por el miedo al silencio que se tiene en medios como la radio y la televisión, la música adelanta la tensión dramática o queda flotando en los parlamentos de Valle. Esta práctica sería impensable en el teatro, donde la musicalidad estaría en la manera en que los actores juegan con su diálogo. La música adopta en la televisión el mismo papel que ejerce en el cine y envuelve gran parte de la acción atribuyendo un estado de ánimo que a veces entra en contradicción con lo que propone el texto. Por lo que respecta a las canciones que pide la obra, no se han inspirado en el folclore gallego o en la música popular celta, sino que se ha optado por una propuesta de corte romántico y nostálgico que no ayuda al personaje de la Mozuela, que se aproxima más, con esta propuesta, a una recreación bucólica y pastoril de la *Gallaecia* milenaria que a una joven criada en la cultura de la magia y las brujerías.

LA CABEZA DEL BAUTISTA (1968)

1- Sistema de realización

Al tratarse de un programa doble, la responsabilidad en la realización depende de la misma persona, Federico Ruiz. Estamos dentro de la modalidad de teatro grabado en estudio para televisión y con escasa intervención sobre el texto. El modelo de realización es el teleteatro con poca lexicalización cinematográfica.

La diferencia fundamental respecto a la anterior propuesta es que se trata de una obra que transcurre en un interior. Si exceptuamos unas breves referencias al exterior, con la llegada del protagonista a caballo y un patio junto al bar donde se ve la luna, el resto de la obra transcurre en el interior de un café. Esta disposición espacial permite dar una mayor coherencia a la propuesta escénica de la realización televisiva, al no chirriar tanto la decoración y desterrar los rasgos de cartón-piedra de la pieza anterior. En la televisión primitiva, la reproducción en estudio de interiores es más efectiva que la recreación de los exteriores, que requiere un mayor despliegue de medios, especialmente luminotécnicos, para hacer creíble dicha ubicación.

En esta ocasión, las cámaras se valen tanto de los planos generales, medios y cortos, como del plano secuencia, que nos ayuda a trasladarnos por el *set* siguiendo a algún personaje. Este tipo de plano obliga a realizar una puesta en escena más ajustada desde el punto de vista teatral, ya que en este tipo de planos no hay una posproducción. En cuanto a los planos generales, sirven para situar a los personajes en el espacio; los medios son los más abundantes para cubrir las réplicas, y el plano corto se utiliza en los momentos de máxima tensión, coincidiendo con el asesinato.

Se emplean las tres cámaras habituales, pero en esta ocasión las cámaras están más integradas en el decorado, hay cambios de posición y de ángulo durante el proceso de rodaje; se utilizan troneras o huecos realizados en el decorado corpóreo para tener un mejor ángulo de visión. Este tipo de prácticas es muy habitual en las realizaciones con espacios corpóreos. El decorado de un bar, como es este caso, nos obligaría a tener una

visión frontal; sólo podríamos grabar desde la trasparente cuarta pared, pero gracias a estas técnicas, podemos abrir el ángulo de visión desde los laterales; esto se consigue aprovechando los huecos de las puertas o haciendo agujeros en el decorado que cubriremos oportunamente con cuadros, espejos u otros objetos que nos permitan colgarlos y descolgarlos, evitando que, en los contraplanos en que aparezca la pared donde estamos interviniendo, se vea el agujero con la otra cámara.

A pesar de este paso, que ofrece ángulos nuevos, el realizador no entra a explorar las posibilidades narrativas, más propias de experiencias cinematográficas. La realización se encarga de ordenar la mirada del espectador, pero no transforma el espacio y el tiempo que propone la obra dramática.

2- Ficha técnica

FICHA ARTÍSTICA:

Don Igi el Indiano.....	José María Cafarel
La Pepona.....	Susana Mara
El Jándalo.....	José L. Pellicena
Valerio el Pajarito.....	Valentín Conde
El Barbero.....	Cándido Armendáriz
El Sastre.....	Fernando Monjas
El Enano de Salnés.....	Juan Cruells
Rondalla de Mozos.....	Ricardo Mestres, Vicente Viña

FICHA DEL EQUIPO DEL TELEVISIÓN:

Director, realizador.....	Federico Ruiz
Adaptador.....	Rojo de Pablo
Música.....	Segundo Pastor
Decorados.....	Manuel Benet
Iluminación.....	Enrique Fornells
Maquillaje.....	Margarita Llopart
Montaje musical.....	Camarera
Ambientador vestuario.....	José L. Ferrer
Cámaras.....	Iglesias, Portabella y García
Montaje vídeo.....	Samuel Ortega
Ayudante de dirección y realización.....	Juan Mediavilla
Ayudante de producción.....	Ramón Martí
Regidor.....	Ramón Navarro

3- Sinopsis argumental de *La cabeza del Bautista*

Don Igi el Gachupín es propietario de un café con billares; vive amancebado con la Pepona. Don Igi es un hombre mayor que ha pasado gran parte de su vida en América y que esconde un pasado oscuro.

Una noche, mientras los mozos se disponen a salir de parranda, recibe la visita inesperada del Jándalo, que trae aires de valentón; habla con la Pepona y pregunta por el patrón. En otra parte del bar, don Igi rememora su estancia de veintisiete años en Toluca y cómo la revolución complicó la situación de algunos españoles dependientes del porfirismo. A pesar de las dificultades, él nunca dudó en proclamar su españolidad.

Se produce el encuentro: don Igi reconoce inmediatamente al Jándalo que, tras un breve intercambio de réplicas, le explicita que ha venido a por dinero. Don Igi le dice que no tiene; el Jándalo le chantajea con contar todo lo que sabe; don Igi le pide discreción. Acto seguido, el Jándalo alaba la belleza de la Pepona y pregunta si también la matará. Los mozos invitan a Jándalo a que toque alguna cosa con la guitarra; se despide, amenazante, de don Igi.

Se mantiene el misterio sobre la figura del Jándalo; don Igi le pregunta a la Pepona si no quiere saber quién es; ella le quita importancia; supone que será algún conocido de las Américas. Don Igi se muestra temeroso y no quiere acceder al chantaje, pero teme que, si no le da el dinero, lo calumnie con alguna mentira; lo conoce muy bien, ya le costó la hacienda de Toluca. Lo presenta como una sanguijuela que sólo quiere su dinero, pero esta vez no está dispuesto a dárselo. La Pepona se preocupa y le pregunta qué oculto poder tiene sobre él. Don Igi, angustiado, ya no puede más; confiesa que es el hijo de su difunta esposa y es un asesino que mató a su madre para heredar, y lo peor de todo es que lo implicó a él en el crimen. Don Igi prosigue y dice que, desgraciadamente, lo creyeron porque, en aquellas tierras, hay un gran odio hacia los españoles “prominentes”, y por eso tuvo que marcharse.

La Pepona está dispuesta a ayudar a su hombre; no hay que darle dinero al forastero, y hacer lo que sea necesario para acabar con este chantaje. Don Igi sigue ofuscado; la mujer le propone que lo mate, pero don Igi se muestra temeroso –tiene los mismos ojos que la difunta–; no se encuentra con fuerzas.

La mujer quiere convencerlo, pero él duda; porque, si comete el asesinato, estará en manos de ella, eso les unirá para siempre. La mujer le hace ver que ella sería cómplice y que, si lo denunciara, abriría la puerta de la cárcel para los dos; eso convence al hombre que, en recompensa, le promete matrimonio. El hombre se dispone a cavar una tumba junto al limonero.

La ronda de los mozos encabezados por el Jándalo se detiene frente al café y cantan una copla, quieren que les abran la puerta. Mientras cantan los mozos, don Igi se esfuerza cavando la fosa.

La Pepona atiende los requerimientos del Jándalo y, tras un coqueteo, le propone que vuelva después, pero solo. La Pepona informa a don Igi de que ya está todo a punto; el hombre recela de la mujer, pero ésta le dice que ella lo atraerá y, cuando el Jándalo esté con ella, le debe clavar la faca.

El Jándalo vuelve y requiebra a la mujer; se muestra muy decidido. La Pepona le advierte que está don Igi, y que le convida. El Jándalo pregunta al viejo si la mujer está al corriente; don Igi le dice que sí, entonces le pide que prepare tres mil pesos, y no le pide más porque piensa llevarse a la Pepona; la mujer le quita importancia; por fin, el viejo accede a darle un cheque; cuando va en busca del papel, el Jándalo besa a la Pepona y don Igi apuñala a su hijo por la espalda.

La Pepona queda traspuesta; el viejo intenta arrastrar el cuerpo para enterrarlo, pero la mujer se aferra a él y se lamenta por su muerte; como una posesa, besa sus labios. Don Igi se espanta ante tal afrenta e insulta a la mujer que lo ha deshonorado: mejor hubiese sido haber pagado con “plata”.

4-Análisis de la puesta en escena para televisión. Uso de las didascalias

El título y su contenido guardan una estrecha relación con la historia bíblica de Salomé, un tema que tuvo su reflejo en la célebre obra teatral de Oscar Wilde, donde vemos a una Salomé despechada que pide la cabeza del Bautista, y que acaba besándolo desesperadamente después de muerto en una muestra de amor loco.

Salomé, o el mito de Orfeo, fueron temas comunes para el simbolismo, tanto en la literatura, la música, como en la pintura: la obra del pintor Gustave Moreau sirvió de inspiración al propio Wilde. Curiosamente, este tema tan simbolista lo retoma Valle-Inclán en un periodo tardío, cuando su teatro empieza a dar muestras evidentes de que su estética se acerca más hacia la deformación, como así ocurre en *La cabeza del Bautista*, pero donde retoma el mito del personaje femenino de Salomé, sólo que en este caso su *alter ego* se llama la Pepona, y donde el autor define a don Igi (Herodes) en más de una ocasión como un *fantoche*. Con estos planteamientos, parece que ironiza sobre el mito de Salomé; pero, en la última escena, da un giro brusco a la acción y nos acerca de nuevo a un planteamiento simbolista, en el que las fuerzas irracionales se apoderan del personaje. El decadentismo vuelve a aparecer en la obra de Valle, en una escena que nos remite al final agónico de Concha de Brandeso de las *Sonatas*, donde la pasión (lujuria) y la muerte, van asociados, como en el título del *retablo* que plantea Valle. La sorpresa y la convivencia de estos recursos es lo que confiere a su dramaturgia un sello único que la enriquece y que, al mismo tiempo, pone las cosas muy difíciles a quien pretenda interpretarlas.

Es evidente el gusto de Valle-Inclán por las referencias literarias en su obra. En el caso de *La cabeza del Bautista*, hemos de tener presente la *Salomé* escrita por Wilde y publicada en francés en 1891. *La cabeza del Bautista* ve por primera vez la luz en *La Novela Semanal* el 22 de marzo de 1922. Casi treinta años después, retoma el tema Valle para darle un tratamiento grotesco.

Las múltiples referencias literarias presentes en el teatro de Valle-Inclán las recoge Leonor Ortega Alcántara en su artículo *Ecos literarios en la producción dramática de Valle-Inclán*, donde hace un estudio comparativo entre la obra de Wilde y la propuesta de Valle. Es evidente el paralelismo que plantea Ortega Alcántara (1998) entre las dos obras, con una Pepona que encarna algunas veces a Salomé y otras a Herodías; presentando a don Igi como contrafigura de Herodes y al Jándalo como el Bautista. Sin negar las referencias, creemos que Valle no se limita a establecer un juego comparativo: su tratamiento es mucho más cruel y menos sublimado. Aunque estemos hablando de un mismo mito, el tratamiento lo desvirtúa al convertir a los protagonistas en fantoches entregados a la avaricia y la extorsión. El amor pasional ante la muerte surge de una manera inesperada e, irónicamente, este sentimiento les destruye; la pasión incontrolada es la que desbarata sus planes, poniendo en primer plano el patetismo de sus actos.

Estos aspectos no se tienen en cuenta en la lectura televisiva. Una vez más, nos encontramos ante una puesta en pie del texto sin profundizar en los aspectos que hemos apuntado.

La propuesta de televisión es muy respetuosa con el texto. De hecho, no realizaremos ninguna comparativa entre la propuesta literaria y la representación televisiva porque, si exceptuamos algún diálogo cambiado de orden por necesidades de la puesta en escena, la obra es exactamente la misma.

Por lo que respecta a la intervención de la censura, hemos de apuntar que no hay ningún corte y que se ha respetado íntegramente el texto. Estamos ante una puesta en escena sin ninguna adaptación dramática para el medio televisivo. Seguimos en un modelo de representación fiel a la partitura literaria, igual que la seguiríamos para un montaje teatral.

La acción empieza con la llegada de Jándalo al café; se obvia la primera intervención de los mozos que se disponen a salir de ronda y la cámara nos muestra una escena de exteriores: es de noche y vemos como un jinete descaburga de su caballo.

La presencia del caballo la solicita Valle-Inclán en su acotación:

“Sobre un caballo tordillo, con jaeces gauchos, viene por la carretera un jinete. Poncho, jarano, altas botas con sonoras espuelas. Se apea con fantasía de valentón.”¹⁸³

Curiosamente, en *Ligazón*, se obvia la presencia de los animales a los que Valle confiere un carácter simbólico y que hubiesen tenido un carácter dramático; en cambio, aquí el caballo sólo es un medio de transporte, pero se muestra para realzar la llegada de Jándalo, que se presenta con un vestuario bastante fiel a la descripción de Valle.

Esta escena, aunque breve, pretende recrear el ambiente del *western* americano: un forastero que llega a un apacible pueblo; la actitud del personaje y el vestuario ayudan a crear esta sensación. La entrada de Jándalo en el bar está realizada en la misma clave; incluso la decoración del café se asemeja a esos salones del lejano oeste, donde la calma sólo se ve turbada por la llegada de algún personaje que trae consigo el conflicto.

Esta apuesta, unida a la incorporación del acento mexicano del protagonista y las reminiscencias del habla americana en el *gachupín*, confieren un clima de irrealidad a la pieza que, lejos de perjudicarla, le ayudan a crear unos personajes que se acercan al pretendido juego que plantea Valle: el de crear un melodrama para marionetas. Aquí el término *marioneta* lo podemos asociar a personaje sin evolución psicológica que se mueve por sus intereses con un afán de supervivencia.

Esta lectura, unida a la coherencia que da un amplio espacio interior, como es el café con billares, ayuda a la realización televisiva a crear el ambiente adecuado para la pieza. La acción se focaliza mediante la cámara, creando una sensación de simultaneidad en los diálogos. Parece que las conversaciones están iniciadas y que, con la llegada de la cámara, nos enteremos de parte de ellas. Esta simultaneidad del diálogo está implícita en la propuesta de Valle; pero, en el teatro, es muy difícil de conseguir; aquí, con el

¹⁸³ Valle-Inclán (1992, 154)

acercamiento de la cámara, se consigue esa sensación y hace verosímiles tanto a los personajes como a su manera de relacionarse.

En cuanto a las didascalias, en esta propuesta televisiva no se intentan ilustrar. Si exceptuamos la llegada del caballo, el resto no tiene un reflejo visual en los planteamientos de realización; se siguen las indicaciones dramáticas, pero no las estéticas. En este sentido, la realización televisiva de la pieza no aporta elementos ajenos a la representación teatral.

En cuanto a la iluminación, no tiene unos valores expresivos elevados; la visibilidad del café es muy parecida cuando está abierto al público o cuando está cerrado y entra el Jándalo a deshora. El juego de las sombras no se potencia; únicamente se recorta de manera expresiva la azada sobre la luna: la herramienta sube y baja, mientras escuchamos los golpes sobre la tierra cuando don Igi está cavando la tumba.

Por último, esta propuesta televisiva se ve favorecida por las características del diálogo del texto, que se define por tener un fraseo muy corto; y este tipo de réplicas favorece su representación en televisión, confiriéndole un ritmo que el realizador ha potenciado. El juego verbal alcanza su máxima expresividad con las *stichomythias* del encuentro final entre la Pepona, el Jándalo y don Igi, como paso previo a la muerte.

La propuesta de la realización deja el ritmo en manos del texto y no ofrece un complejo entramado de planos: se limita a recoger la situación que, ya de por sí, es muy difícil de resolver dramáticamente; porque, si la interpretación no ha dado las pistas adecuadas sobre el doble juego de la Pepona, difícilmente se podrá entender su cambio de actitud una vez vea que el joven ha muerto. En esta adaptación, ocurre un poco esto: después de clavarle el puñal, el Jándalo se desploma sobre el billar y la mujer se muestra excesivamente dramática; expresa su pasión melodramática. El problema radica en que parece una reacción caprichosa porque no se ha traslucido el doble juego de la mujer.

5- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

Podemos afirmar que estamos ante una de las adaptaciones más interesantes que se han realizado sobre la obra de Valle-Inclán para televisión; a ello contribuye, por un lado, la unidad espacial de la propuesta y, por otro, la calidad de la mayoría de sus intérpretes, que han sabido mostrar la amplia gama de matices que requiere el texto, además de un trabajo de composición muy apropiado. En este sentido, me gustaría destacar el trabajo de José Luis Pellicena y José María Cafarel, que dotan a sus personajes de la presencia necesaria y que transmiten la ironía y la peligrosidad de unos hombres que están dispuestos a lo que sea por salvaguardar sus intereses.

Además, queremos recalcar los matices del acento indiano que incorporan a sus interpretaciones, un trabajo poco habitual en las propuestas interpretativas del teatro español, a diferencia del mundo anglosajón, donde es muy común y donde las interpretaciones cuidan el nivel léxico del personaje e incorporan el acento que mejor lo define.

A estas virtudes, tendríamos que añadir la técnica verbal de que estos actores hacen gala. No nos engañemos: la televisión, en este aspecto, se parece más al teatro que al cine; la televisión pide a sus intérpretes un dominio verbal adecuado, y más si se representa teatro. Desterrando cualquier rasgo declamativo, la televisión necesita de una agilidad verbal por parte del intérprete que ayude a la comprensión de los diálogos.

Es bien sabido que el cine puede buscar a sus intérpretes entre gente sin ninguna formación actoral ni técnica; de hecho, durante muchos años, los directores huían de estas técnicas; pero este tipo de interpretación sólo es factible en el cine, debido a la singularidad de sus procesos de grabación, y al ser un lenguaje narrativo que puede contar la historia recurriendo a las imágenes, teniendo en cuenta la fotogenia del intérprete y no dependiendo tanto del dominio del diálogo; incluso una mala dicción se asociaba a una supuesta naturalidad.

En el cine, el diálogo es un elemento que se tiende a reducir al mínimo, cosa que no ocurre tanto en televisión, que tiene que completar mayor número de horas de emisión. En las series, se habla mucho en comparación con el cine y, sin llegar al nivel del teatro, el uso del diálogo es bastante abundante. En el caso de los culebrones, es mayor incluso que en el teatro. La regla es muy sencilla: la grabación de diálogos es más económica que contar una historia mediante la visualización; cada plano encarece el producto.

Por eso, la televisión necesita actores formados que, en sus inicios, tenían como escuela el teatro y que, poco a poco, fueron adquiriendo la técnica televisiva, ajustando su expresividad al nuevo medio. Aunque en televisión se tenga que rebajar el gesto y la dicción, se necesita de la expresividad. Tal vez porque el formato es más pequeño que el cine o porque lo textual aún tiene cabida, lo cierto es que los actores de teatro encontraron acomodo en este medio, cosa que en el cine no fue tan fácil. En este país, pronto se empezó a clasificar a los actores entre los que hacían cine y los que hacían teatro.

Esta pieza es una iniciativa muy interesante para acercar el teatro de Valle-Inclán a través de la televisión. Cumple a la perfección la misión de presentar la obra de Valle a unos espectadores que apenas veían representado su teatro. La forma escogida está basada en el rigor de la interpretación, aunque es una propuesta exenta de una lectura dramática innovadora y se limita a exponer los conflictos planteados. Tampoco se interviene visualmente sobre el texto, no hay una visión subjetiva de la propuesta de Valle. A este objetivo, ayudan las características espaciales de la obra.

6. 5. 2 *La marquesa Rosalinda*, versión de 1968

Estamos ante la segunda obra de Valle que se emite en TVE el 30 de octubre de 1968 por la segunda cadena. Posteriormente tendremos otra versión del texto de *La marquesa Rosalinda*, realizada por Francisco Montolio en el año 1981 y que también analizaremos.

La marquesa Rosalinda es una pieza donde Valle-Inclán ironiza, en un lenguaje preciosista escrito en verso, sobre el honor y las consecuencias del amor entre personajes de mundos diferentes, la corte y los *farandules*. El tema está tratado desde una perspectiva muy teatral, con recursos del teatro dentro del teatro, y con una gran carga satírica sobre cómo el teatro ha tratado el tema del honor. El texto combina el lenguaje preciosista con una cierta cursilería, donde lo grotesco también tiene cabida.

César Oliva, en el prólogo a la edición de 1990 de Espasa Calpe, nos remite a su libro *Antecedentes estéticos del esperpento*, Oliva (1978), donde apunta la convivencia del sentido deformador del teatro de Valle donde don Ramón participa de una misma concepción estética,

“Sólo que evoluciona hacia la ponderación de lo bello (etapa modernista) o de lo feo (esperpéntica), más como instrumento de estilo que como realidad teatral”¹⁸⁴.

Esta singularidad es muy perceptible en *La marquesa Rosalinda*, que presenta una gran artificiosidad en el lenguaje como en los personajes. Une la decadencia de una nobleza cursi y ridícula, ataviada con una indumentaria muy teatralizada, con las aspiraciones de supervivencia de unos cómicos que representan los arquetipos de la Comedia del Arte. Todo el mundo se comporta de manera artificial: unos porque han incorporado ese artificio a su educación y otros porque los muestra representando su rol escénico.

Los referentes y las acciones dramáticas apuntan en una sola dirección: la reteatralización¹⁸⁵ de la escena, corriente de búsqueda y renovación escénica que indaga por vías estéticas que se apartan del naturalismo.

Frente a estos planteamientos, veremos qué soluciones aportará la televisión para la representación de su teatro. En el caso de *La marquesa Rosalinda*, analizaremos estas premisas que hemos expuesto. De entrada, adelantaremos que se arriesgó formalmente: nos encontramos ante una propuesta que se aleja del naturalismo, tanto en el decorado como en la interpretación condicionada por un verso que el mismo Valle definió a Rubén Darío como *rimas estrafalarias*.

1- Sistema de realización

La marquesa Rosalinda sigue el modelo de realización de una obra grabada en estudio y realizada mediante la utilización de tres cámaras, con una planificación acorde a la efectividad de la realización en continuidad, es decir, con bloques de una duración lo más parecida a la duración de las escenas que plantea Valle-Inclán. Las cámaras, aunque presentan una libertad de movimiento, harán unos desplazamientos mínimos y será responsabilidad de los actores facilitar el encuadre, es decir, actuar dentro del límite de recepción de la cámara. De ahí que se prefiera mover al actor antes que a la cámara. Los tiros empleados huyen de la frontalidad para evitar el efecto teatral, y éste se realiza mediante el cruce de tiros en diagonal; de ahí que los desplazamientos de los actores también sean en diagonal, favoreciendo a su cámara. Normalmente, en el teatro, los desplazamientos no están sujetos a dicho corsé, aunque durante muchos años la convención de no dar la espalda al público hizo que el desplazamiento de los actores en el escenario fuese en horizontal.

La puesta en escena está pensada en base a estos criterios, para diferenciarla de una retransmisión, planteamiento de puesta en escena teatral a la que posteriormente se adapta la realización televisiva.

El tamaño de la pantalla es crucial a la hora de seleccionar el plano. Nada tiene que ver el plano general cinematográfico con el televisivo; en la pequeña pantalla solamente se utiliza para darnos una información contextual del personaje; en concreto, el uso de este plano en *La marquesa Rosalinda* es muy común al inicio de cada escena. Una vez

¹⁸⁴ Oliva (1990, 27)

¹⁸⁵ Pérez de Ayala (1999): Ramón Pérez de Ayala, “La reteatralización” (1915) en *La escena moderna*, Juan Antonio Sánchez, (ed.) Madrid, Akal, págs. 427-429.

hemos visto dónde está el personaje y con quién está, se recurre al plano medio y corto para el proceso de diálogos.

En esta pieza, se utiliza el *travelling* y el movimiento de grúa para mostrarnos el jardín; así se inicia la pieza que recrea el espacio mediante un decorado muy artificial. Todo esto ocurre mientras escuchamos la acotación del texto de Valle. Es la primera vez que se utiliza este recurso en la televisión; algunas propuestas teatrales ya lo habían empleado: leer las acotaciones en vez de escenificarlas; aquí es un actor quien las lee en *off*. Esta elección potencia la sensación de teatralidad que desprende la pieza, en la línea de la reateatralización que hemos comentado anteriormente, porque estamos ante una propuesta distanciada.

La disposición espacial muestra a las claras el espacio de un plató de televisión, no hay forillos que acoten el espacio a la manera teatral; el espacio es bastante amplio, creando varios puntos de acción dentro del jardín. La profundidad del espacio está limitada por cortinajes negros, que son los que aforan el plató. Todo esto recrea una pretendida artificiosidad.

La sucesión de los espacios que propone Valle-Inclán no se realiza según las acotaciones. Al carecer el estudio de televisión de caja escénica (telares), se opta por desplegar varios espacios en el plató. Para no hacer cortes en el cambio escenográfico, se habilitan espacios contiguos delimitados por una verja, que simboliza el exterior y el interior del recinto.

Los elementos que aparecen en escena, plantas, arbustos y animales, tienen un tratamiento de decorado recortado; se juega con la teatralidad de los elementos. La realización nos muestra en todo momento la artificiosidad de los elementos: cisnes como siluetas recortadas y parterres que crean un desnivel en el espacio de forma geométrica, sin esconder que se trata de pequeños tablados sobre los que deambulan los personajes.

En cambio, la iluminación no tiene carácter dramático, es homogénea y en ningún momento acompaña a la escena como tránsito temporal. Tampoco se utiliza de manera creativa para crear diferentes ambientes con decorado; esta falta de atmósfera hace que el decorado, lejos de tener una carga simbólica y mágica, dé la sensación de una propuesta muy inocente que recuerda, en muchos aspectos, a las representaciones escolares.

La televisión infravalora el uso de la iluminación como recurso dramático y escenográfico, un recurso que necesita una preparación y una disposición de los focos adecuada; pero, dada la premura con que se realizan las obras al compartir el plató con otros programas, no hay apenas tiempo para variar la parrilla de iluminación. Los focos que se emplean en televisión y los que se emplean en teatro tampoco son los mismos; la finalidad de los primeros es crear una luz homogénea en todo el plató, con una intensidad suficiente para que la imagen presente la nitidez deseada. Reflectores y panorámicos son muy habituales en los platós, mientras que, en el teatro, los focos con capacidad de recorte y sometidos a una gradación de intensidades en función de las escenas son claves para sugerir y crear ambientes.

En esta propuesta, nos encontramos de nuevo ante la dificultad de recrear un espacio al aire libre. Si bien, en esta ocasión, se ha optado por una estética no naturalista, dista mucho de conseguir un ambiente simbolista y dar coherencia a la propuesta escénica.

Según afirma el realizador Pedro Amalio López (1998), los decorados exteriores plantean muchas dificultades en la realización de teatro para televisión:

“Los decorados de exteriores sólo son admisibles cuando pueden ser decididamente simbólicos. Puede representarse muy bien el jardín de *La marquesa Rosalinda*, pero no el parque del Retiro de *Las de Caín* (...). En general, los decorados que admiten un tratamiento estilizado y simbólico son eficacísimos y más brillantes que en el teatro. Una catedral puede estar representada por un rosetón, un candelabro, un facistol y un tronco de columna sobre fondo negro, sin que ello transmita al espectador sensación alguna de pobreza escenográfica. Esta fórmula permite realzar la intemporalidad del conflicto humano.”¹⁸⁶

Es evidente que la recreación de un exterior en un plató de televisión es cara y necesita de unos medios que el teatro realizado para televisión no disponía, pero las soluciones simbolistas de *La marquesa Rosalinda* no son tan eficaces como plantea Pedro Amalio López, porque la propuesta se asemeja más a la estética de un programa infantil con decorados exagerados y personajes estrafalarios, que van ataviados con un vestuario cómico, que a una lectura poética de lo que propone el texto. La realización en blanco y negro es bastante mecanicista y no da soluciones a una propuesta que entronca con los principios de reateatralización expuestos anteriormente.

2- Ficha técnica

FICHA ARTÍSTICA

La marquesa Rosalinda.....	Berta Riaza
Arlequín.....	Francisco Valladares
Amaranta.....	Alicia Hermida
El Abate.....	Emiliano Redondo
Pierrot.....	Alberto Fernández
Colombina.....	Mari Paz Ballesteros
Doña Estrella.....	Lola Gálvez
El Paje.....	Ramón Pons
La Dueña.....	Clara Fernández
Silvia.....	María Fernanda Hurtado
Dorotea.....	Teresa Hurtado
Urganda.....	Maribel Martín
Misia Rosa.....	Cándida Losada
El Marqués.....	José Franco
Juanco.....	Emilio Laguna
Reparado.....	Venancio Muro
Polichinela.....	Sánchez Polack

¹⁸⁶ López (1998: 94-95).

Ficha técnica:

Director, realizador.....	Ángel Fernández Montesinos
Ayudante de dirección y adaptación.....	Agustín Frontan
Montaje.....	Pablo Rodríguez
Producción.....	Antonio Terrón
Decorados.....	Sanabria
Iluminación.....	J. A. Corrales

3- Sinopsis argumental de *La marquesa Rosalinda*

La marquesa Rosalinda es una farsa que Valle recrea inspirándose en la tradición francesa del género. En el preludio de la obra, nos da las claves al citar el vodevil y al poeta francés Banville; también tiene claras referencias a la farsa funambulesca, mezcla romana entre contenidos de las comedias atelanas y los malabares que competían con las propuestas de la comedia nueva que Terencio reinterpreto basándose en los textos de Menandro.

Valle-Inclán, de manera anacrónica, mezcla las peripecias de una compañía de la Comedia del Arte en el siglo XVIII con la farsa dieciochesca. Todo ello con un prisma grotesco que prelude ya su tendencia hacia la visión sistemática de la deformación de la realidad. Aunque desarrollemos y expongamos el argumento, hemos de remarcar que la peripecia es secundaria; lo que le confiere interés a la pieza son los recursos verbales y visuales que crea Valle a partir del enredo amoroso. Una obra que es un gran homenaje al teatro, no sólo por el recurso del teatro dentro del teatro y las múltiples referencias que se hacen de él, sino porque, como apunta César Oliva en el prólogo de la obra de la edición de Espasa-Calpe, *Valle-Inclán* (1990, 31):

“El teatro es el desencadenante sentimental del proceso amoroso, aunque no acaba en tragedia sino en *farsa grotesca*, como dice el subtítulo”.

En la primera jornada, quedan planteadas las relaciones amorosas entre Arlequín y Colombina, que llegan al palacio con el resto de cómicos y se ofrecen para realizar su trabajo en los dominios del noble marqués que los acoge generoso y escéptico.

Estrella, la hija de los marqueses, está enamorada del paje; los padres deciden que ha de ir al convento.

El encuentro entre Arlequín y la marquesa Rosalinda abre una nueva relación: la mujer siente una repentina pasión por Arlequín.

Colombina no puede evitar sentirse celosa por la nueva situación, y así se lo dice a Arlequín.

El marqués se burla de los maridos del teatro español, en tanto que la marquesa actúa como uno de los arquetipos más explotados en las comedias de capa y espada, la “tapada”.

Arlequín medita sobre su nuevo amor teniendo como testigo la luna, una luna que abre y cierra las jornadas y que tiene el rostro velado a medias, dejando ver un ojo lleno de

misterio, como otra “tapada” más; el arquetipo aparece en esa figura simbólica tan apreciada por el Modernismo.

La segunda jornada arranca con el discurso de Polichinela, que contiene alusiones a personajes teatrales y de la literatura española; no sólo se enumeran los arquetipos de la comedia (“galán”, “dama”, “tapada”, “cornudo”...), sino también personajes de la literatura española, como la Celestina. Su aspecto singular provoca las risas de las damas-meninas que juegan con él y quieren tocar su joroba para que les dé suerte.

Los diálogos de los personajes aluden al teatro en forma recurrente: géneros, espacio teatral o dramático, dramaturgos. La mención de Calderón de la Barca anticipa hacia dónde puede derivar la farsa, pero don Ramón no le da el final trágico y lo convierte en farsa grotesca. A menudo, en el texto, se recuerdan las obras teatrales del Siglo de Oro, e incluso el Paje hace una autoalusión a *La marquesa Rosalinda*, guiño frecuente entre los autores dramáticos de los siglos XVI y XVII.

En esta jornada, interesa sobre todo el triángulo amoroso formado por el marqués, Arlequín y Rosalinda. Aunque el marqués no interviene directamente, genera situaciones de conflicto al contratar a dos "rufianes" para que interfieran en la relación de Rosalinda con el cómico.

El Abate, a su vez, está interesado por Colombina. Arlequín rompe con Colombina, pero la actitud de Colombina ha levantado las sospechas de su marido Pierrot, que se muestra celoso.

Arlequín ha sobornado a los “rufianes” para no celebrar el duelo, pero eso no evita que sea detenido al final de la segunda jornada.

La tercera jornada arranca con la conversación entre Dorotea, Silvia y la Dueña, que comentan la vuelta de la marquesa Rosalinda del convento: ha vuelto muy desmejorada porque es desventurada en asuntos de amores; el marqués ha permitido su salida para poder casar a su hija Estrella con el Paje. Ahora, la pareja de jóvenes ya no tiene impedimentos para concretar su amor; en cambio, su madre, adúltera, concluirá sus días recluida en un convento.

Arlequín se ha escapado de la cárcel y vuelve al jardín; la Dueña lo recibe como al propio Satanás; Silvia se muestra más tranquila.

El marqués deambula pensativo por el jardín; Misia Rosa quiere saber la dote que concederá a su hija Estrella, porque no hay boda sin una buena dote. Aparece la marquesa Rosalinda, que habla con su consuegra. Misia Rosa y el marqués salen mientras discuten de la dote.

Arlequín va al encuentro de la marquesa Rosalinda; les interrumpe la llegada de Pierrot, que busca venganza; curiosamente, es el cómico quien busca una solución teatral mediante el duelo, como en tantas comedias de capa y espada.

Aunque el marqués haya sentido menoscabo de su honra, más por una cuestión estética que por ser el valor máspreciado de su vida, quien se lamenta de su suerte y recurre a las armas es Pierrot. En una parodia de los maridos engañados calderonianos, "reclama

su honra" espadín en mano y otorga, caballeresco, otra oportunidad al rival desarmado y se bate con denuedo y mala suerte.

Otra vez se produce un distanciamiento metateatral cuando, al quebrarse la espada de Arlequín, revela que se trata de armas "de teatro", con las que es imposible resolver el tema. Pierrot se marcha desolado y aparece la marquesa Rosalinda que ha visto el lance y se despide para siempre de su amado Arlequín.

Colombina le reprocha a Arlequín que así le pague su sacrificio por sacarle de la cárcel, volviendo a jugarse la vida por ver a la marquesa Rosalinda. En plena discusión, se oye a la guardia; deciden huir hacia tierras menos peligrosas.

Arlequín deja su rol de autor de la farsa; abandona la máscara –aunque el payaso/poeta esconda siempre su corazón– para quedar de cara al público como un actor que se quita el maquillaje, en un intento de mostrar su propio ser. La farsa prometida en el prelude concluye por fin; no ha sido un relato, sino una representación en la que se han mezclado diversos géneros teatrales y diversos lenguajes artísticos.

4-Análisis de la puesta en escena para televisión. Uso de las didascalias

La obra se emitió dentro del espacio de la segunda cadena de TVE titulado *Teatro de siempre*. Tras la cabecera del programa, aparece una serie de imágenes relacionadas con la obra: se trata de pinturas que hacen referencia a un jardín, al pavo, la luna y otros elementos simbolistas que pueblan el texto. Son grabados que se funden a medida que una voz en *off* hace la introducción a la obra:

“Don Ramón del Valle-Inclán es, sin duda, el más interesante autor español de este siglo. Su teatro nos ofrece, como su obra toda, un coherente proceso de depuración expresiva que tiene muy escasos precedentes en nuestra escena. Seducido en sus primeras obras por la paleta colorista del Modernismo, Valle se lanza a un juego de artificios formales, donde la sonoridad del lenguaje, la facilidad de la rima, la recreación de vocablos adquiere una brillantez difícilmente igualable.

Su Galicia natal le inspira después el claroscuro expresionista de sus *Comedias bárbaras*, en las que las leyendas populares, los costumbrismos, los tipos observados, componen una suerte de realismo mágico absolutamente fascinante. La culminación de su obra teatral la consumarán los *esperpentos*, su visión de la realidad ha encontrado su estética: la deformación de los espejos aberrantes. La exageración artística de los defectos nos mostrará una realidad más veraz que la apariencia naturalista de la misma.

La obra que hoy presenta ‘Teatro de siempre’ pertenece a la época modernista del autor. Tratada en clave de farsa en un convencional siglo XVIII de marqueses, pelucas y jardines franceses, están ya implícitos en ella muchos elementos de su teatro posterior.

Este gran don Ramón de las barbas de chivo, mientras se prepara para otras aventuras, canta como su colega nicaragüense a los cisnes anónimos en el lago de Azur.”

A continuación, sale impresionado, sobre el decorado de la obra, el título, el autor, la dirección y el anagrama del segundo canal de TVE. Escuchamos en *off* parte de la acotación de la primera jornada:

“Desgrana el clavicordio una pavana por el viejo jardín. El recortado mirto, que se refleja en la fontana, tiene un matiz de verde idealizado.

Sobre la escalinata que las rosas decoran, y en el claro de la luna, abre el pavo real sus orgullosas palmas. ¡Un cuento de las mil y una!

Y el abate Pandolfo, que pasea bajo la fronda, el entrecejo encara meditando un soneto a Galatea en la manera sabia de Petrarca (...).”

El resto de la acotación desaparece. En cuanto a las acciones que marca Valle-Inclán, apenas se reflejan en la cámara: el pavo es un recortable sobre un decorado muy esquemático. El prelude de la obra se ha cortado y se empieza directamente por la primera escena. Con el corte del prelude, también desaparecen las referencias musicales, que son muy abundantes en esta introducción y tienen una importancia destacada a lo largo de la obra. El tratamiento que hace el director de la música es secundario; sólo en algunos pasajes, especialmente de transición, se subraya con los acordes de un clavecín, un arpa y violines; y se interpretan piezas del siglo XVIII.

La puesta en escena no sufre ninguna adaptación específica para televisión. Si exceptuamos los abundantes cortes de texto que se realizan en un intento de aligerar la pieza (recordemos los límites que existían para los programas de teatro, que no solían superar los noventa minutos de media), en concreto *La marquesa Rosalinda* tiene una duración de 78 minutos, frente a las 2 horas y 27 minutos que duraba la representación íntegra del texto de Valle-Inclán dirigido por Alfredo Arias para el Centro Dramático de la Generalitat Valenciana en 1988. En la versión televisiva, se ha cortado prácticamente un 40% del texto.

Por lo que respecta a las didascalias, en la obra sólo se utilizan dos fragmentos: el primero para abrir la obra y el segundo para cerrarla; al final de la obra, volveremos a escuchar la voz en *off* con el siguiente recitado:

“La luna, enmascarada en el follaje, saca un ojo, mirando al comediante, como la dueña que seduce el paje y deja ver un cuarto de semblante”.

Todos los personajes se ven afectados por los cortes del texto. El criterio de eliminación no responde a un patrón de censura; el director ha optado por eliminar fragmentos de los parlamentos más largos con el fin de aligerar la realización. También ha suprimido algunas situaciones que no comprometían la comprensión de la fábula. Se han eliminado especialmente los pasajes de referencia mitológica para facilitar la comprensión del espectador, así como algunas de las muchas referencias teatrales que contiene el texto.

En todo caso, hemos de puntualizar que la selección del texto obedece a una exigencia del formato televisivo de la época, que supeditaba cualquier obra a sus normas; de ahí que las piezas cortas de Valle-Inclán no sufran recorte alguno y que las largas se adapten al metraje deseado.

A diferencia del cine, no se elabora un guión en base a la obra, sino que se simplifica mediante cortes, lo que provoca la mutilación de la obra sin un tratamiento específico para el medio, ocasionando un empobrecimiento del texto. La mengua de la propuesta dramaturgica del autor no se ve compensada por la aparición de una dramaturgia específica televisiva donde el realizador intervenga de manera subjetiva sobre el texto. Porque la supuesta objetividad con que se intenta plasmar el texto es la mayor traición que se le puede infringir.

Con esto, no queremos decir que no se deba modificar o cortar algún pasaje; lo que pedimos es una intervención más decidida que aporte un despliegue visual más complejo y mágico, en la línea de lo que nos propone el texto.

Sirvan de muestra los versos que han sido suprimidos de los personajes de Arlequín y de la marquesa Rosalinda para hacernos una idea del criterio de selección:

“PRIMERA JORNADA:

Arlequín:

“Tengo una Farsa de la vida mía,
y es tan regocijada,
que al componerla, yo también reía,
y contad que sentía,
de un desengaño, el alma traspasada.”¹⁸⁷

“¡Inmaculado como una estrella,
maravilloso pie de ilusión,
cuando caminas dejas tu huella
en los senderos del corazón!”¹⁸⁸

“Si sois la musa de los rosales
y en las lazadas de vuestros talles
portáis las rosas de los laureles
griegos, latinos y de Versalles.
Rosas de sabias literaturas
con que madame de Montespan
en las floridas arquitecturas
que alzó Le Nôtre, coronó a Pan (...).

Allí las bocas que abren el cielo
muerden, riendo, la verde poma,
con los lunares de terciopelo
sobre los labios, puestos con goma.”¹⁸⁹

“¡Y te arrebolos con las gramas

¹⁸⁷ Valle-Inclán (1990, 52).

¹⁸⁸ Valle-Inclán (1990, 77)

¹⁸⁹ Valle-Inclán (1990, 79)

que ofrece el prado,
para salir a hacer las damas,
de la comedia en el tablado!”¹⁹⁰

“Deja en reposo, Colombina,
yacer el carro;
colguemos nuestra bambalina,
herencia de Pedro Naharro,
en los jardines fragantes
y floridos.
Seamos a un tiempo comediantes
de reyes, de cisnes y nidos.
Yo haré que cambie nuestra suerte.”¹⁹¹

“¡Le vendaste con niebla de un ensueño,
dejándole el temblor y la quimera
de un imposible empeño! (...)

¿Quién el poder a descubrir acierta
de tu cara de plata,
de tus ojos de muerta
y de tu nariz chata?
¡Tú devanas los linos
del celeste linar,
por todos los caminos
del desierto y del mar!
¡Bajo el influjo de tus conjunciones
amor suspira y canta,
y la onda de los mares se levanta
como la onda de los corazones!” (...)

El barro de mi alma se aureola
con tu luz enigmática,
y te saluda con la cabriola
de una bruja sabática.”¹⁹²

Marquesa Rosalinda:

“Penetra la brisa olor de azahares,
las estrellas hacen juegos malabares
y la onda armoniosa de los surtidores
tiembla con el acento de los ruiseñores.”¹⁹³

¹⁹⁰ Valle-Inclán (1990, 83)

¹⁹¹ Valle-Inclán (1990, 85).

¹⁹² Valle-Inclán (1990, 88-90).

¹⁹³ Valle-Inclán (1990, 63)

“¡La reja no pasa de ser una jaula!
Los ojos de Eros tuvieron el aula
de amor, en la fronda, cerca de las ninfas,
acechando el baño de diosas y ninfas.
Los pámpanos verdes y la verde poma
son de los ejidos de Grecia y de Roma.
La reja es moruna, sin gracia pagana,
prefiero a la reja, la clara ventana.”¹⁹⁴

“¡La fronda se acuerda de Leda
cuando se estremece! Del pie de alabastro,
que pisó desnudo, aún conserva el rastro
sobre sus senderos.”¹⁹⁵

Se suprime la escena de Rosalinda con el Abate, y parte del encuentro con Amaranta, entre las páginas 69 y 73. Valle-Inclán (1990, 69-73)

“SEGUNDA JORNADA

Arlequín:

“Como una celda, así es discreto
este paraje del jardín.”¹⁹⁶

“Pero sois embajadores
de tal señor y tal jaez,
que al tributaros mis honores
cobro prez.”¹⁹⁷

“Hermes y Jano.”¹⁹⁸

“¡Oh, alegre recuerdo pagano!”¹⁹⁹

“Quién define lo que es un guiño”
(...)

“Hace amor sus alas al niño
con las chispas de las espadas.
En el hondón que da el escudo,
en el revés de los brocales,
duerme desnudo

¹⁹⁴ Valle-Inclán (1990, 64)

¹⁹⁵ Valle-Inclán (1990, 65)

¹⁹⁶ Valle-Inclán (1990, 124)

¹⁹⁷ Valle-Inclán (1990, 125)

¹⁹⁸ Valle-Inclán (1990, 126)

¹⁹⁹ Valle-Inclán (1990, 126)

y coronado de laureles.”²⁰⁰

“¡Mal un recuerdo nos consuela!
Has de pensar, sin fantasía,
que, al mirarnos en el espejo,
son una cana y son un día
las memorias del tiempo viejo.
¡Rosas de mayo deshojadas
en los senderos del jardín!
¡Hojas de otoño bien doradas!
¡Vidas que van hacia su fin!
¡Nidos de antaño, en el alar
donde hubo cantos una vez!
¡Ay, un recuerdo es el telar
donde tejemos la vejez!
Y el suspirar de los amantes
deshojando una margarita,
con los ojos de rumiantes,
en el misterio de la cita,
un bostezo será después...
¡Porque todo es uno y lo mismo!
Y se vuelve del revés,
una montaña en un abismo.”²⁰¹

“¡Oh, Marquesa celeste, a un tiempo estrella y flor
que la Luna en Sirio tienes el resplandor!
Vuelve a hacer musicales las fuentes y las brisas
con el teclado armónico de tus divinas risas,
que enseñan la primera lección de sus escalas
al rui señor, cuando abre el nido las alas.
Y tu mano lunaria, el esquife de plata
de mi ensueño, conduzca a oír la serenata
de las liras, enfermas de aquel celeste mal,
que el narigudo Ovidio llamó mal autumnal.”²⁰²

“Yo mejor lo atribuyo al cambio de manjares:
¡La sobremesa de las islas Baleares!
¡El marisco gallego, que es de tanto deleite!
¡Y ese queso manchego tan metido en aceite!
¡Y el de Burgos! ¡Y aquel vino rancio y espeso
que reclama la boca tras de morder el queso!
¡Y el jamón y los embutidos de los charros!
¡Salamanca, con sus doctores y sus guarros!
¡Y Córdoba y Navarra! ¡Y Lugo y Candelario!

²⁰⁰ Valle-Inclán (1990, 127)

²⁰¹ Valle-Inclán (1990, 130)

²⁰² Valle-Inclán (1990, 134)

¡Y el pimentón, que en Francia es algo extraordinario!
¡Y el sol!”²⁰³

“(…) que saluda a los vientos con doradas bocinas,
buceadas en el fondo de las azules minas;
que despierta a la mosca y a la cigarra alegre,
y es como un trampolín para la pulga negra;
que presta sus bordones al tábano en la fuente,
y el arco de la luna pone al toro en la frente;
que guía las estrellas por el azul del cielo
y nuestro pensamiento por debajo del pelo.”²⁰⁴

“Parece una muñeca que llevase su dueña,
regalo de los Magos a una reina pequeña.
Y al galán que la bese, le ocurrirá dudar
si ha de tomarla en brazos o se ha de arrodillar.”²⁰⁵

Marquesa Rosalinda:

“¡Cuando en tardes calinas, embriagado de azul,
se tornaban doradas cúpulas de Estambul
los viejos palomares, con palomos zahareños,
las torres derruidas, con nidos de cigüeños!
¡Cuando encantó las penas de su vivir errante,
el carro, con su lento vaivén alucinante!
¡Y el clarín de los gallos y el volar de las hadas
oía en el dormido corral de las posadas,
descubriendo el arcano secreto de las cosas
que parecen vulgares y son maravillosas!”²⁰⁶

“Fue en Grecia donde un día, oyendo a las cigarras
entre espigas de oro y bajo verdes parras
cantar, cantaba un ciego con ritmo soberano,
el divino romance de Elena y del Troyano.” (…)
“Entregándose al soplo matinal de las brisas,
perfumadas de nardos y musical de risas.”²⁰⁷

“(…) ¡Hay quien compra puñales este hogaño
y quien da con estoque puñaladas!”²⁰⁸

²⁰³ Valle-Inclán (1990, 135)

²⁰⁴ Valle-Inclán (1990, 136)

²⁰⁵ Valle-Inclán (1990, 138)

²⁰⁶ Valle-Inclán (1990, 106)

²⁰⁷ Valle-Inclán (1990, 107)

²⁰⁸ Valle-Inclán (1990, 114)

“Cecea a mis criados. Con tus palabras locas
el deseo me vino de ver volar sus tocas
en aquel locutorio de las Descalzas.”²⁰⁹

“TERCERA JORNADA

Arlequín:

“Falto estoy de esperanza como de brío,
de dormir en la yerba tengo un lumbago,
y con el aire fresco que manda el río,
de un reumatismo antiguo siento el halago.
Pero al ver que aquí estaba la quintañona
dueña de Rosalinda, que fue tercera,
me acerqué por hacerle la cucamona
y retornarla al cargo de medianera.
Si tú no me proteges, linda azafata,
acabaré en galeras, de galeote,
que ni alcanzar de naipes se desbarata
al hipo de esa vieja de capirote.
Ya has visto su acogida de carantoña
lanzándome conjuros en rebatiña,
sacando las medallas, llenas de roña,
por entre la abertura de la basquiña.
Me acogió como vieja gata con flato,
que roncando a los canes, eriza el hopo,
y con las patas juntas, el garabato
de la cola, levanta como un hisopo.
Viéndola hacerse cruces sobre la boca,
con la mano de sombra, ligera y fatua,
y remilgarse toda bajo la toca,
un momento he quedado como una estatua.”²¹⁰

“¡Y quién consulta con los teólogos
unos amores de gatuperio!”²¹¹

“(…) Bajo la risa de Dyonisos
pasa un sollozo!”²¹²

“Danzan los faunos sobre los frisos
griegos. ¡Su ausencia llora el jardín!”²¹³

²⁰⁹ Valle-Inclán (1990, 139)

²¹⁰ Valle-Inclán (1990, 159)

²¹¹ Valle-Inclán (1990, 169)

²¹² Valle-Inclán (1990, 171)

²¹³ Valle-Inclán (1990, 172)

“¿Pierrot, por qué mi cólera provocas?
(...)
Una pamplina.
Porque mi mano no ha de vestir tocas
de luto a la señora Colombina.
(...)
No es magnanimidad sino prudencia,
señor Pierrot. Porque no está en mi ánimo
casarme por un caso de conciencia.
Y temo que llorando
me diga sus reproches tu viuda.
¡Pues gana más batallas que Rolando
una mujer que llora y que no es muda!
(...)
¡Dios te perdone
si con tu muerte labras mi ruina,
y en mal hora me impone
coyunda, la señora Colombina!”²¹⁴

“Aunque el acero de Pierrot no rinda
el aliento vital, en tu convento
reza por mi, marquesa Rosalinda.
¡Soy un candil que apaga cualquier viento!”²¹⁵

“(…) ¡Baila, hermosa, tu tarantela
en los jardines!
¡Pero no te rompas la suela
de los chapines!”²¹⁶

Marquesa Rosalinda:

“¡Misia Rosa estornuda!”
(...)
“Un polvo de rapé previene el vademécum.”²¹⁷

“(…) Gusté otro tiempo la melodía
de sus carrizos, y hoy siento el ala
de una profunda melancolía,
si al viento fía su griega escala! (...)
Y las azules y vespertinas
horas del huerto, lleno de aromas.

²¹⁴ Valle-Inclán (1990, 175-176)

²¹⁵ Valle-Inclán (1990, 179)

²¹⁶ Valle-Inclán (1990, 181)

²¹⁷ Valle-Inclán (1990, 166)

¡Cuando revuelan las golondrinas!
¡Cuando se guardan nuestras palomas!
Busco la ingenua paz del sendero
místico. ¡El aria de sus loores
sobre una rosa dice un jilguero,
y hacen la glosa los ruseñores!”²¹⁸

Con estos cortes se pierden algunas claves de la historia amorosa entre Arlequín y la Marquesa, y se rompe el equilibrio de la métrica utilizada por Valle-Inclán; recordemos que en esta obra modernista la forma está por encima de la historia y en la adaptación televisiva se ha obviado la estética, los condicionantes de la producción televisiva están por encima de las necesidades de la obra.

5- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

La marquesa Rosalinda es el primer intento por llevar la estética estilizada del teatro de Valle a la televisión. El camino que se sigue es desterrar los decorados naturalistas y se opta por un vestuario y una interpretación farsescos, un código interpretativo que no se mantiene en todos los personajes.

La elección de este código en un medio como la televisión crea un sentido distanciador hacia lo que se está viendo, superior al que experimentamos en un teatro. Si unimos a este efecto un lenguaje pretendidamente artificial, el resultado es un espectáculo que se simplifica hasta límites excesivamente *naïf*, dándole una apariencia infantil que el texto de Valle no tiene.

Las claves interpretativas van desde la caricatura de Reparado y Juanco, hasta el estilo declamatorio que Paco Valladares imprime a su Arlequín. En un tono mucho más naturalista está Berta Riaza, que compone una Rosalinda poco apasionada.

El movimiento escénico es muy simple, tal vez para ajustarse a las necesidades de realización; esto provoca un estatismo que, unido a algunos parlamentos largos del texto, confieren a la pieza un ritmo plomizo. El ritmo del diálogo en verso es una dificultad para un medio como la televisión, que ha acostumbrado al espectador a un lenguaje coloquial; de ahí que no pueda tener el mismo tratamiento que un diálogo convencional.

En este sentido, Pedro Amalio López (1998) apunta que, en televisión española, suelen quedar mejor las obras de Shakespeare que las de Lope de Vega o Calderón; la razón fundamental estriba en el verso: mientras que en la de los clásicos españoles no hay que traducirlo, y por tanto hay que respetarlos, en las versiones de textos extranjeros se tiende a hacer una versión en prosa.

La utilización del verso también puede provocar una tendencia hacia lo declamatorio y hacia la sobreactuación. Aquí se unen estos dos elementos; parece que no se tomen en serio el trabajo que llevan entre manos; todo parece un juego, hasta el punto de que muchos actores renglonean el verso de manera intencionada para potenciar la parodia.

A pesar de las objeciones planteadas, hemos de ser conscientes de que la estética televisiva ha sufrido una gran evolución en su breve historia. La televisión, cada década, renueva sus formatos y planteamientos estéticos; de ahí que el visionado de un

²¹⁸ Valle-Inclán (1990, 170)

producto realizado en los años sesenta nos dé la sensación de algo muy antiguo y perecedero; su reemisión no sería posible en el actual contexto de la televisión; por tanto, podemos hablar de un producto caduco, porque su factura está excesivamente ligada a la fecha de producción. Esto no ocurre tanto en el cine, que se apoya más en un lenguaje específico y tiene unos recursos de fotografía y realización que lo hacen independiente respecto a otros productos realizados en la misma época. La autoría del director está por encima del entramado industrial. En el caso de la televisión, la dependencia es mucho mayor porque los recursos son más escasos y la estética de un momento se extiende por todos los productos, notándose más el paso del tiempo y dando la sensación de algo pasado de moda.

A pesar de trabajar sobre la misma pieza, hay una gran diferencia visual de esta versión a la de los años ochenta; además de que la realización es en color, la estética es muy diferente. La televisión de los sesenta tenía muy presente la estética *pop*, aun cuando se pretendiese hacer una adaptación de una pieza ambientada en el siglo XVIII.

6. 5. 3 *La cabeza del Bautista* (1977) y *La rosa de papel* (1977)

Programa doble basado en las obras cortas de Valle-Inclán del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* dentro del espacio *Tele Club* del segundo canal de televisión española, que se emitió el 18 de marzo de 1977 a las 20 horas. Producción realizada por TVE después de la muerte de Franco y sin las limitaciones de la censura, aunque los títulos escogidos hasta la fecha no plantearan muchos problemas en este sentido al imponerse la autocensura de los creativos. No se aborda ninguna obra de Valle especialmente problemática desde el punto de vista del contenido. En este sentido, la televisión fue mucho más conservadora o prudente a la hora de elegir los textos para su posterior adaptación que Radio Nacional, donde se adaptaron obras mucho más conflictivas en este sentido, y en las que los cortes de censura fueron muy evidentes. Entre el repertorio que se dramatizó para la radio, figuran títulos como *Luces de bohemia* o *Las comedias bárbaras*, a las que la censura mutiló de forma despiadada. Queda pendiente un estudio detallado del papel que jugó la censura en estas adaptaciones.

Respecto a las referencias estéticas del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, en el que están incluidas estas piezas, nos remitimos a las referencias expuestas a raíz de la versión televisiva de *La cabeza del Bautista* emitida en el año 1968. Ahora pasamos a analizar las características de la versión de 1977.

LA CABEZA DEL BAUTISTA, versión de 1977

1- Sistema de realización

La cabeza del Bautista y la *La marquesa Rosalinda*, son las únicas piezas teatrales de Valle-Inclán de las que se han realizado dos versiones televisivas.

Por lo que respecta a *La cabeza del Bautista*, le separa un intervalo de nueve años entre la primera y la segunda versión. Ambas piezas están realizadas en estudio con técnicas televisivas del teleteatro y con poca influencia del lenguaje cinematográfico. En este sentido y a pesar del tiempo transcurrido, estamos hablando de propuestas que difieren básicamente en la estilización del decorado.

En esta segunda propuesta de 1977, se opta por la utilización de una cámara negra que envuelve el espacio escénico, donde se han colocado algunos elementos corpóreos, como los billares, las mesas o la utilería. Se elimina la sensación de estar recreando un café; se elimina la decoración y se juega con los elementos funcionales.

Pero, a pesar de esta disposición, la propuesta de realización es bastante convencional; lo más novedoso que nos propone la realizadora Mercè Vilaret es involucrar a los actores en el papel de introductores de la propuesta que vamos a contemplar.

Este planteamiento tiene un aspecto muy interesante: conocer a los actores y después verlos transformados interpretando a los personajes. Ahora ya no es una locutora la que nos informa del texto de Valle, ahora serán los actores los que tomen la palabra para hablar del trabajo que van a realizar. Como idea, es muy interesante, pero no se desarrolla porque, desgraciadamente, todo tiene un carácter demasiado académico y los actores se limitan a recitar un texto aprendido de las declaraciones de Valle. No son sus opiniones a modo de documental, son textos estudiados que recitan y, por tanto, también es una forma de actuar.

Mucho más interesante hubiese sido conocer sus opiniones reales sobre el trabajo que iban a realizar, sus dudas expresadas en voz alta, y comentadas con la directora del proyecto. En esta línea, hubiese sido un acercamiento documental al hecho teatral, no sólo una introducción a la figura de Valle, y hubiésemos tenido acceso a información sobre el proceso de creación.

En esta propuesta, está apuntada esta posibilidad, pero no se desarrolla. Se sigue apostando por un línea pedagógica, pero a diferencia de otras introducciones televisivas, donde priman las referencias literarias, aquí también se dan pautas estéticas sobre los gustos y los modos de representación del teatro de Valle para informar al espectador. De hecho, los actores recitan una serie de declaraciones de Valle un tanto inconexas, que van desde las *Comedias bárbaras* hasta declaraciones sobre cómo el autor entiende la escritura dialogada.

Aunque la disposición de los actores nos pueda recordar un trabajo de mesa previo a la puesta en escena, la forma en que se plantea es un poco artificiosa, pero hemos de reconocer la novedad de este tipo de prólogo respecto a los planteamientos anteriores para situar la obra en su contexto adecuado.

En cuanto a los recursos técnicos, hay un aumento de medios en la grabación de esta segunda versión de la *La cabeza del Bautista*. Además de las tres cámaras habituales, se cuenta con una cámara habilitada con una vía para poder hacer el *travelling*, y otra instalada en una grúa para hacer planos aéreos. Estos recursos, lejos de dar una mayor vivacidad a la realización, son utilizados de manera puntual, especialmente en la propuesta de realización de *La rosa de papel*, que luego analizaremos.

En *La cabeza del Bautista*, la puesta en escena es muy teatral en cuanto al movimiento escénico, y con una clara influencia brechtiana, tanto en la forma como en dicha artificiosidad escénica, que se ve potenciada al despojar a los actores de un contexto de referencial real y dejarlos sólo con la utilería y el mobiliario.

Hay un intento de esencialización de la puesta en escena, y así lo justifica la directora al poner en boca de los actores una cita de Valle que apunta adecuadamente al concepto de *reteatralización*. Pero, en televisión, esta propuesta creará algún contrasentido. El concepto puede ser muy útil para el teatro, donde se abren nuevas vías para la representación no naturalista; pero, de la manera en que se aplica en este montaje, está muy lejos de ser efectivo como propuesta televisiva, especialmente si sólo se actúa

mediante la supresión del decorado corpóreo y se aísla de la propuesta un tratamiento visual adecuado y un modelo de interpretación diferente.

Reproducimos el diálogo que hacen los actores como paso previo a la representación con textos basados en las declaraciones que el propio Valle hizo sobre su teatro. Las declaraciones se realizan en plano medio y con un tratamiento a modo de testimonio.

Actriz A:

“En mis *Comedias bárbaras*, hablo de los mayorazgos que desaparecieron en el año 1933. Conocía muchos y eran la última expresión de una idea. Falta por escribir la novela de los que han de formar el futuro; no serán individuos ciertamente, sino grupos sociales. España está en fermentación, recoger este estado de cosas sería lo útil; en cambio, se ha escrito la historia de todas las casas de huéspedes de Madrid; será por eso que ahora hay tantos hoteles.”

Actriz B:

“Escribo como hablo, sin preocuparme del estilo; a veces me digo y comprendo: ‘esto no es muy castellano, esto no es muy correcto’. El idioma lo hace el pueblo y yo escribo como habla el pueblo; y ¿por qué no se me tolera a mí lo que se tolera al que vende periódicos, por ejemplo?”

Actriz A:

“El teatro es lo que peor está en España; hay que empezar por fusilar a los Quintero. Yo escribo ahora pensando en la posibilidad de una representación en la que la emoción se dé a través de la plástica.”

Actor A:

“Escribo en forma escénica, dialogada casi siempre, pero no me preocupa que mis obras sean o no representadas más adelante. Escribo así porque me gusta mucho y porque creo que es la forma literaria más serena, más imposible para conducir la acción; amo la imposibilidad en el arte, quiero que mis personajes se presenten ellos, sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación del autor, quiero que todo sea la acción misma.”

Actor B:

“Todo esto lo dijo Valle-Inclán.”

“En 1924, publica con el subtítulo de ‘novelas macabras’ *La cabeza del Bautista* y *Rosa de papel*, que después incluiría en un volumen de 1927 con *El embrujado*, *Ligazón* y *Sacrilegio*, con el nombre de *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. El joven director Rivas Cherif saluda la aparición de estas obras diciendo: ‘*Contra la corriente de considerar el teatro de Valle muy irrepresentable, Valle, cual si quisiera someterse a todas las mencionadas exigencias, se arroja a escribir un drama breve en el que están rigurosamente observadas las reglas y las unidades más estrictas, son unos dramas perfectos*’.”

Actor A:

“En 1936, un crítico publicaba en ‘la Voz de Madrid’ opiniones que Valle había vertido en unas clases de estética y que había pronunciado unos años antes:

“*Recuerdo la manera en que él concebía la presentación plástica de algunas obras de teatro; con su fantasía, se adelantó a todos los atrevimientos que, años*

más tarde, Alemania y Rusia llevaron a escena; me describió perfectamente los escenarios sintéticos y la escenografía estilizada hasta lo inverosímil; entonces yo creía que todo aquello nunca se llevaría a la práctica y que todo ello sólo era fruto de la fantasía de don Ramón. Me describió unas escenas, no recuerdo para qué obra, en las que él sólo precisaba una ventana al fondo aislada sobre cortinas, una cuerda que atravesase la escena con la ropa tendida de los personajes y dos pares de zapatos que, solos, darían la impresión de quién los calzaba.”

Con estos argumentos, se introduce al espectador en la obra y en la estética de la propuesta que vamos a presenciar de Valle. Aquí se abordan temas muy importantes de la dramaturgia de Valle-Inclán, especialmente los que hacen referencia a su plástica; desgraciadamente, no existe una correspondencia en un medio visual como es la televisión, no hay ningún planteamiento visual que nos acerque una nueva dimensión del dramaturgo. Lejos de explorar estas posibilidades, se incide en un camino puramente teatral, y nos referimos a las modalidades de la representación muy en la línea de las propuestas escénicas del teatro independiente que afronta sus representaciones con escasez de recursos. De nuevo, el camino que escoge la propuesta televisiva está muy cercano a una estética teatral que tiende a esencializar.

La realización, en base a las declaraciones del periodista de *la Voz de Madrid*, que apela a una simplicidad escénica en la línea de una reteatralización que supere los modelos naturalistas de la representación, nos ofrece una puesta en escena que pretende mostrar las acciones sin estar acotadas por un espacio figurativo. En este sentido, creemos que el concepto de reteatralización, entendido como un alejamiento del principio de mimesis y de la representación figurativa de la realidad, es válido para el teatro que se desmarca de un modelo que imita la realidad y pone sus técnicas de puesta en escena al servicio de una expresión artística por encima de lo real, aunque para ello muestre al público lo que tiene de artificio creativo.

Aquí entramos en una clara contradicción con las posibilidades televisivas del concepto; en todo caso, tendríamos que acercarnos a una reteatralización del teatro televisivo. La televisión cuenta con unos recursos expresivos y de puesta en escena diferentes al teatro, y debería experimentar más con ellos, sobre todo para conseguir el vuelo poético que las obras de Valle piden. En estos momentos (1977), la realización televisiva aún no ha encontrado los recursos expresivos adecuados, tal vez porque el medio no permita este tipo de prácticas, ya que estamos ante un tipo de producto de carácter industrial; no olvidemos las exigencias de producción, que están muy por encima del sentido creativo de sus responsables. El margen de experimentación es escaso, aun tratándose de un espacio de la segunda cadena.

Los costes, sin llegar a ser los de una película, ni mucho menos, son elevados, y los instrumentos de realización aún no se han popularizado y sólo están a disposición de los profesionales del medio; por tanto, no hemos de olvidar que son trabajadores de una cadena que supervisa su producción. La parcela de libertad creativa y el enfoque de autoría de que han disfrutado muchos directores de cine, no es muy común en los realizadores de televisión, que han tenido que someterse a las directrices de un medio con un espectro más amplio de receptores.

Lo que puede en un momento valerle a Valle-Inclán, mezclar un elemento corpóreo como puede ser una ventana con un elemento eminentemente teatral como puede ser

una cortina, no hay que confundirlo con un capricho estético. A esta propuesta, don Ramón unía otras iniciativas de carácter actoral; no hay que pensar que la reateatralización se limita a aspectos escenográficos. En el año 1929, lo manifiesta de esta manera tan clara en un artículo aparecido en *El imparcial* y que lleva por título *Lo que debe ser el teatro español*:

“Para el resurgimiento de nuestro teatro español se necesita, desde luego, una compañía formada por elementos artísticos de alta calidad. Es difícil realizarlo con artistas consagrados, porque después de treinta años de realismo se han acostumbrado a esa escuela y no les sería hacedero adaptarse a la modalidad interpretativa de las obras clásicas. No se concibe a Thuillier y la Xirgu, artistas de comedias realistas y traducciones francesas, en el escenario de los autores del Siglo de Oro. Habría que contar con artistas noveles, pero no procedentes del Conservatorio, porque aunque decimos que hay Conservatorio, en realidad no lo hay. Cada género crea a sus actores. No se podría realizar una campaña de arte, por ejemplo, con los elementos que hacen bien las obras de Muñoz Seca. Pero surgirían los artistas, como ha sucedido siempre. Echegaray tuvo sus actores y, sin embargo, cuando se representaron las primeras obras de Benavente, no había elementos adecuados para su interpretación. Lograda la evaluación dramática, apareció sobre la escena la figura de Rosario Pino. (...) Creo que lo mejor sería formar la compañía, si no para una sola obra, por lo menos para un ciclo de teatro. Y sobre todo considerando la existencia de un director artístico de una gran cultura literaria y de una gran capacidad interpretativa: un actor o un crítico prestigioso”.²¹⁹

Si difícil ha sido resolver esta propuesta para representar su teatro en un escenario, más lo ha sido para la televisión y el cine, que admiten con mayor dificultad una estilización del código interpretativo. Desde luego, en esta propuesta, no se hace ningún intento por abordar dicha problemática.

La realización no nos muestra las “tripas” del medio, en un acto de correspondencia con la esencialización de la que hablan en la introducción. Por tanto, si comparamos las dos versiones de *La cabeza del Bautista*, podemos afirmar que la primera versión adapta a un medio televisivo la propuesta sin ninguna pretensión formal y se limita a atender las propuestas de un texto que, como bien apuntaba Rivas Cherif, se ajusta bastante a una preceptiva aristotélica sin demasiadas complicaciones escénicas y, por tanto, con buenos resultados televisivos.

En cambio, si se opta por una intervención mucho más profunda, como la que se realiza en esta segunda versión, la propuesta ha de ser más coherente y ampliarse a otros aspectos de la representación, porque, si no, se corre el peligro de perderse en un camino que no ayuda al texto; las innovaciones que Valle pide para no hacer una representación convencional de su teatro no se cumplen prescindiendo del decorado corpóreo; afectan a todos los aspectos que intervienen en la representación: iluminación, actuación y dirección.

En esta versión, se aborda el texto como si se tratase de un melodrama al uso y obviando que Valle lo define como un melodrama para marionetas, y este matiz nos abre un

²¹⁹ Valle-Inclán, Joaquín y Javier (1994, 415-416)

abismo ante su teatro, porque, como él mismo dice y citan los actores al principio de la obra, Valle ama la imposibilidad en el arte y, por qué no decirlo, las contradicciones:

“Amo la imposibilidad en el arte; quiero que mis personajes se presenten ellos, sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación del autor; quiero que todo sea la acción misma.”

2- Ficha técnica

FICHA ARTÍSTICA:

Don Igi el Indiano.....	Felip Peña
La Pepona.....	Enriqueta Carballeira
El Jándalo.....	Xavier Elorriaga
Valerio el Pajarito.....	Joan Miralles
El Barbero.....	(personaje suprimido)
El Sastre.....	(personaje suprimido)
El Enano de Salnés (sustituido por una mujer).....	Teresa Cunillé
Rondalla de Mozos.....	(personajes suprimidos)

FICHA TÉCNICA DE TVE:

Dirección y realización.....	Mercè Vilaret
Ayudante de realización.....	Ángel Alonso
Adaptación.....	Josep Maria Benet i Jornet
Producción.....	Rosario de Andrés
Iluminación.....	Ángel Alcobendas
Decoración.....	José Vargas
Regidor.....	Francisco Lashuertas
Canciones.....	Jei Noguerol
Montaje musical.....	Guillermo Camarero
Vestuario.....	Peris
Ambientación.....	Vega Sainz
Efectos especiales.....	Juan Sánchez
Montaje VTR.....	Ramón Carvallido
Operador VTR.....	José Luis Cuevas
Encargado técnico.....	Francisco Claret
Sonido.....	Jorge Sorolla, Ferran Tortosa, Javier Cardoner
Mezclador de imágenes.....	Jorge Solanas
Control de cámaras.....	Manuel Montero
Oficial grúa.....	Julio García

3- Sinopsis argumental de *La cabeza del Bautista*

En este apartado, nos remitimos a lo ya expuesto en el resumen de la primera versión de *La cabeza del Bautista*, realizada en 1968 por Federico Ruiz.

4-Análisis de la puesta en escena para televisión. Uso de las didascalias

La presente versión está adaptada por el dramaturgo Josep M^a Benet i Jornet; el texto se deja prácticamente igual, aunque se realizan algunos cortes centrados en la reducción de algunos personajes, como el Barbero y el Sastre. El Enano del Salnés se sustituye por una mujer.

Se utilizan tres fragmentos de las didascalias: el primero lo verbaliza una actriz al principio de la obra, mientras pasea por el decorado mostrándonos el espacio de representación.

Después de la introducción del texto de Valle por parte de los actores, la realizadora funde a negro. A continuación, vemos los billares y un músico que está tocando la guitarra; aparecen los títulos de crédito y, al finalizar la canción, una actriz recita la primera acotación:

“La Bandera Roja y Gualda, café y billares del Indiano. Don Igi el Gachupín, le decían en las tierras remotas por donde anduvo. Don Igi hace cuentas tras el mostrador, tiene un rictus de fantoche triste y hepático. (...) el claro de luna en el huerto de limoneros. Noche de estrellas con guitarras y cantares, disputas y naipes en las tabernas, a la luz melodramática del acetileno. En la puerta de los billares (...) Valerio el Pajarito (...).”²²⁰

La descripción se ciñe a los elementos que se han utilizado en la puesta en escena y para la presentación de los personajes.

En la imagen en blanco y negro, vemos al músico (no es el actor que interpreta a Valerio el que ejecuta las piezas musicales) y a Valerio el Pajarito, que dirige el primer diálogo a unas mujeres del pueblo; ellas realizarán las réplicas del Barbero, el Sastre y El Enano de Salnés personajes que se han eliminado de la obras, así como el siguiente fragmento de sus réplicas:

“El Barbero: ¿Has templado, Valerio?

Valerio: Por mí no se espera.

El Barbero: Primero debería ser un recorrido general.

El Enano del Salnés: ¡Lo apruebo! Viene a ser como un cumplido a la población.

El Barbero: Justamente.

Valerio: ¿Cuántos son los Pepes?

²²⁰ Valle-Inclán (1992, 153).

El Enano del Salnés: Pues el secretario, el teniente, el fiscal, don Pepe Dueñas, don Pepito el presidente del orfeón, doña Pepita Puente, Pepitiña Rúa. En todas las casas tenemos Pepe. ¡En alguna, tres!

Valerio: ¡Todo lo cotilla, Merengue!”²²¹

Las razones por las que el adaptador sustituye a algunos personajes masculinos de *La cabeza del Bautista* no obedecen a ningún contenido censurable, –la obra se realiza en el año 1977, año en que desaparece oficialmente la censura en España–. Las razones de dichos cortes son por limitaciones de producción. El programa estaba formado por dos piezas cortas; de ahí que se contase con el mismo reparto para ambas; si exceptuamos a Xavier Elorriaga, el resto del elenco es el mismo. En *La rosa de papel*, aparece un amplio reparto de mujeres que el director y el adaptador aprovechan en la versión de *La cabeza del Bautista*. En este caso, la justificación obedece a criterios de producción para optimizar los recursos humanos.

La segunda acotación que se verbaliza es un fragmento que subraya el movimiento que el actor realiza hacia la barra donde está el Jándalo:

*“El Jándalo, tirada la mangana a la hembra de los rizos, camina al mostrador, y la morocha amussa la oreja para entender lo que trata con el patrón. Sólo percibe el murmullo de las voces en sordina, y el guiño verdoso de las caras bajo el mechero de la luz (...).”*²²²

La acción dramática se detiene mientras la actriz recita la acotación; la actriz realiza su parlamento mirando directamente a la cámara, rompiendo la convención dramática a modo de interpelación al público, como en un aparte del teatro clásico.

Este tratamiento de las acotaciones y la introducción de algunos elementos que nos recuerdan que estamos presenciando una representación no se desarrollan de manera coherente, especialmente en lo que concierne a los rasgos interpretativos.

Otro corte significativo es el que se realiza entre la Pepona y don Igi:

“La Pepona: Cerraré el pico. Mejor sabes tú lo que más te conviene.

Don Igi: ¡Ahorcarme!

La Pepona: ¡No es el caso tan extremo!

Don Igi: Me toma muy viejo.

La Pepona: Viejo y pendejo. Consientes que te roben, y te miras para hacerle un obsequio a quien te ha sacrificado su decoro. ¡Algunas mujeres estamos ciegas!”
(...)

Don Igi: ¡Habla!...Me tiene en sus manos, y solamente la muerte liquida este negocio.

La Pepona: ¡Tampoco te digo menos! Pero, ¿por qué has de ser tú el señalado?”²²³

²²¹ Valle-Inclán (1992, 154).

²²² Valle-Inclán (1992, 156).

²²³ Valle-Inclán (1992, 161)

Este fragmento pertenece al diálogo donde la Pepona y don Igi intercambian sus temores hasta que finalmente don Igi le confiesa la identidad del Jándalo a la mujer. Se trata del diálogo más largo de la pieza, (Valle-Inclán, 1992, 158-163) y el adaptador ha optado por cortar los rodeos que da don Igi sobre la identidad del Jándalo. El corte se realiza para aligerar la conversación; en televisión, las escenas entre dos personajes no se suelen alargar en exceso; el resto de la obra, por su extensión y la rápida sucesión de escenas, no plantea este tipo de problemas; de ahí que se haya optado por eliminar este fragmento.

Consideramos que, en el siguiente corte, realizado sobre la misma escena, sí que se pierde un elemento fundamental de la relación de la Pepona y don Igi: se trata de introducir un elemento como la desconfianza entre ellos. En las frases que se han cortado, se establece el pacto; la ruina de uno será la ruina del otro, han unido sus destinos para siempre:

“Don Igi: ¡Justamente! El presidio se abre para los dos. ¡Justamente! No podrías tenerme en las uñas. ¡Eres un ángel!

La Pepona: Te doy mi ayuda sin prendas. El día que de mí te canses, me pones en la acera.”²²⁴

La siguiente acotación que escuchamos nos describe una acción que no vemos:

*“Saca del cajón dos taleguillos con dinero y los esconde bajo una tabla del piso. Pálido, con los pelos como un gato espantado, sale a la puerta del ejido. Se oye el golpe del azadón bajo los nocturnos limoneros.”*²²⁵

Las acciones del exterior se obvian, si exceptuamos la acción de cavar la tumba, que la realiza la Pepona. Se descorre una cortina del decorado, no se simula que es una puerta de acceso; entonces, se ve a la mujer entre un ramaje que sugiere el huerto, con la azada que cava la tierra.

Con la serenata y la llegada del Jándalo al café, se recortan algunas frases del texto con el fin de darle un ritmo más vivo; en muchos casos, los cortes no están justificados; veamos algunos ejemplos:

“La Pepona: Está dura como un peñasco

Don Igi: Pues recién ha llovido.”²²⁶

“La Pepona: ¿A santo de qué? (...)

La Pepona: ¡Que nos está mirando el público!

El Jándalo: Abra usted la puerta.”²²⁷

“Don Igi: (...) Ese hombre no puede darte ni agua (...)

²²⁴ Valle-Inclán (1992, 162).

²²⁵ Valle-Inclán (1992, 164)

²²⁶ Valle-Inclán (1992, 164).

²²⁷ Valle-Inclán: (1992, 165)

La Pepona: ¡Que hablar por no callar, Higinio Pérez!

Don Igi: Como otras veces te digo (...)

La Pepona: (...) Esta noche acaba de sacarte más la plata ese aparecido de América.”²²⁸

“**El Jándalo:** (...) ¡Don Igi, no se ponga tétrico! (...)

La Pepona: Ya ve usted cómo el patrón le reconviene.

El Jándalo: Esta marca no vale un níquel.

Don Igi: Pues no lo entiendes.

El Jándalo: Don Igi (...).”²²⁹

“**Don Igi:** No mereces respuesta (...)

Don Igi: En sueño te veo.”²³⁰

Estos fragmentos se eliminan para ganar vivacidad en el diálogo, pero creemos que no son del todo innecesarios, porque el ritmo de la obra no se resiente por los diálogos, sino por la puesta en escena que hace deambular a los personajes de un extremo a otro del plató con unas pausas muy largas que quitan agilidad a la representación.

Tampoco la música ayuda mucho; se ha elegido la música en directo de una guitarra que subraya algunas acciones; en otros momentos, la cámara se recrea por el escenario esperando que concluya el tema. Suenan cuatro canciones a lo largo de la obra; sólo una es una necesidad del texto, el resto es una elección de la dirección.

5- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

Esta propuesta se realiza desde los estudios de TVE en Barcelona, los de Miramar, donde también se realizan las obras de teatro del circuito catalán y espacios de teatro de la UHF, como *Hora once*, que marcaron la vanguardia de la realización a finales de los años sesenta.

La llamada Escuela de Barcelona se ha caracterizado por ofrecer propuestas vanguardistas en un intento de acercar la televisión a los nuevos lenguajes teatrales. Esta propuesta de *Teatro Club*, en la que se emite las piezas de Valle, es un ejemplo de esta iniciativa.

La propuesta está muy influenciada por la estética del teatro independiente y coquetea con algunos planteamientos brechtianos. Hubo una corriente de puesta en escena entre finales de los sesenta y los setenta que tendió a confundir los rasgos expresionistas del teatro de Valle-Inclán con una estética y puesta en escena inspirada por la técnica del “extrañamiento”, *Verfremdung*, que Brecht aplicará a su realismo “extrañado”, como camino estético que abría una nueva vía sobre el enfrentamiento entre la revolución marxista y la revolución expresionista. Para un mayor conocimiento sobre la relación de Brecht con el expresionismo, remitimos al estudio de José A. Sánchez (1992) *Brecht y el expresionismo*.

²²⁸ Valle-Inclán (1992, 166)

²²⁹ Valle-Inclán (1992, 167)

²³⁰ Valle-Inclán (1992, 168)

Valle-Inclán no se puede abordar desde los principios interpretativos que propone el propio Brecht; los actores no pueden presentar a sus personajes como un modelo diseccionado de comportamientos; no se trata de utilizar el gesto comentado ni de fomentar el sentido analítico y crítico. El sentido de ilusión ya lo rompe el mismo Valle, pero él nos propone que sea el propio personaje el que se muestre sin justificaciones ni explicaciones por parte del dramaturgo, así que mucho menos necesitará las explicaciones y las impresiones del actor que describe Brecht:

“El actor ha de leer su papel con la actitud del sorprendido y del discrepante. No sólo ha de colocar en el plato de la balanza y comprender en su peculiaridad cómo llegan a producirse las situaciones sobre las que está leyendo, sino también el comportamiento de su personaje; no debe aceptar ninguna situación como dada, como algo “que no puede ser de otra manera”, que es “inevitable debido al carácter de esa persona”. Antes de memorizar las palabras, habrá de memorizar los puntos que le han sorprendido y los que ha cuestionado. Porque tendrá que tenerlos muy en cuenta en su creación del personaje.”²³¹

La propuesta interpretativa de Valle estaría más en la línea de los postulados de Meyerhold, con un teatro de atmósfera y el trabajo de lo grotesco como forma escénica. La apuesta por la palabra unida a la musicalidad, en referencia al ritmo y las cadencias del lenguaje en la misma línea que propone Appia, serán las pautas para la creación de un ambiente donde el gesto y la acción rompen con los planteamientos naturalistas.

No es el único error en el que incurre la propuesta; la interpretación es muy desigual, la elección de Xavier Elorriaga como el Jándalo no parece la opción más adecuada, su actitud lánguida y la falta matices con el trabajo textual hacen que las palabras pierdan intensidad y, si eso ocurre en el teatro de Valle, se pierde la esencia de su propuesta; el hieratismo con el que pretende acercarse a una supuesta naturalidad le quita los ingredientes “canallas” del personaje y hace que la locura de la Pepona sea incomprensible ante un hombre que no ofrece el más mínimo atisbo de misterio.

La obra está rodeada de un incomprensible silencio; sólo escuchamos los diálogos de los personajes y las canciones que propone la dirección. No se crea ningún ambiente de café y el diálogo pesa sobremanera; se habla de manera trascendente y crea una sensación de lentitud; seguramente el lenguaje es muy lejano a los actores, pero ellos lo evidencian en todo momento; no se ha hecho el mínimo trabajo por buscar la fluidez de un lenguaje popular; así como tampoco se trabaja sobre los diferentes acentos.

Actoralmente, no tiene la solidez de la anterior propuesta; ni la propuesta escénica es coherente. Nos hubiese gustado ver lo que se intuye en la propuesta dramática llevada hasta unos límites más estilizados, básicamente por ver cómo se puede aplicar el concepto de reatralización a un medio como la televisión.

LA ROSA DE PAPEL (1977)

Estamos ante una pieza donde Valle-Inclán avanza en su camino de deformación de la realidad. Entramos en el campo de lo grotesco, donde el autor se vale de un género

²³¹ Brecht (2004, 133).

como el melodrama, para transfigurarlos mediante la visión esperpéntica de los personajes. Don Ramón subtítulo la pieza *melodrama para siluetas* y, en este juego de claroscuros, es donde Valle muestra la degradación de unos personajes que se autodestruyen.

1- Sistema de realización

Esta pieza forma parte de un programa doble dentro del espacio *Teatro club*. Al inicio de cada una de ellas, hay una introducción realizada por los actores; las dos piezas tienen una unidad estética y cuentan con el mismo equipo técnico y artístico. El modelo de realización utilizado en ambas es una grabación de teleteatro, con puesta en escena realizada *ex profeso* para ser grabada mediante una realización televisiva con poca posproducción, porque la planificación está al servicio de la acción dramática, sin aplicar una narratividad externa propia del lenguaje cinematográfico.

En el caso de *La rosa de papel*, se quiere abundar en los rasgos esperpénticos que ya despuntan en la pieza, y así se nos explicita en un prólogo que, esta vez, no se limita sólo a la palabra; aquí, las cámaras nos ofrecen los diferentes planos que, según Valle, se pueden proyectar sobre los personajes.

El texto que escuchamos mediante una voz en *off* es el siguiente:

“Valle, en una entrevista, expuso así el origen del esperpento: (...) *creo que hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas o levantado en el aire (...). Hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. (...) Esta manera es definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos*”.

Lo novedoso de este prólogo es que, mediante los movimientos de la cámara, visualizamos las palabras de Valle. Mientras escuchamos el texto, vemos a los personajes de la obra en una posición estática. La cámara será la encargada de variar nuestro punto de vista e irá mostrando a los personajes desde varias perspectivas: en plano frontal, en un plano contrapicado, donde la cámara está por debajo de ellos; y en plano aéreo, donde la cámara los sobrevuela.

Nos parece muy acertada esta aproximación visual-televisiva para explicar el enfoque que da Valle a sus personajes, pero esta propuesta se queda sólo en mero ejercicio didáctico, porque la ejemplificación visual solamente se aplica en el prólogo. Una vez comienza la obra, la planificación es muy convencional; sólo algún movimiento de cámara circular y algún plano realizado desde la grúa nos recuerdan las buenas intenciones del prólogo; después se impone la monotonía y la pieza entra en un ritmo cansino.

Estas visiones suponen, como indica Valle-Inclán, una actitud del creador-escritor sobre sus personajes y generan unas imágenes que requieren un tratamiento específico, bien sea mediante la deformación o mediante la atmósfera simbolista; lo que es evidente es que sus textos prescinden de la monotonía visual naturalista.

Nos parece una oportunidad perdida no haber hecho un tratamiento visual más atrevido para ver reflejada en imágenes la lectura esperpéntica que la realizadora quería hacer de *La rosa de papel*. Porque, en el prólogo, se insiste en explicar este concepto y así lo expresan los actores:

Actriz:

“Todo nuestro censo de población no vale lo que una pandilla de comiquillos empeñados en representar el drama genial de la vida española; los protagonistas son enanos y patizambos que juegan una tragedia; el resultado, naturalmente, es el esperpento.”

Actor:

“En *Luces de bohemia*, Valle-Inclán da la definición del esperpento.”

En imagen, aparecen el resto de los actores, que leen sobre un texto la escena de *Luces de bohemia* a la que se hacía referencia. Los actores van con ropa de calle; el plano nos muestra el plató desnudo, sólo enmarcado por las cortinas negras que servirán de fondo para los dos montajes; hay un cuadro con el rostro de don Ramón junto a los actores que están sentados en unos taburetes.

La escena sigue recordando a una reunión de trabajo, previa a la puesta en escena, donde se abordan algunos aspectos críticos del texto; aquí se habla de lo que supuso la aparición de su estética deformante y se apunta el carácter visionario y adelantado de su teatro. Se insiste en que su estética tiene algunos rasgos en común con los movimientos conscientes contemporáneos, y que chocaba con el gusto del público de la época y de la inmovilidad de las compañías profesionales.

Si exceptuamos el movimiento de cámara para explicar las visiones que se pueden aplicar sobre un personaje, todo el planteamiento del prólogo es un discurso muy radiofónico.

Por lo que respecta a la propuesta concreta de la obra, sigue la misma línea que la primera parte del programa, despojando a los actores de un contexto referencial real, en un intento de esencialización de la puesta en escena. Pero, ni los elementos simbolistas del texto ni sus destacados rasgos esperpénticos, de los que también participa, se materializan de una manera objetiva en imágenes.

Tampoco aparece en la realización ningún rasgo irónico de los muchos que plantea Valle en su obra. Lejos de acercarse a la parodia que se esconde en el retablo, la propuesta se carga de una trascendencia que impide ver la ironía que encierran las palabras de las mujeres, que definen a la difunta como una “santa”, y los deseos lascivos que provoca en su marido tras su muerte, que en vida la ignoraba y tras su pérdida la desea.

No podemos olvidar la descripción que de Simeón Julepe hace Valle y que se verbaliza al inicio de la obra:

“Pálido, tiznado con tos de alcohólico y pelambre de anarquista, es orador de taberna y el más fanático sectario del aguardiente de anís.”

Aspecto y actitud que no se corresponden con las propuestas que la realizadora nos ofrece del personaje. La elección de Joan Miralles no muestra este aspecto degradado del personaje y lo presenta más como un galán en la línea del melodrama tradicional

que como un actor que muestre los rasgos de la muñecalización del personaje o de la perspectiva esperpéntica que tanto se ha anunciado.

2- Ficha técnica

FICHA ARTÍSTICA:

La Encamada.....	Ana María Barbany
Simeón Julepe.....	Joan Miralles
La Musa.....	Teresa Cunillé
La Disa.....	Encarna Sánchez
La Comadre.....	Enriqueta Carballeira
Ludovina la Mesonera.....	Concha Bardem
Pepe el Tendero.....	Felip Peña
Una Vieja.....	Elisa Ràfols
La Pingona.....	Julia Crespo
Coro de Críos.....	Miguel Díez y Ana Estévez
La voz de Rata.....	Ana Estévez
Voces de la calle.....	(eliminadas)

FICHA TÉCNICA DE TVE:

Dirección y realización.....	Mercè Vilaret
Ayudante de realización.....	Ángel Alonso
Adaptación.....	Josep Maria Benet i Jornet
Producción.....	Rosario de Andrés
Iluminación.....	Ángel Alcobendas
Decoración.....	José Vargas
Regidor.....	Francisco Lashuertas
Canciones.....	Jei Noguerol
Montaje musical.....	Guillermo Camarero
Vestuario.....	Peris
Ambientación.....	Vega Sainz
Efectos especiales.....	Juan Sánchez
Montaje VTR.....	Ramón Carvallido
Operador VTR.....	José Luis Cuevas
Encargado técnico.....	Francisco Claret
Sonido.....	Jorge Sorolla, Ferran Tortosa, Javier Cardoner
Mezclador de imágenes.....	Jorge Solanas
Control de cámaras.....	Manuel Montero

Oficial grúa..... Julio García
Cámaras..... Xavier Manich, Luis Costa, José M^a Serna

3- Sinopsis argumental de *La rosa de papel*

La obra nos presenta a una mujer agonizante, la Encamada, que pide ayuda a su marido, el Julepe, que la ignora y está dispuesto a volver a la taberna para olvidar sus penas. La mujer, antes de que se marche, le dice que tiene escondidos sus ahorros. El hombre se muestra escéptico, pero la mujer le deja que los palpe a través de las sábanas y le pide que a su muerte no se los gaste en bebida. La mujer le suplica que, con el dinero, le administre los santos sacramentos y se ocupe de sus hijos. Manda al marido a que avise a las vecinas para que adecenten a los niños ante la hora trágica que se avecina.

Una vez se marcha el marido, la mujer busca un nuevo escondite para el dinero. Después entran las vecinas, que se interesan por su estado. Las mujeres discuten sobre la conveniencia de llamar al médico o al cura; la Encamada les dice que su marido ha ido a buscar al cura para que le administren la extremaunción. La mujer, delirante, ve un gato negro.

Llega el marido, borracho, y se escandaliza de ver allí a las cotillas. Rápidamente, palpa la colcha en busca del dinero y, al ver que no está, se enfrenta a las mujeres y les pide que devuelvan lo que han robado. Las mujeres se burlan por la cantidad que reclama: “*ni que le hubiese tocado la lotería*”.

Una vecina se acerca a la mujer, le mueve el brazo y comprueba que está muerta. El hombre cierra la puerta y se dispone a cachear a las mujeres para recuperar el dinero. Ellas se escandalizan y Julepe remueve el jergón donde estaba la muerta. Las mujeres la levantan y la ponen en un banco. Mientras tanto, el hombre, desesperado, levanta el camastro; al no encontrar el dinero, quiere matar a las vecinas, que gritan asustadas. En la revuelta, la muerta ha caído al suelo y los niños gritan. La escena pasa de lo trágico a lo grotesco. Las mujeres encuentran elementos con los que defenderse. El hombre saca una pistola que empuña *con gozo y rabia de peliculero melodramático*; se dispone a cometer el crimen cuando la voz de uno de los niños, convertido ahora en voz de rata, explica que su madre lo escondió en otro sitio.

Mientras el Julepe lo busca, unas voces en la calle se interesan por la suerte de las mujeres. El Julepe, una vez ha encontrado el dinero, lanza la llave para que abran. El hombre cae de las escaleras junto a la difunta; se muestra desconsolado. Las mujeres la vuelven a colocar en el jergón y se disponen a amortajarla; obligan a los hijos a besar a su madre difunta; las criaturas ofrecen resistencia, pero al fin la besan.

Una mujer se lleva a los niños para vestirlos y las otras hacen lo propio con la difunta y le colocan una rosa de papel entre las manos.

Entra una vecina portando el ataúd en la cabeza; el Julepe ha ido a concertar el entierro. Llega el Julepe, más bebido y con una corona de muertos metida por la cabeza, que finalmente deposita a los pies del féretro. La visión virginal de las vecinas se contrapone a la visión carnal que despierta la muerta en el Julepe, que la contempla como a una *¡Una cupletista de mérito, con esa rosa y las medias listadas!*

Las palabras del hombre escandalizan a las mujeres. Julepe da un traspié y cae sobre la muerta; las mujeres lo incorporan; él sigue alucinado ante la visión sensual que le

provoca su esposa muerta; las mujeres se escandalizan y Julepe, lleno de pasión, da otro traspies y cae junto a la difunta; una vela prende la rosa de papel y con ella se queman el marido y la mujer, mientras las vecinas se apartan espantadas.

4-Análisis de la puesta en escena para televisión. Uso de las didascalias

La versión la firma el dramaturgo Josep M^a Benet i Jornet. El trabajo apenas modifica el texto original, sólo realiza unos pequeños cortes que afectan al diálogo del coro de los niños. La propuesta dramaturgica tiende a simplificar la puesta en escena y desarrolla los elementos grotescos que plantea la situación: un padre enloquecido por recuperar el dinero, amenazando a las vecinas, mientras el coro de niños es el único que hace referencia a la pérdida de la mujer. Se eliminan pequeñas réplicas como éstas:

“Coro de Críos: ¡Ay, mi madre! ¡Mi madre! ¡Mi madre!

(...)

Julepe: (...) ¡Robado! ¡Robado!

Coro de Críos: ¡Ay, mi madre! ¡Ay, mi madre!”²³²

“La Disa: ¡Inocente borrachón!”²³³

También se elimina la escena en que las mujeres están atrapadas en la casa y las voces de la calle vienen en su auxilio; se elimina la acción de Julepe en la que sube y baja las escaleras, con las que se denotaría la existencia de un piso superior, aunque Valle propone como espacio escenográfico la fragua.

La propuesta televisiva crea un único espacio escenográfico, excluyendo la existencia de los espacios latentes: aquéllos que están en continuidad del espacio escenográfico y a los que se accede mediante puertas, ventanas, escaleras, etc., y que nunca serán vistos escenográficamente. Así, las voces que provienen del exterior harían patente este espacio (calle), o el hecho de que el Julepe desapareciera del escenario subiendo o bajando unas escaleras (piso superior o sótano). Valle, mediante la acción, nos brinda la posibilidad de que existan más espacios que los puramente representados.

Con la eliminación del fragmento de las voces de la calle, se eliminan estas posibilidades y desaparecen dos espacios latentes, confirmando a la puesta en escena una unidad espacial que la empobrece. Sin olvidarnos de la extraña reacción del Julepe que, una vez se ha enterado de que el dinero está escondido en otra parte, no hace ningún intento por buscarlo y rápidamente se lamenta ante la difunta por su pérdida irreparable. Puede que los cambios textuales sean mínimos, pero influyen directamente en la concepción escénica. A continuación, detallamos los cortes aludidos:

“Voces de la Calle: ¿Qué se pasa?

La Musa: ¡Dos tristes mujeres!

La Disa: ¡Con quitarnos la vida nos amenaza el borrachón Julepe!

Voces de la Calle: ¡Julepe, no te ciegues! ¡Abre la puerta!

La Musa: ¡Entregó el alma la Floriana!

La Disa: ¡Deja un gato de muchos miles!

²³² Valle-Inclán (1992, 87).

²³³ Valle-Inclán (1992, 88).

Voces de la Calle: ¡Abre la puerta! ¡No te arrebates, Julepe!
La Disa: ¡Eché la llave para nos degollar!
La Musa: ¡Este verdugo quería morcillas para el velatorio!
La Disa: ¡Viva me veo de milagro!
Voces de la Calle: ¡Julepe, abre! ¡Abre, Julepe!
Julepe: ¡Ahí va la llave!
(...)
Coro de Críos: ¡Mama Floriana! ¡Mama Floriana!”²³⁴

“**Coro de Críos:** ¡Mama Floriana! ¡Mama Floriana!”²³⁵

También hay algunos cortes que se realizan para aligerar las escenas, aunque por las frases tan cortas que usa Valle para sus diálogos apenas influyen en el resultado final:

“**Julepe:** ¡Qué esperanza!
La Encamada: ¡Lo que amasaron mis sudores, tu lo derrocharás en la taberna!”²³⁶

“**La voz de Rata:** Ya mamá sacó, después, de la hucha la ropa nueva.”²³⁷

“**Coro de Críos:** ¡Mama Floriana! ¡Mama Floriana! ¡Qué tan fría! ¡Mama Floriana!
La Musa: ¡Al fin rompieron estos rebeldes!
(...)
La Comadre: Hay que vestirlos.
La voz de Rata: ¡Ya después, sacó mamá la ropa nueva!
La Comadre: ¡Mujer de su casa!”²³⁸

Estos ejemplos nos permiten valorar el grado de esencialización de las piezas cortas de Valle-Inclán, y más concretamente en *La rosa de papel*, donde cada elemento encaja en un engranaje de máxima precisión y, al prescindir de alguna parte, la pieza en su totalidad se resiente.

Valle-Inclán domina a la perfección la técnica sincrética de la escritura teatral; no hay nada superficial y las historias las desarrolla con la intensidad y la extensión que cree conveniente. Es un autor que no somete sus temas a las duraciones convencionales de la exhibición teatral; algunas piezas, como la que nos ocupa, no llegan al estándar, y otras como las *Comedias bárbaras*, lo sobrepasan. Evidentemente, es más difícil intervenir sobre este tipo de obras que sobre otras como *La marquesa Rosalinda* (con una mutilación no tan grande como la que hemos analizado), que sí admite, a nuestro modo de entender, eliminar algunas referencias a la mitología que está tan presente en la obra, en la misma línea en que podríamos hacer este tipo de intervención sobre cualquier obra

²³⁴ Valle-Inclán (1992, 88-89)

²³⁵ Valle-Inclán (1992, 91)

²³⁶ Valle-Inclán (1992, 80)

²³⁷ Valle-Inclán (1992, 90).

²³⁸ Valle-Inclán (1992, 92)

del teatro del Siglo de Oro, donde este tipo de referencias eran una convención más que los autores utilizaban para mostrar sus destrezas intelectuales al sector del auditorio más culto, y que ahora pueden lastrar la acción.

Por lo que respecta al uso de las didascalias, hemos de apuntar que no se respetan las acciones que plantea Valle y que, sólo al principio y al final de la obra, se verbalizan las acotaciones del texto; las restantes son eliminadas. Se escucha en *off* las siguientes descripciones:

“Lívicas luces de la mañana. Frío, lluvia, ventisquero. En una encrucijada de caminos, la fragua de Simeón Julepe. Simeón alterna su oficio del yunque con los menesteres de orfeonista y barbero de difuntos: pálido, tiznado con tos de alcohólico y pelambre de anarquista, es orador de taberna y el más fanático sectario del aguardiente de anís. Simeón Julepe, aire extraño, melancolía de enterrador o de verdugo, tiene a bordo cuatro copas (...). Una mujer deshecha, incorporándose en el camastro, gime con las manos en los oídos.”²³⁹

Se recita el texto mientras, en imagen, vemos al hombre golpear con un martillo en la fragua: todas las referencias de luces, y las climatológicas, son obviadas.

Para concluir la obra, se recita la didascalia final mientras que, con efectos especiales, se superpone la imagen de los personajes con las llamas del fuego:

“Cae una velilla, y en las manos de marfil arde la rosa de papel como una rosa de fuego. Arden las ropas, arde el ataúd. Simeón Julepe, entre las llamas, abrazando el cadáver, grita frenético. Las mujerucas retroceden, aspando los brazos. Toda la fragua tiene un reflejo de incendio.”

A pesar de los cambios referenciados, creemos que el problema más grave de la presente propuesta es la falta de claridad en la lectura dramática que todo director de escena ha de hacer para poner en pie una obra. En este caso, se apunta hacia una lectura brechtiana que, posteriormente, se abandona, con una lectura melodramática que los actores se toman en serio, produciendo el efecto contrario al que pretende Valle-Inclán.

5- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

A lo largo del análisis, hemos apuntado algunas de las virtudes y los defectos del presente montaje. Estamos ante un documento muy interesante por lo que se refiere a la búsqueda de un nuevo modelo de teatro a través de la televisión. Es una apuesta bastante vanguardista y con claros referentes a una corriente imperante en algunos grupos independientes de ofrecer el teatro expresionista de Valle en su variante singular del esperpento asociada a las técnicas de puesta en escena brechtianas, aplicando el efecto “V” del distanciamiento en la puesta en escena de su teatro.

Pero creemos que el camino es confuso; es cierto que no hay un modo “ortodoxo” de representar el teatro de Valle. Su escenificación ha pasado por varias etapas.

²³⁹ Valle-Inclán (1992, 97)

A raíz de la presente versión, queremos reflexionar sobre algunas propuestas para escenificar su teatro nacidas en la década de los sesenta de corte brechtiano. ¿Era una solución para entender tan compleja propuesta? Algunos directores así lo entendieron. Si bien es cierto que Valle comparte algunos rasgos con Brecht –como la eliminación del ilusionismo aristotélico o la utilización de la parodia como denuncia, la estilización de lo gestual y alguna manera de entender los impulsos actorales–, también hay cosas que les separan profundamente, y una de ellas es que, tras el dibujo de un trazo de muchos de sus personajes, se esconde una tragedia de la que no es consciente el personaje; los personajes se ven abandonados a sus impulsos, a sus instintos primitivos; en ellos, no rigen únicamente las leyes humanas; la naturaleza, las fuerzas ocultas, las religiones, las costumbres de los pueblos, todo ello ejerce una presión sobre sus actos. La estética de Valle no tiene como objetivo el análisis crítico de la realidad para transformarla, él se limita a mostrarnos la degradación, y nunca nos propondrá modelos ejemplarizantes en una lectura crítica con el fin de establecer pautas pedagógicas.

En la dualidad del teatro épico frente a la poética aristotélica, no podemos adscribir el teatro de Valle a ninguna de las dos corrientes; en el mejor de los casos, el teatro de Valle estaría más cerca de una lectura amplia de los preceptos aristotélicos, en la línea del teatro áureo con el que Valle se identifica en más de una ocasión.

La rosa de papel que nos propone la versión televisiva no hace un uso de la iluminación, el maquillaje, el vestuario, la música y la interpretación de carácter expresionista; más bien, se mueve en una propuesta naturalista. El maquillaje no distorsiona el rostro de los personajes; no hay signos que denoten un ambiente degradado; el aspecto que presentan los personajes, condicionado por un vestuario de aire rural, se asemeja al que se podría utilizar en un drama benaventino. La iluminación tampoco presenta contrastes significativos: únicamente una luz remarca la presencia de la flor y proyecta sobre ella los efectos de la luz de una vela.

Para el incendio final, se utiliza la sobreimpresión de unas llamas sobre los cuerpos de los actores; el efecto funde el fuego con las siluetas del Julepe y la Encamada en un efecto más estético que trágico. En cuanto a la música, da una monótona uniformidad porque se vuelve a utilizar la guitarra, creando el mismo ambiente que en la pieza anterior. Los acordes escogidos dan una sensación de melancolía perpetua que no ayuda al dinamismo de las acciones; la música les da una trascendencia que el texto no necesita.

Y por último, y esto es un hecho común a todas las adaptaciones de Valle en la televisión, se elimina cualquier rasgo de humor que Valle pueda plantear. De acuerdo que la situación es trágica, la muerte está presente mientras su marido busca el dinero; en su ansia, la echa la suelo y amenaza a las vecinas mientras un coro de niños grita ‘¡mama!’ rítmicamente. Esta situación grotesca puede provocar alguna risa; de hecho, Valle retoma una situación semejante en *Las galas del difunto*. Estas situaciones, no por esperpénticas, dejan de ser divertidas.

El peligro de algunos programas de teatro de la UHF era precisamente ése: confundir la seriedad y el rigor literario del autor con el contenido de su obra. Está muy bien que se hable de la estética de Valle, de su estilo, de su obra; pero no podemos traicionarla presentándola cargada de trascendencia y como un simple juego melodramático. Valle participa del humor, un humor negro en muchas ocasiones, pero humor al fin y al cabo. Y aquí brilla por su ausencia.

6. 5. 4 Águila de blasón (1974)

Estamos ante una de las obras que configuran las *Comedias bárbaras*, trilogía que Valle-Inclán agrupa bajo los siguientes títulos: *Águila de blasón* (1906), *Romance de lobos* (1908) y *Cara de plata*, que escribe en el año 1922, cuando el autor está en pleno proceso de escritura de sus esperpentos, lo que provocará una diferencia estética entre esta obra y el resto de la trilogía. La crítica se ha mostrado dividida a la hora de hablar sobre la coherencia de la trilogía: así lo ve Rivas Cherif, que considera *Cara de plata* como una evolución lógica de las *Comedias bárbaras*. Para Jorge Guillén, este último texto estaría dentro de la corriente esperpéntica, aunque más diluido; y para Ricardo Baeza²⁴⁰, esta última obra no aporta nada a las *Comedias bárbaras* y, lejos de acentuarlas, acaba por diluirlas.

De lo que no cabe duda es de que, cuando Valle-Inclán escribe *Cara de plata*, atesora una gran experiencia teatral, y eso se traduce en una mayor teatralidad frente a las características de las obras precedentes, que un sector de la crítica ha considerado como novelas dialogadas y con pocas posibilidades escénicas. En esta línea, estarían las posturas de Owen, Madariaga, Gómez de Baquero “Andrenio” o César Barza. Frente a esta postura, encontramos la de Rivas Cherif, que no duda de la teatralidad de las *Comedias bárbaras*. César Oliva entronca esta escritura con una dramaturgia del futuro, que carece de aparato teórico por ser muy novedosa. Desgraciadamente, autores como Unamuno, Valle-Inclán o Lorca, tres ejemplos de la renovación dramática de nuestro país, carecen de un tratado teórico sobre la práctica de su teatro; ellos no se ocuparon de hacer una reflexión crítica y sistemática sobre la práctica escénica de su dramaturgia.

Al margen de la controversia que genera el estilo de las obras, *Águila de blasón*, de cuya adaptación televisiva nos ocuparemos a continuación, es la que mayor complejidad escénica tiene de la trilogía. La dificultad proviene de la diversidad de sus escenas, donde se entrecruzan las tramas principales con subtramas, en su intento de acercarnos a la historia de don Manuel Montenegro y su saga en el contexto de una sociedad feudal encarnada por los mayorazgos. La dificultad que presenta la obra no es solamente escénica, sino de comprensión. La carga simbolista del texto, repleto de un color local, es constante, y la referencia al universo milenario gallego confiere al texto una monumentalidad que es muy difícil de recrear escénicamente, sobre todo porque tiene un carácter evocador.

Para Valle-Inclán, la fábula tiene interés, pero no será suficiente: la situación dramática será motor de sensaciones, y Valle lo combina con el argumento legendario, que no siempre es racional. Todos los mecanismos escénicos no se mueven por una causa-efecto; la estructura que maneja Valle, en cuanto a la división por escenas, en nada se parece a la división clásica que subdivide la jornada en base a la entrada o salida de personajes. La división en Valle se asemeja más al concepto de *cuadro* con referencias implícitas a la pintura. Pavis (1990) se refiere a la dramaturgia del cuadro de la siguiente manera:

“La aparición del cuadro se vincula a los elementos épicos del drama: el dramaturgo no se centra en una crisis, sino que descompone una extensión de

²⁴⁰ Para un mejor conocimiento del trabajo de Baeza, remitimos al artículo de Anderson (1995) “Coincidencias y paralelismos: las carreras teatrales de Ricardo Baeza y Cipriano Rivas Cherif”, en *AIH, actas XII*, Págs 87-95

tiempo, propone fragmentos de un tiempo discontinuo. No se interesa en su lento desarrollo, sino en las rupturas de la acción (...)"²⁴¹

El cuadro suele ser pobre en acciones y rico en situaciones; muchas veces, el cuadro supone una entidad en sí mismo, por ello goza de relativa independencia y autonomía. Al no necesitar un nexo lógico que los una, los cuadros no tienen que estar jerarquizados; de ahí que, en un momento dado, se puedan cambiar de sitio sin que se altere el sentido de las obras; este aspecto se ha de tener en cuenta para posibles intervenciones textuales, como la practicada en la adaptación televisiva que nos ocupa.

A pesar de que estemos hablando de cuadros, no hay que entender la autonomía de las escenas de la manera en que lo haríamos en una dramaturgia brechtiana; eso sería un error, porque el método brechtiano utiliza este tipo de estructura para crear distancia; en cambio, en el modelo simbolista, se busca atrapar al espectador mediante la emoción de múltiples sentidos: se procura un efecto justamente contrario al que pretende la dramaturgia brechtiana.

Este efecto hace que se diluya la trama en aras de una compleja multiplicación de estímulos, en la línea wagneriana de la concepción de la obra de arte en sentido total: texto, música, luz y movimiento tienen una equivalencia como instrumentos escénicos.

1- Sistema de realización

Águila de blasón fue la pieza escogida para estrenar un nuevo sistema de grabación conocido como *electronicam*, que consistía en la filmación en 35 mm –imagen en calidad de cine–; pero, a diferencia del procedimiento cinematográfico, que consiste en la grabación de los múltiples planos de la película con una sola cámara, aquí estamos ante un híbrido que combinaba la sincronía de las tres cámaras televisivas con la grabación en 35 mm. La experiencia era pionera y se escogió una obra de Valle-Inclán para ponerla en marcha; esto puede explicar el despliegue de medios de la realización, así como la presencia de primeras figuras en el reparto, como Fernando Rey.

El encargado de llevar a término este proyecto fue José Antonio Páramo que, por aquel entonces, año 1966, era un joven realizador con poca experiencia. A la falta de pericia de los técnicos que se exponían por primera vez a un invento que permitía la mezcla o montaje inmediato de lo que las cámaras grababan a modo de *videotape*, antes de que se inventase el vídeo, unido a la juventud del realizador, convirtieron los cinco días que duró el rodaje de la obra en un pequeño infierno, según declara el propio realizador. Sólo la ayuda de los actores, el decorador y la dirección de la cadena permitió llevar a buen puerto la obra.

Se trata de una grabación en estudio, con una multiplicidad de espacios escénicos. Sólo hay tres escenas grabadas en exteriores naturales, en un intento de airear la pieza; es la primera vez que se utiliza este recurso en la grabación para televisión del teatro de Valle-Inclán. A pesar de estas escenas aisladas, el proceso de realización es un proceso eminentemente televisivo, con mucha presencia de escenas en plató; a pesar de estar

²⁴¹ Pavis (1990, 109)

rodada en 35 mm, la planificación es un híbrido entre realización cinematográfica y televisiva, porque se planifica utilizando los recursos de las tres cámaras de plató, sin saltarse los ejes que permitan el montaje y edición sobre la marcha de la realización. Las escenas de exterior están rodadas con una sola cámara con varios planos que se montan posteriormente, empleando la técnica cinematográfica.

Las escenas suelen tener una duración de unos tres o cuatro minutos y se realizan sin cortes; no podemos hablar de plano secuencia, porque el punto de vista no nos lo ofrece una única cámara, sino que se combinan las tres con las que se trabaja en el estudio de televisión; el realizador va escogiendo los planos desde los monitores de control y, en directo, se va realizando el montaje.

Esta propuesta hace que la adaptación reduzca las escenas, disminuyendo también los diálogos de Valle. Se corta bastante texto y algunas escenas, que son más largas, se fraccionan, y otras se cambian de lugar. Estamos ante la primera intervención textual de una obra de Valle que se modifica o adapta para transformarla en un guión televisivo. Esta fragmentación de escenas, la variedad de los decorados y las escenas rodadas al aire libre, intentan dar agilidad a la realización.

La producción empieza a organizarse siguiendo el modelo fragmentario del cine. Se unifican, para la grabación, todas las escenas que tienen el mismo espacio como escenario, rompiendo el sentido lineal de la realización teatral que sigue el modelo de representación. Al ser una producción que utiliza bastantes decorados diferentes, se hace un plan de trabajo donde se puedan agrupar a los actores que intervienen en un mismo decorado, con el fin de no cambiar de espacio a cada secuencia, iluminar un *set* y mover las cámaras, rompiendo el orden cronológico de la obra, que ralentizaría el proceso y lo encarecería.

En cuanto a los referentes estéticos del director, a la hora de planificar su trabajo, tiene muy presente el encadenado de temas de la obra y la superposición de elementos líricos. El propio realizador reconoce la influencia de Wagner sobre su realización, al comparar la pieza de Valle-Inclán con las melodías larguísimas del *Anillo del Nibelungo*, de ahí que opte por unos planos-secuencia muy largos que, partiendo de un plano general, acaban en un primer plano de uno de los personajes.

Respecto al encuadre, que está directamente relacionado con la puesta en escena, José Antonio Páramo escoge como referencia al pintor Durero y el estatismo que impregna a sus cuadros. Lo importante para el realizador es que el universo que aflora en *Águila de blasón* se muestre desde una estética proporcionada y simétrica, y que sólo se descomponga por el movimiento de la cámara.

Las referencias a lo pictórico y a la ópera de Wagner confieren a la planificación una solemnidad que, muchas veces, entra en contradicción con la pretendida fluidez que persigue el realizador.

La planificación no está exenta de algunos saltos gramaticales: especialmente en lo referente al uso del plano medio, se pasa del plano general y del plano-secuencia al plano corto, provocando un salto entre la proporcionalidad de los planos. Esta práctica obedece a una elección consciente que José Antonio Páramo realiza influenciado por el film del director Tony Richardson, *Tom Jones*, película con guión de John Osborne y del propio director, que se estrenó en el año 1963 y que se adscribe a la corriente del *free cinema* inglés.

Páramo intenta sacar su realización de los parámetros convencionales que, a estas alturas de la historia de la televisión, se han instalado en la realización de dramáticos, fruto de una cierta inercia y donde toda investigación sobre la iconografía televisiva, puesta en escena o montaje, era vista con cierto recelo.

Acercarse a Valle-Inclán de esta manera rompe con los esquemas establecidos; el realizador aprovecha el carácter experimental, de prueba, que tiene la propuesta y apuesta por una cierta renovación, que ya era evidente en algunos grupos teatrales que, desde la universidad, se acercaban a la representación de Valle-Inclán.

¿Será posible trasladar estas inquietudes a la televisión? El propio Páramo es consciente de que, con los planteamientos actuales de los dramáticos, la televisión no resiste los planteamientos simbolistas, la estilización expresionista, la amplitud escénica de los planos generales, o la interpretación distanciada y reflexiva.

El escollo que encontraron las adaptaciones cinematográficas de Valle-Inclán se vuelve a repetir en la televisión. Valle necesita propuestas visuales que reflejen su universo o, al menos, que sean filtradas por una estética y una puesta en escena singular, objetivos que consiguieron realizadores como Dreyer, Eisenstein o Welles, que añaden a su obra otros valores que la mera narratividad.

En televisión, una vez más, hay que apelar al autodidactismo: no existe escuela ni tradición, especialmente a la hora de abordar un trabajo tan singular como es la puesta en escena de Valle. Los realizadores no lo tenían fácil, porque la obra de Valle, por aquellas fechas, no ha sido estudiada en profundidad; el salto cuantitativo y cualitativo en la investigación sobre Valle-Inclán se produce a mediados de los años sesenta, más en concreto, coincidiendo con el primer centenario de su nacimiento y, dentro de estos estudios, los aspectos escénicos de su obra quedarán en un segundo término.

Águila de blasón se realiza en 1969 y, a pesar del esfuerzo y lo notable del planteamiento de realización y puesta en escena, la obra fue censurada y estuvo archivada hasta el año 1974, año de su emisión.

A pesar de tratarse de una gran producción, la obra no fue incluida en el espacio *Estudio I* de la primera cadena y, una vez más, la obra de Valle-Inclán se emite por la segunda cadena de TVE dentro del espacio *Teatro de siempre*; en concreto, se emitió el 24 de mayo de 1974, un año antes de la muerte de Francisco Franco.

La obra se emitió cinco años después de su realización y, a pesar de que en el país hubo algunos movimientos aperturistas, ello no fue suficiente para evitar los numerosos cortes que sufrió la obra respecto a la grabación original.

El documento que nosotros hemos analizado es el que emitió TVE en el año 1974; no queda constancia, en los archivos de la cadena, de la versión íntegra realizada en el año 1969, previa a la censurada para su emisión.

A pesar de los cortes de la obra, hemos de puntualizar que la versión que José Antonio Páramo realizó nunca fue la versión íntegra del texto; la obra fue adaptada para ajustarla al metraje estándar de la cadena, que oscila entre los 90 y los 100 minutos. La extensión escénica de la obra de Valle es mucho más amplia. En la sección que dedicamos a la propuesta dramaturgica, analizaremos los cambios más significativos.

2- Ficha técnica

FICHA ARTÍSTICA:

Juan Manuel Montenegro.....	Fernando Rey
Doña María de la Soledad.....	Maruchi Fresno
Micaela la Roja.....	Pilar Muñoz
Don Galán.....	Jesús Enguita
Sabelita.....	Pilar Puchol
Liberata.....	Charo López
Don Farruquito.....	Víctor Fuentes
Don Rosendo.....	Pedro Meyer
Pedro Rey, el Molinero.....	Pepe Ruiz
Rosita María.....	Paloma Hurtado
Mendigo.....	Antonio Canal
La Preñada.....	Matilde Fluixà
La Vieja.....	Blanca Sendino
La Ciega.....	Mary Delgado
El Capitán.....	José Luis Sanjuán
Una moza.....	Julia Castellanos
La Pichona.....	Marcela Yurfa
La Curandera.....	Esther de Castilla

FICHA TÉCNICA DE TELEVISIÓN

Director y realizador.....	José Antonio Páramo
Adaptación.....	José Manuel Fernández
Iluminación.....	Ruiz capillas
Decorados.....	Jaime Queralt
Música.....	<i>Carmina Burana</i> , de Carl Orff
Sonido.....	Pedro Hornillo
Ayudante de dirección.....	J. Mediavilla Martínez
Regidor.....	Daniel Herranz

3- Sinopsis argumental de *Águila de blasón*

Águila de blasón es la segunda parte de la trilogía de las *Comedias bárbaras*, aunque la primera en ser escrita y publicada, en 1906; por tanto, será el origen de esta saga encabezada por don Juan Manuel Montenegro y sus hijos, que muestra el final de un ciclo que muere con el protagonista: el mundo de los mayorazgos. En la obra y en el resto de la trilogía, hay abundantes referencias a la leyenda de don Juan, visto desde la

perspectiva del ocaso y en convivencia con la cultura de la muerte, y familiarizado con lo sobrenatural. Frente al drama burgués, Valle se acerca a la leyenda de don Juan como tema legendario. El profesor Jesús Rubio Jiménez apunta estas referencias directas en el libro de Víctor Said Armesto *La leyenda de don Juan*, publicado en 1908. Armesto y Valle-Inclán eran buenos amigos y, con unas biografías paralelas en la Pontevedra de finales del siglo XIX, en un ambiente cosmopolita y refinado, ambos están educados en la tradición liberal española y los dos mantienen una gran fidelidad por Murguía y su galleguismo.

Además de las referencias señaladas, también planea sobre la trilogía la figura del *Rey Lear*. Aunque será más evidente en *Cara de plata*, ya planea sobre *Águila de blasón*, anticipando lo que ocurrirá en *Romance de lobos*, cuando los hijos asaltan la casa en busca de riquezas.

Desgranar la fábula de *Águila de blasón* es buscar el esqueleto sobre el que Valle arma un complejo universo, que oscila entre las relaciones que don Juan Manuel tiene con las mujeres: doña María (la mujer) Sabelita (la ahijada de doña María y amante de don Manuel) y Liberata la Blanca (la sierva-amante), y los conflictos que mantiene con sus hijos: don Pedrito, don Gonzalito, don Mauro, don Farruquiño, don Rosendo y Cara de plata, que estarán en perpetuo conflicto por arrebatar el poder y el dinero al padre.

Este conflicto se escenifica con el asalto a la casa por la banda de Juan Quinto. Aquí, Valle mezcla la leyenda popular del bandolero gallego de la tierra de Salnés; en esta obra, no aparece el personaje, solamente se le nombra, pero en 1914 le dedica una narración breve dentro de *Jardín umbrío* para contar las gestas de este bandolero de buena familia gallega que producía, entre la población, admiración y temor.

En este contexto, sitúa el asalto de la casa; pero la trama da un giro al descubrir don Juan Manuel que el cabecilla de la tropelía es su propio hijo, don Pedrito. En la pelea que sobreviene, don Juan Manuel sale herido, pero lo que más le duele es pensar que aquella banda estaba formada por sus hijos; esta subtrama del asalto irá apareciendo a lo largo de la obra en la medida en que la justicia pretende esclarecer los hechos. Don Juan Manuel es un hombre que no necesita a la justicia, él se basta para administrarla. Todo lo relacionado con don Juan Manuel y su mundo tiene un tono de ocaso: Viana del Prior entronca con el tópico literario de las ciudades muertas, en un mundo en proceso de desaparición, como apunta Javier Serrano.

Para mediar entre el conflicto abierto entre padre e hijos, vuelve doña María, que vive desde hace algún tiempo separada de su marido y refugiada en el pazo de Flavia-Longa. Consciente de las múltiples infidelidades del marido, está dispuesta a retirarse a un convento para que sus hijos reciban la herencia materna. Don Juan Manuel tomará esta decisión en *Romance de lobos*, pero de momento se muestra firme en sus ideas.

La relación de Sabelita con don Juan Manuel es una relación de dependencia. Desde la primera escena, la joven sufre la condena de la Iglesia y del pueblo. Ella es una víctima de don Juan Manuel, que la ha seducido y la trata como una esclava. La mujer ha de soportar las humillaciones constantes de Liberata, que siente celos de ella y le prepara un hechizo. Tampoco recibe mejor trato de doña María. Toda esta situación exasperada llevará a la joven a emprender una huida desesperada con un intento de suicidio incluido.

En el intento de causarle el mayor mal posible a don Juan Manuel, don Pedrito exige las rentas del molino a sus inquilinos; allí vive Liberata con su marido. Don Pedrito es

consciente de que no pagan ninguna renta porque ella es la amante de su padre; finalmente, la viola en un acto de violencia contra la mujer y contra su padre.

Las mujeres, para don Juan Manuel, son como sus posesiones, y muchas de ellas sólo le sirven para calmar sus impulsos sexuales. A lo largo de la trilogía, veremos que, a la mujer que verdaderamente ama, es su esposa; una mujer que lo esperará paciente y que sabrá perdonarlo ante su muerte.

En *Águila de blasón*, se entrecruzan las tramas que tendrán un desarrollo posterior dentro de una estructura que combinará el desarrollo de la fábula con otras escenas que crean la atmósfera adecuada, en un equilibrio entre los protagonistas y su entorno: espacios como el de la cocina del pazo, donde se ejerce la caridad y donde se cuentan historias en las que Valle da paso a las voces milenarias.

También crea otras escenas memorables, en que Valle-Inclán aplica una máxima que admira del teatro de Shakespeare: la situación crea el conflicto. Un planteamiento que Valle aplica magníficamente en la escena entre Cara de plata y la Pichona, que hacen el amor mientras, en la olla, hierve el cadáver robado por don Farruquito del cementerio, para vender después su esqueleto; la combinación de estos elementos crea por sí misma una de las escenas más tremendistas de la obra y del teatro español.

Cara de plata tuvo que renunciar en el pasado al amor de Sabelita: el poder paterno hace que se ahogue en un feudo donde su padre es dueño y señor. A pesar de la situación, Cara de plata es el único que, con su caballerosidad, se salva de la quema final. A diferencia de sus hermanos, no consuma la rapiña; él prefiere alistarse como soldado carlista y ya no aparece en *Romance de lobos*.

Al final de la obra, don Juan Manuel se lamenta por la ausencia de Sabelita. El bufón le da noticias de ella; el hidalgo cree que está muerta y se dispone a rezar. Doña María acude en su ayuda; don Juan Manuel le encomienda a su mujer que rece por la joven, porque él es un miserable pecador. La mujer se interesa por el destino de la joven y decide ir en su busca. En su inmensa bondad, quiere cobijarla de nuevo en su casa como a una hija. Emprende el camino con don Galán, el bufón.

Liberata, en complicidad con otras criadas de la casa, recoge una prenda de Sabelita para consumir el hechizo, para que no vuelva nunca más. Sabe que don Juan Manuel suspira por ella.

Don Galán encuentra a Sabelita ataviada de aldeana: está muy cambiada, ahora guarda una vaca mientras pasta. Huye, no quiere encontrarse con doña María; entra en el río y las aguas la arrastran. Es rescatada por un barquero; la auxilian, pero creen que ha muerto; así se lo dice don Galán y a doña María, que siente un gran remordimiento por no haberla ayudado antes. Una mujer les da esperanzas y les dice que aún le late débilmente el corazón.

Don Manuel, huraño, se dispone a cenar; reclama la presencia de Liberata, no soporta que las mujeres le hayan abandonado. Una criada avisa al señor de que está entrando la muerta en la casa. Don Juan Manuel va hasta la cocina, lugar donde se relatan los hechos; en un reflejo de coro griego, el pueblo expone su punto de vista.

Doña María sorprende a su marido con Liberata y la expulsa de casa porque, “gracias a Dios”, Sabelita no ha muerto, la ha perdonado y ahora vuelve a su casa como su hija.

Don Juan Manuel se marcha de la casa con su bufón don Galán y su amante Liberata. Se inicia el peregrinar de este trío singular, en un éxodo que recuerda la huida del rey Lear, despreciado por sus hijas. Aquí, don Juan Manuel se define como un “lobo salido” que va acompañado por una zorra, y en compañía de una estrella, por ser alma de Dios, la estrella del bufón.

4-Análisis de la puesta en escena para televisión. Uso de las didascalias

La versión que se lleva a la pantalla de *Águila de blasón* presenta una novedad notable sobre las anteriores piezas: es la primera pieza en la que se adapta el texto de una manera notable y, aunque se utilicen diálogos del original, el orden de las escenas se ve alterado en base a la conveniencia de la realización y de la puesta en escena. Estamos ante una propuesta dramática donde empieza a pesar más el medio televisivo que el teatral, pero, contrariamente a lo que podíamos pensar, las dificultades escénicas del teatro de Valle-Inclán –multiplicidad de espacios, reparto multitudinario, saltos temporales, simultaneidad de escenas, etc.–, no se solucionan. Por hablar de un solo rasgo de los apuntados, la diversificación de espacios que plantea Valle es mucho mayor sobre el texto que los espacios escogidos en la puesta en escena televisiva. Lo que, aparentemente, puede solucionar fácilmente un medio como la televisión, frente al teatro, no se hace efectivo en la adaptación de la obra. La adaptación atiende a criterios propios.

Se suprimen espacios mediante la unificación de las acciones en una plaza pública, donde los personajes exponen sus conflictos en la línea de la preceptiva de la tragedia clásica, en que se nos cuentan muchas de las escenas cortadas. Con estas decisiones, se están contraviniendo los planteamientos estéticos que el propio Valle aplica a su teatro, precisamente por huir del sometimiento que el magisterio del clasicismo francés infringió sobre el teatro español. Una vez más, los condicionantes de producción vuelven a limitar la propuesta dramática de Valle-Inclán.

A continuación, vamos a hacer un resumen de las diferentes secuencias de las que consta la versión televisiva.

Con este esquema, podremos hacernos una idea de la escenificación y el grado de adaptación del texto, y nos puede servir de esquema del guión para televisión.

En él, recogemos información sobre el espacio escénico y sobre la localización interior-exterior, y exterior natural, además de las referencias temporales noche-día. La terminología es la propia de los guiones cinematográficos y de los guiones de ficción televisiva.

Aplicamos, por primera vez, esta secuenciación en las adaptaciones de Valle para televisión, porque es la primera obra en la que no se siguen las pautas de la obra teatral. Entre paréntesis, hemos hecho referencia a la escena del texto de Valle.

Esta obra es una pieza puente entre el teleteatro y las posteriores realizaciones, que presentan una realización en clave de lenguaje cinematográfico.

-SEC. 1- Ext. Día. Plaza del pueblo

Vemos un plano de la plaza, que preside el pórtico gótico de la iglesia. La cámara recorre el espacio y nos muestra unos transeúntes. De fondo en *off*, escuchamos el sermón de Fray Jerónimo (Jornada I, esc. 1) del texto de Valle. En *off*, se funde con el

<p>diálogo de las viejas (Jornada I, esc. 1). Escuchamos el sonido de un trueno. Vemos a unas viejas que salen de misa. Estamos ante un gran decorado donde confluyen varias calles con soportales, y la fachada de la casa de don Juan Manuel.</p> <p>La escena pasa a la siguiente por corte.</p>
<p>-SEC. 2- Int. Día. Salón casa</p> <p>Primer plano de Sabelita; escuchamos las reflexiones sobre cómo la miraba Fray Jerónimo y cómo la criticaban las vecinas. (Jornada I, esc. 2).</p>
<p>-SEC. 3- Ext. Día. Plaza del pueblo.</p> <p>Llega don Juan Manuel Montenegro a la plaza, viene a caballo. Escuchamos fragmentos de la Jornada I, esc. 2; se suprimen las intervenciones de Sabelita.</p>
<p>-SEC. 4- APARECEN LOS TÍTULOS DE CRÉDITO</p> <p><i>Águila de blasón</i>, de Valle-Inclán. No se hace ninguna mención a que se trata de una adaptación basada en la obra de Valle; después, en letra más pequeña, aparecerá el nombre del adaptador.</p> <p>(Suenan el <i>Carmina Burana</i> de Carl Orff.)</p> <p>Vemos una muchedumbre que sale de misa; se muestra mediante plano cenital de la plaza.</p> <p>Sobreimpresionados, aparecen los nombres de Fernando Rey, Maruchi Fresno, etc., y se cierra con el del director, José Antonio Páramo.</p> <p>Se pasa por corte a la siguiente escena.</p>
<p>-SEC. 5- Int. Noche. Salón casa</p> <p>Sabelita está con los criados rezando el rosario. Se escucha un potente trueno. Mediante un plano circular largo, vemos cómo las ventanas se han abierto y las cortinas se agitan violentamente.</p> <p>Suenan unos golpes en la puerta; sale una criada al balcón.</p>
<p>-SEC. 6- Ext. Noche. Plaza del pueblo</p> <p>Vemos, en plano subjetivo de la criada a don Juan Manuel, que viene encañonado por una escopeta, y rodeado por unos bandoleros. Pide que no hagan caso a los bandidos. Fragmento de texto de la Jornada I, esc. 3.</p>
<p>-Sec. 7. Int. Noche. Salón Casa</p> <p>Sabelita rebusca en los cajones la llave.</p> <p><i>“La llave, la llave, ¿dónde está la llave?”</i></p>
<p>-Sec. 8. Int. Noche. Salón Casa</p> <p>Entran en el salón cinco bandoleros; les ha abierto la criada. Escuchamos fragmentos de la Jornada I, esc. 4; Micaela, por indicación de don Juan Manuel, apaga el velón; con la escena en penumbra, se produce una pelea.</p> <p>La luz del rayo proyecta la sombra en la pared de los bandoleros forcejeando con don Juan Manuel. La luz, de contraste expresionista, nos recorta las figuras como sombras chinescas.</p> <p>Sobre un primer plano del rostro de Sabelita, vemos el peligro de la situación. Se escucha un disparo de escopeta y don Juan Manuel cae herido. Escuchamos un fragmento del texto de la Jornada I, esc. 5:</p> <p><i>“Sabelita: ¡Don Juan Manuel! ¡Padriño mío!</i> <i>El Caballero: ¡Calla, hija del demonio! ¡Aún no me he muerto para tanto lloro!”</i></p>
<p>-Sec. 9- Ext. Natural. Día. En el campo, junto a unos pinares</p> <p>Se trata de una escena añadida de la que no hay referencias en el texto original.</p> <p>Por corte, se muestra la llegada de un carruaje; estamos en medio de unos pinares. Descienden del carruaje doña María y un sacerdote. Mediante el siguiente diálogo, se informa de que nadie los espera:</p> <p><i>“Sacerdote: ¿Esa mujer continuará en la casa?”</i></p>

<p><i>Doña María: Dios aceptará este sacrificio de mi orgullo como penitencia de mis pecados.</i></p> <p><i>Sacerdote: Dicen que don Juan Manuel está muy mal”.</i></p> <p>La mujer da unas limosnas a los pobres que le salen al camino. Los mendigos se lo agradecen, mientras los pobres repiten que es la mujer más caritativa del mundo.</p>
<p>-Sec. 10- Int. Día. Habitación de don Juan Manuel</p> <p>En una composición muy teatral, aparece don Juan Manuel sentado en un sillón a modo de trono; el bufón (don Galán) está a sus pies como un perro (Jornada II, esc. 2).</p>
<p>-Sec. 11- Int. Día. Habitación de don Juan Manuel</p> <p>Entra en la estancia el Molinero, que recita este fragmento que no está en el texto: <i>“La Santísima Virgen María no ha permitido que los pobres nos quedemos sin padre. Divina Señora, ella querrá guiar a la justicia para que descubra esos mal nacidos y paguen su gran crimen con la horca... si me valiera.”</i></p> <p>Lo interrumpe don Juan Manuel con el texto de la Jornada II, esc. 3. El Molinero trae miel y las nuevas del embarazo de la Molinera, que espera un bastardo del señor. Una criada escucha la confesión de don Juan Manuel.</p>
<p>-Sec. 12- Int. Día. El molino</p> <p>Una curandera acaricia una paloma. Mientras tanto, vemos a la Molinera herida por los perros de don Pedrito. Unas vecinas la ayudan y repiten una salmodia a modo de coro griego: <i>“Maldito el amo y sus canes. Malditos los dientes de los lobos. Malditos los dientes de los hombres. Malditos los caínes que hirieron a su padre.”</i></p>
<p>-Sec. 13- Int. Noche. Comedor de la casa</p> <p>Don Juan Manuel está en la mesa cenando; le sirve Sabelita, que va ataviada con un delantal como si fuese del servicio. A los pies del caballero, se encuentra don Galán. Mientras la joven le sirve, él la mira con lujuria; la situación se ve interrumpida por la llegada de doña María.</p>
<p>-Sec. 14- Ext. Noche. Soportales de la plaza</p> <p>Durante las secuencias 14, 15, 16, 17, 18, 19, se van a intercalar las secuencias de los hijos (Jornada III, esc. 3), con la conversación entre el Capellán, doña María y don Juan Manuel. Se intercalan las escenas buscando un efecto de simultaneidad. En la secuencia 14, vemos a los hijos de don Juan Manuel que se han reunido en los soportales de la plaza; el diálogo corresponde a la Jornada III, esc. 3, hasta la intervención de don Gonzalito, hablando del testamento de su madre.</p>
<p>-Sec. 15- Int. Noche. Junto a la chimenea</p> <p>Inicio de la conversación entre don Juan Manuel, el Capellán y doña María (Jornada II, esc. 3).</p>
<p>-Sec. 16- Ext. Noche. Soportales de la plaza</p> <p>Volvemos a la conversación de los hijos (Jornada III, esc. 3).</p>
<p>-Sec. 17- Int. Noche. Junto a la chimenea</p> <p>Final de la conversación (Jornada II, esc. 3).</p>
<p>-Sec. 18- Ext. Noche. Soportales de la plaza</p> <p>Llegada del Capellán junto con los hijos; habla con ellos. Al final de escena, llega Cara de plata que, a caballo, recorre la plaza. Se entera de que su padre no transige con la herencia, aunque mañana se sabrá. Cara de plata no quiere esperar y cede su parte a quien le dé una onza; queda con don Farruquiño para hablar de negocios y se marcha.</p>

<p>-Sec. 19- Ext. Noche. Soportales de la plaza El Capellán informa de que, por el intento de robo, los culpa a todos (Jornada III, esc. 3). Valle-Inclán (1993, 109-110).</p>
<p>-Sec. 20- Int. Día. Ventana del balcón del salón Don Juan Manuel dispara desde el balcón; le acompaña un galgo. Llegan a la estancia el Molinero y Liberata. Mientras hablan, él sigue disparando por el balcón.</p>
<p>-Sec. 21- Int. Día. Habitación de Sabelita Cruza Liberata por delante de Sabelita, que está hilado en una rueca. Liberata, visiblemente embarazada, la mira satisfecha, triunfante. Cuando desaparece, Sabelita se tapa la cara, afectada.</p>
<p>-Sec. 22- Int. Noche. Habitación de doña María Doña María conversa con la Roja (Jornada III, esc. 4). Sabelita se despide de doña María; se arrepiente del mal que le ha causado a su madrina; ella la perdona. La presencia en la casa de Liberata ha precipitado su decisión.</p>
<p>-Sec. 23- Ext. Noche. Soportal de la casa de la Pichona Escena inventada, que sirve para suplir parte de la información de la escena de la Jornada IV, esc. 7, en la que hierve el cadáver mientras Cara de plata y la Pichona hacen el amor. En esta nueva escena, don Farruquiño espera a su hermano mientras éste se despide de la Pichona. Se emplea el siguiente diálogo: <i>“Cara de plata: Adiós, Pichona, puede ser que ya no volvamos a vernos.</i> <i>Pichona: Ya lo sabía, perdición.</i> <i>Cara de plata: ¿Quién te lo dijo? Si lo he decidido esta noche.</i> <i>Pichona: Las cartas de la baraja me lo dijeron.</i> <i>Cara de plata: Adiós.</i> <i>Pichona: Llévate mi dinero.</i> <i>Don Farruquiño: ¡Venga, vamos! He de estar en el seminario antes de que salga el sol.</i> <i>Cara de plata: Te ayudaré sin interés alguno”.</i> Con esta frase ambigua, se van los dos hombres, mientras la Pichona queda llorando.</p>
<p>-Sec. 24- Ext. Noche. Soportales de la plaza Sabelita sale de la casa y se encuentra con don Farruquito y Cara de plata, que la intercepta (Jornada III, final de la esc. 5). El encuentro es breve y sirve de despedida entre los jóvenes; hay una breve referencia a su antigua relación.</p>
<p>-Sec. 25- Int. Noche. Habitación de doña María Vemos a doña María peinándose en la habitación; retoma la conversación con la Roja (Jornada III, final esc. 4). Se lamenta por la marcha de Sabelita y quiere que la criada la llame, pero ella ya se ha ido. La criada se marcha y doña María se tumba en la cama, escuchamos en <i>off</i> su pensamiento. Convierte en sueño la aparición del Niño Jesús (Jornada IV, esc. 3): <i>“Off doña María: Sávala de morir en pecado, mi niño Jesús. Un vuelo de cuervos cubre mi corazón, deja que rece por ella. ¡Niño Jesús, no acongojes mi alma!”.</i> Tras un sobresalto, se despierta; está torturada.</p>
<p>-Sec. 26- Ext. Natural. Día. En un puente Volvemos a una escena de exteriores naturales, que sirve para recrear el encuentro entre Sabelita y la embarazada (Jornada III, final esc. 6). La escena del bautizo simbólico se realiza en el puente; recuerda una estampa belenista, y la actitud de Sabelita nos recuerda la figura de la <i>santiña</i>, recreada por Valle-Inclán en <i>Flor de santidad</i>.</p>

-Sec. 27- Int. Noche. Habitación de don Juan Manuel

Don Juan Manuel está borracho, le acompaña su fiel bufón don Galán (Jornada IV, esc. 4). Se deja caer sobre la cama y le pide al criado que llame a Liberata para que le caliente la cama. El criado vuelve con la mujer; don Galán la toca, lascivo; ésta le aparta y se mete en la cama con don Juan Manuel, que está completamente borracho.

-Sec. 28- Int. Noche. Habitación de doña María

Vemos a doña María arrodillada frente al Niño Jesús, que está sobre la cómoda; está rezando. El silencio de la estancia se ve interrumpido por el ruido de unas piedrecitas que golpean en los cristales del balcón; la mujer abre la ventana y ve a su hijo Cara de plata.

-Sec. 29- Ext. Noche. Plaza del pueblo

Cara de Plata, montado a caballo, va a despedirse de su madre (Jornada IV, esc. 2). Le dice que se va con los carlistas; él le reprocha que no le diga a don Juan Manuel quién fue de los hermanos el que entró a robar; ella niega que fuese alguno de ellos y Cara de plata le dice que fue Pedro; ella le regaña, porque lo ha acusado, pero le da su bendición para que marche a la guerra.

-Sec. 30- Ext. Natural. Día. Junto al río

Sabelita lava la ropa en el río (Jornada V, esc. 2). La Preñada y la Suegra comentan la situación en que se ve Sabelita por el desprecio de don Juan Manuel. Durante este parlamento, se produce un hecho insólito: el personaje de la Suegra rompe la convención dramática y, mirando al objetivo de la cámara, dice el siguiente texto:

“La Suegra: (...) Hallábase acostumbrada a ser la reina, y no quiso partir la vara con la mujer de Pedro Rey. Yo también la aconsejo: ‘Hay que tener paciencia en este mundo’, y el mayor sonrojo ya lo había pasado, pues no hay otro más grande que condenar el alma y perder la gracia de Dios”.

La Embarazada cuenta las pataditas del hijo que espera.

Sabelita lanza una piedra al agua, no puede reprimir la rabia. Vemos a Sabelita reflejada sobre el agua; el suicidio ronda por su mente.

-Sec. 31- Int. Día. Salón de la casa

El plano de un crucifijo preside la escena; de fondo, escuchamos unas campanas. Don Galán informa a don Juan Manuel que ha visto a Sabelita en el río (Jornada IV, esc. 8).

El diálogo del inicio de la escena es sustituido por las siguientes frases:

“Don Galán: El cuervo loco del pensamiento se esconde en el pecho de mi amo.

El Caballero: No puedo olvidarla.

Don Galán: Estos ojos la han visto a la orilla del río.

El Caballero: Aquellas manos que otras veces me servían como a un rey están ya frías.

Don Galán: Quizás fuese su ánima que vagaba en pena, en tanto conseguía oraciones para su descanso.

El Caballero: Mañana se dirán cien misas en la capilla de mi casa.

Don Galán: Eso no quita para que recemos nosotros, mi amo.

El Caballero: ¿Yo sabré rezar, don Galán?

Don Galán: Como el Santo Padre.

El Caballero: Reza.

Don Galán: Un responso por el eterno descanso de doña Sabelita. No tenemos ni hisopo ni caldero.

El Caballero: ¡Calla! ¡Quiero rezar y me distraes!

(Entra doña María)

Doña María: ¿Rezas?

El Caballero: ¡Rezo por ella!... María de la Soledad ¿quieres que recemos los dos, porque yo solo me pierdo?

(Doña María se arrodilla junto a ellos)

El Caballero: *María de la Soledad, reza tú sola, porque mis rezos no sirven para nada, reza tú, que eres una santa”.*

Sale don Juan Manuel, seguido de don Galán. Doña María se queda rezando.

-Sec. 32- Ext. Noche. Camino

Recreación en estudio de un camino; asistimos al encuentro entre la Vieja y doña María (Jornada V, esc. 5). La secuencia está muy cortada de diálogo y, básicamente, se va a la información, donde se comunica a doña María que han sacado muerta a Sabelita del río. La Vieja repite como una salmodia: “¡Hoy, día de muerte!”.

Vemos un cortejo de antorchas que traen el cuerpo de Sabelita. Doña María se abraza a él. Escuchamos en *off* un recitativo que nos recuerda el coro griego, que declama a varias voces: “*Se agarraba a las arenas del fondo y no podía desasirla.*

Aún trae las algas entre los dedos y no podía desasirla.

Tuvo el regalo de una reina y hoy no tiene ni unas pajas donde morir”.

-Sec. 33- Int. Noche. Salón de la casa

Don Juan Manuel baja las escaleras del salón y a gritos pide que don Galán llame a doña María para que ocupe su puesto en la mesa (Jornada V, última escena).

Ante la ausencia de doña María, se sienta a la mesa con Liberata. La Roja le informa de la muerte de Sabelita. Entra doña María; Liberata se esconde debajo de la mesa, la Señora le dice que se marche de la casa.

El destino no ha querido llevarse aún a Sabelita, y no ha muerto; doña María la ha perdonado. Don Juan Manuel quiere ver a Sabelita, pero doña María se lo impide y dice que se marchará con ella. Tira los objetos que tiene delante y da su plato de comida a Liberata, como si fuese un perro. Doña María se marcha.

Liberata suplica que no le haga daño, él la arrastra y dice que se marchan de la casa.

Acaba la escena con un plano de doña María.

-Sec. 34- Ext. Noche. Plaza del pueblo

Salen a la calle don Juan Manuel, don Galán y Liberata. Un plano cenital nos muestra la plaza desierta: está lloviendo y los truenos se intensifican. Unos perros-lobo deambulan por la calle; están al acecho (avance metafórico de *Romance de lobos*). Escuchamos los diálogos del final de la última escena. Valle-Inclán (1993, 176):

“Don Galán: *¿A dónde ir con la carga de nuestros pecados?*

El Caballero: *No sé...*

Liberata: *¡La noche es fiera, Virgen Santísima!*

Don Galán: *Qué nos importa si somos tres estrellas de la noche.*

El Caballero: *Tú eres una estrella porque eres un alma de Dios... Pero esa mujer es una zorra y yo soy un lobo salido, un lobo salido, un lobo salido...”*

Inician su camino bajo la lluvia. Suena *Carmina Burana* y aparece el rótulo de FIN y los títulos de crédito del equipo técnico.

En esta adaptación, lo que más se resiente es el universo que envuelve la acción. Desaparece el entorno de los sirvientes, la figura de don Juan Manuel se presenta como un viejo caprichoso y la relación conflictiva con los hijos queda simplemente apuntada. Pero, independientemente del tratamiento de la fábula que, lógicamente, ha de resentirse por la duración del formato televisivo, lo que más llama la atención es el poco uso que se hace de las didascalias de la obra, un hecho que viene a constatar que, cuando se trata de pasar una obra a un medio distinto para la que fue creada, la transformación afecta a la estructura y a la manera de representarla.

Hasta ahora, hemos visto que el modelo que hemos definido como *teleteatro* seguía un esquema escénico muy parecido al teatral y que arrastraba las mismas limitaciones, sin que se añadiesen elementos visuales que reforzaran lo que en un escenario es imposible. Tampoco las didascalias que propone Valle-Inclán se tienen en cuenta a la hora de la escenificación, en todo caso se leen algunos fragmentos. Es evidente que tomarse dichas acotaciones como un rasgo cinematográfico del teatro de Valle es un error, porque, como estamos viendo, el lenguaje cinematográfico y televisivo no hace un uso de las mismas. Nos atreveríamos a decir que estas didascalias son un material literario con el que el autor estimula al lector y sirven de referencia para una posible escenificación, pero en ningún caso se convierten en partitura escénica, ni siquiera en el medio audiovisual que tiene la capacidad de reproducirlas; y no lo hace porque las adaptaciones audiovisuales practican una intervención sobre el texto de tal magnitud, que su puesta en escena se rige por la representación de sus propias didascalias, en un proceso de transformar el texto teatral en guión audiovisual.

Aunque el teatro de Valle-Inclán contenga muchas imágenes que se pueden convertir en imágenes cinematográficas, sus textos teatrales no son guiones de cine. El lenguaje cinematográfico requiere una escritura o adaptación específica, y así lo entiende José Antonio Páramo, que transforma el texto teatral en un guión televisivo. Las propuestas dramáticas vistas hasta ahora en la televisión se limitaban a hacer algunos cortes de texto para reducir su duración o eliminar a algunos personajes.

Si nos fijamos en el esquema de escenas que hemos realizado, podemos ver que hay un premeditado cambio de orden de muchas de ellas, y un notable corte del diálogo que elimina las referencias a algunas subtramas, además de una búsqueda del ritmo en la acción. Para conseguir esa sensación, también se intercalan muchas subtramas, para crear una sensación de simultaneidad. Las escenas se subdividen en dos o más fragmentos y se tejen con otras para crear esa sensación.

En esta versión para televisión, es la primera vez que el adaptador escribe algunos diálogos que no pertenecen al texto original: es un recurso necesario para unir los saltos de argumento que se producen con los cortes; es una manera de aportar la información necesaria para la evolución de la fábula. Por tanto, debemos distinguir lo que consideramos cortes de la censura de lo que son modificaciones y supresiones de escena por motivos dramáticos.

Independientemente de que la obra fuese mutilada en la exhibición de 1974, es evidente que el trabajo de guión ya había intervenido sobre el texto de una manera clara. Y antes de los cortes de exhibición, el realizador ya se había autocensurado al eliminar la escena de la Jornada IV, esc. 7, donde don Farruquiño hierve el cadáver mientras Cara de plata y la Pichona hacen el amor. Esta escena nunca hubiese pasado la censura y, en la adaptación de Páramo, se sustituye por un diálogo donde Cara de plata y la Pichona se despiden en el soportal de su casa: él le informa de que se va con los carlistas; se da la información de su marcha, pero se pierde el sentido de la escena cortada.

A parte de este tipo de limitaciones, el trabajo dramático que se realiza sobre el texto es coherente, está bien hilvanado, aunque pierda por el camino el simbolismo del lenguaje que aportan los criados, las referencias a refranes o el habla sentenciosa del pueblo, que no tienen cabida, porque personajes como Micaela la Roja, que representa muy bien este universo, desaparecen prácticamente del texto. Los elementos mágicos también quedan relegados, y escenas en las que el Niño Jesús habla con doña María, se

convierten en una reflexión en *off* de la mujer mientras duerme. Esta escena, que es muy difícil de realizar en el teatro, tampoco se aborda en la televisión; puede que las razones podamos encontrarlas en las limitaciones de la censura, que no toleraría una aparición de este tipo.

El tratamiento de algunos elementos simbólicos, como la luna y el agua, quedan diluidos. Se reproduce la escena del bautismo anticipado; pero, en cambio, se obvia la escena del ahogamiento de Sabelita; sólo se cuenta, no se visualiza.

La adaptación incluye escenas de exteriores, por eso no se entiende por qué no se visualiza el intento de suicidio; esta supresión hay que entenderla en clave de autocensura.

Por lo que respecta a la luna, no hay ningún referente visual explícito. En general, el ambiente mágico, como hemos apuntado, queda bastante desdibujado. Un tema tan importante como la decisión de Sabelita sobre el suicidio, motivado por causas naturales o esotéricas, que Valle hábilmente deja en el aire, no merece ninguna consideración en esta adaptación; no hay que olvidar que es un momento muy trágico y visualmente muy potente.

Valle no suele dar respuestas; él plantea situaciones, pero no las resuelve para extraer consejos morales, por eso no sabemos si Sabelita se quiere quitar la vida movida por la mala conciencia y el remordimiento o por el hechizo que le hace Liberata. En cambio, en la adaptación televisiva, su suicidio obedece a causas morales, porque Liberata no hace ninguna conjura contra Sabelita; no hay prenda de la joven con la que hacer el encantamiento; la intervención de la bruja se limita a curar las heridas a Liberata infringidas por los perros de don Pedrito y a maldecir a los hijos del amo. También, los comportamientos arteros de la bruja y de Liberata son censurados.

Valle-Inclán, en su visión simbolista, otorga el mismo valor a la fábula que al resto de elementos que ayudan a configurar la escena: el sonido, la luz, etc.; la modernidad del texto siempre ha pedido su equivalente en la modernidad de la representación. Como hemos apuntado, en el análisis de otras obras, hay propuestas escénicas en Europa que se identifican con estas corrientes, aunque siempre con receptores minoritarios, término que no acepta de buen grado la televisión, que es un medio que establece como público ideal un público mayoritario. Aunque hablemos de una emisión en la segunda cadena de TVE, la recepción es de millones de espectadores, y más en aquellos años, en los que sólo había dos canales. Por todo esto, hemos de entender los planteamientos argumentales de la obra y reconocer los esfuerzos de condensación de un texto que está fuera de los parámetros de representación, y que se presta a múltiples lecturas.

El propio Valle-Inclán así lo entendía y, como hombre de teatro, distinguía perfectamente su trabajo literario del trabajo escénico; así se desprende del trabajo de ajuste y recorte que él mismo realizó para una supuesta representación teatral de *Romance de lobos* y que recoge Margarita Santos en su ponencia “Sobre *Romance de lobos*”, presentada en los cursos sobre “Cien años de *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán”, realizados por la Universidad Internacional de Andalucía en su sede de Baeza en el verano de 2008 y dirigidos por César Oliva.

En dicha ponencia, se expone de manera detallada las anotaciones que Valle-Inclán hizo sobre su obra: sustituye el concepto de jornada por acto, y sustituye algunas escenas de cada acto. Su trabajo es un trabajo dramaturgico y de adaptación, que realiza sobre su original; reordena algunos pasajes del texto y tacha todas las acotaciones; sustituye la

subjetividad de muchas de ellas por indicaciones directas y precisas propias de la representación.

El propio Valle utiliza el recurso de dividir una escena e intercalarla con otra para dar una sensación de simultaneidad y aligerar la acción.

También simplifica el número de actores y elimina las escenas corales o las personifica en un solo actor a modo de corifeo. En cuanto a la diversidad espacial, también sufre algunas modificaciones, al unificar la acción para evitar los excesivos cambios literarios.

En las conclusiones de dicho artículo, Margarita Santos destaca la conciencia que tenía Valle sobre el hecho literario y el hecho escénico.

Después de hacer un minucioso desglose de los cambios y anotaciones manuscritas que el propio Valle hizo sobre su obra, Margarita Santos destaca las renunciadas que hace Valle sobre las innovaciones dramáticas de su teatro en aras de una posible representación. También hace constar que las supresiones y modificaciones del manuscrito no van en una línea de adaptación cinematográfica: recuérdese el artículo periodístico que apuntaba a una posible versión cinematográfica de *Romance de lobos*; el manuscrito hace referencia a una adaptación para la representación teatral.

Los recursos que Valle utiliza no son muy diferentes a los que la presente adaptación realiza, recursos tendentes a fundir escenas, reunificar espacios, eliminar personajes y conseguir un ritmo en la representación. A la vista del trabajo planteado por Margarita Santos, podemos concluir que Valle-Inclán es consciente de la necesidad de intervenir sobre el texto cuando se trata de posibilitar la representación o de realizar una hipotética adaptación cinematográfica o televisiva.

5- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

Nos encontramos ante el primer intento en televisión de abordar una obra de Valle-Inclán de gran formato y con una estructura a medio camino entre el teatro y la novela. *Águila de blasón* también se referencia como novela dialogada; de ahí que la intervención que se realiza en la adaptación es semejante a la que haríamos si estuviésemos adaptando un texto narrativo que, por su dimensión, fuese inabarcable para la representación; por tanto, el primer objetivo de la adaptación será secuenciar y reordenar argumentalmente aquello que queremos contar. Aquí, el trabajo de selección será básico.

Lo que diferencia este trabajo de posteriores adaptaciones de sus novelas, como el de las *Sonatas*, es la utilización de los diálogos de la obra originales, a los que se les añade alguna refundición mínima por parte del adaptador. Aquí, el diálogo ofrece textura teatral; estamos ante una obra que utiliza abundante diálogo, comparado con adaptaciones de sus novelas donde el lenguaje es totalmente cinematográfico y, por tanto, usa otros recursos narrativos además del diálogo. Hay una regla no escrita en las adaptaciones, pero que se cumple respecto al diálogo: cuanto más cinematográfica es la versión, menos diálogo hay. Recordemos que Buñuel siempre vio como un problema lo mucho que hablaban los personajes de Valle.

En *Águila de blasón*, el trabajo dramático reordena las secuencias, pero mantiene la esencia teatral. La adaptación tiene un alto porcentaje de escenas en interiores rodadas en plató que le confieren teatralidad. El resultado es una más que notable aproximación a la segunda *Comedia bárbara*, que cuenta con un destacado reparto, encabezado por Fernando Rey, que da vida a un don Juan Manuel Montenegro con aires aristocráticos y

con una ajustada interpretación. La complejidad de encarnar al caballero con su presencia de mayorazgo, con sus arrebatos coléricos y su carnalidad, está perfectamente representada por un gran actor como es Fernando Rey, que sabe transitar por estos estados de una manera creíble.

La dirección también ha arriesgado apoyando la construcción de algunos personajes como el del fiel sirviente Galán, que es muy física, con una implicación corporal y gestual que no transita por el naturalismo. En una propuesta bastante atrevida, que recuerda los movimientos de un perro fiel, el bufón se construye físicamente con claras referencias a Rigoletto, con cojera y una incipiente joroba. Este juego más físico tiene sentido por el rol de bufón que contrasta con un cierto hieratismo de don Juan Manuel.

También Maruchi Fresno (doña María) compone un personaje emotivo, porque sabe combinar la piedad cristiana con la firmeza que requiere el personaje para enfrentarse a don Juan Manuel en la defensa de sus hijos.

En el caso de Sabelita, interpretada por Pilar Puchol, el resultado es más desigual, la interpretación es declamativa y se instala en un discurso que pretende ser lastimero; la actriz no consigue comunicar con nadie, ni siquiera con sus propios compañeros de reparto.

En general, el nivel interpretativo es muy solvente, con algunos momentos muy bien resueltos. Los planteamientos de José Antonio Páramo respecto a la realización también presentan algunas novedades, como ya hemos apuntado; curiosamente, en la secuencia 30ª de la película, se atreve a romper la convención de ficción y hace que la Suegra hable directamente a la cámara; es un gesto que no tiene continuidad en la obra ni está apoyado por una propuesta dramática de corte distanciado; realmente, no entendemos el sentido del gesto; podemos achacarlo a las inquietudes renovadoras que el propio realizador buscaba.

Águila de blasón es una obra de transición entre dos modelos de realización televisiva, y uno de los pocos ejemplos que nos quedan en televisión española de una intervención, equivocada o no, pero ambiciosa, de uno de los grandes textos de Valle; propuesta que se vio condicionada por los límites de la censura, pero que, a nuestro entender, pudo ser la única obra junto a *La cabeza del Bautista*, de Pellicena-Cafarel, que supo acercar la obra de Valle-Inclán al gran público.

Independientemente de los códigos interpretativos, la calidad y la solvencia de los actores tienen mucho que ver en el buen resultado final de las dos producciones.

6.5.5 La marquesa Rosalinda (1981)

Estamos ante la primera producción del teatro de Valle-Inclán realizada en color. A pesar de que la televisión empieza sus emisiones en color en 1975, la anterior emisión de una obra de Valle, por la UHF, es de 1977 y se hace en blanco y negro.

1-Sistema de realización

Esta pieza, registrada en 1981, vuelve al modelo que hemos denominado de *teleteatro*; su planteamiento no tiene rasgos cinematográficos en su planificación y en la puesta en escena.

El espacio escénico reproduce artificiosamente un jardín que, en todo momento, muestra su teatralidad. La pieza está concebida al estilo de representación teatral de caja italiana, dejando un espacio central con un banco por el que evolucionarán los actores. Las cámaras adoptan el punto de vista del espectador y se mantienen frontales frente al decorado; apenas se introducen en él y su planificación está al servicio de los parlamentos de los actores.

Las únicas novedades que presenta la realización son la utilización de algunos efectos de posproducción que permite el vídeo, como la división de la pantalla en cuatro imágenes. Simultáneamente, podemos ver cuatro imágenes distintas. O la utilización de la imagen a modo de caleidoscopio, creando un efecto espejo que construye imágenes distorsionadas para crear un efecto mágico y preciosista. Este efecto lo utiliza en la descripción del prólogo al referirse al cisne, que interpreta una bailarina; la imagen parte su figura por la mitad, desdoblando su medio cuerpo, creando un efecto irreal.

Los recursos de posproducción son efectos propios del medio televisivo, igual que el uso del *zoom* que ayuda a acercar la imagen de algún actor de manera rápida. Este tipo de técnicas son específicamente televisivas y su uso denota una estética muy concreta. En este caso, la de los ochenta, se caracteriza por este tipo de efectos y por el uso del color con mucha intensidad.

En televisión, la estética de una época, con sus diferentes maneras de iluminar y de realizar, determinan un estilo que está por encima de la estética que pide la obra. En el caso de *La marquesa Rosalinda*, el realizador juega a mostrar los mecanismos de la televisión, en una especie de juego metateatral: aquí vemos monitores que reflejan la imagen que se está grabando, o al propio Arlequín con los cascos del regidor pasando estampas en un atril a modo de foto fija. También se ven los focos del estudio, y los rayos de luz que proyectan un tipo de iluminación utilizada muy común en la televisión de los ochenta, que consiste en mostrar el destello de los focos con sus rayos de luz; este sistema de iluminación se usaba en los programas musicales y aquí se ha querido justificar al simular los rayos de luz filtrados por la hojarasca del jardín.

Se usan tres cámaras y una grúa permite una realización por bloques con un montaje poco elaborado; ya desde la misma grabación, el producto está prácticamente hecho. En cuanto a la planificación, es bastante convencional: plano general para situar a los personajes en la acción y después se sigue con los planos medios en respuesta a cada réplica de los personajes, y se reserva el primer plano para algunos monólogos.

La realización sólo atiende a las réplicas de los actores, está plenamente al servicio del texto y su misión es puramente ilustrativa de la puesta en escena; de ahí que se descarte cualquier rasgo cinematográfico que recree el entorno, o gramatice algún tipo de sentimiento de los personajes a partir de la mera expresión.

Sólo el empleo de la cámara lenta sirve para enfatizar algunos parlamentos. Esta ralentización de la imagen se utiliza para las lecturas de las acotaciones: sobre la imagen, escuchamos el texto que, en algunos casos, se ilustra, pero que, en general, busca una imagen de algún personaje al que vemos mientras se recita la acotación.

Este despliegue de recursos –cámara lenta, desdoblamiento de imágenes, división de la pantalla en cuatro imágenes, el empleo del *zoom*, o el uso de efectos psicodélicos– es propio de la televisión. Por tanto, estamos ante una realización de teleteatro a la que se le aplican las nuevas posibilidades tecnológicas de la televisión, pero que nada tiene que ver con los planteamientos cinematográficos; y lo hace de manera voluntaria, porque recordemos que, en la década de los ochenta, las series de televisión ya utilizan las técnicas cinematográficas y también se han empleado para la grabación del teatro.

Por tanto, podemos ver cómo ambos modelos convivieron, y el empleo de cada uno de ellos dependerá de la propuesta del realizador.

En el caso de *La marquesa Rosalinda*, estamos ante una obra muy teatral que admite pocos planteamientos cinematográficos si no se interviene en el guión. En el caso de la versión que nos ocupa, no se ha hecho dicha intervención, se ha optado por conservar íntegramente el texto; por tanto, aquí los recursos verbales del texto serán la clave de la representación, porque la obra de Valle prescinde de la acción de la fábula; los personajes cuentan en todo momento lo que ha ocurrido; su grandeza es la manera en cómo se cuenta.

Francisco Montolio, el realizador, no quiere experimentar con el texto, y se limita a escenificarlo con toda su teatralidad, y a registrarlo ante las cámaras con una puesta en escena claramente teatral, en la que las cámaras son simplemente un vehículo de transmisión entre el escenario-plató y el espectador.

La pieza tiene una duración de 1h 53' aproximadamente. El programa no se ofrece con ninguna introducción sobre el autor: ésta es una novedad respecto a las anteriores adaptaciones; en los ochenta, este tipo de introducciones radiofónicas ya han desaparecido de la televisión.

La obra se emite por la segunda cadena de TVE. No tenemos el nombre del programa en el que se emitió, porque esta obra no figura en los archivos de TVE; y la copia que hemos visionado pertenece al archivo personal del profesor César Oliva, y no tiene la carátula de la cabecera del programa.

La obra se inicia con el preludio del texto en el que un recitado de Arlequín nos sitúa en el marco de la acción. En esta introducción, se muestra inmediatamente el recurso distanciador de la representación en televisión, con la aparición de Arlequín al lado de un monitor en el que vemos su imagen. A mitad del preludio, se inserta el título de la obra y los créditos: las letras aparecen sobre fondo negro y con un marco de aspecto barroco a modo de cuadro; una vez finalizada la presentación, se reanuda el preludio.

1- Ficha técnica

FICHA ARTÍSTICA

Rosalida.....	Elisa Ramírez
Arlequín.....	Juan Diego
Amaranta.....	Paca Ojea
Dueña.....	Maruchi Fresno
Colombina.....	Cándida Tena
Abate.....	Alfonso del Real
Paje.....	Carlos Piñeiro
Estrella.....	Rosario Aguilar
Polichinela.....	Manuel Ángel Egea
Pierrot.....	Marcelo Rubal
Reparado.....	Vicente Gisbert

Juanco.....	Kino Puello
Marqués.....	Manuel Pereiro
Misia Rosa.....	Adela Escartín
Silvia.....	Marisol García
Dorotea.....	Isabel del Palacio
Urganda.....	Amalia García
Rodríguez.....	José Padilla
El cisne.....	Leda Berriel
Bailarín.....	Carlos Benavides
Voz en <i>off</i>	Carlos Ballesteros

FICHA TÉCNICA

Coreografía y animación.....	Elvira Sanz
Figurista.....	M ^a Antonia Fuentes
Decorador.....	Álvaro Valencia
Iluminador Jefe.....	Ángel Blasco
Productor.....	Ángel Monis
Grafista.....	Jesús Arroyo
Títulos.....	Martín Blázquez
Especialistas en montaje.....	Tomás García y Fernando Arroyo
Operador grúa.....	Lucio Fernández
Construcción de decorados.....	Félix Puerto
Dirección y realización.....	Francisco Montolio

3- Sinopsis argumental de *La marquesa Rosalinda*

Nos remitimos al resumen que hemos realizado en el análisis de la anterior versión para televisión.

4-Análisis de la puesta en escena para televisión.

Uso de las didascalias

Con un tratamiento fiel al texto, esta versión televisiva escenifica la obra en su totalidad; recordemos que, en la anterior versión de *La marquesa Rosalinda* para televisión, se peinó el texto para acortar el metraje. Este planteamiento de fidelidad textual se lleva al extremo de incluir prácticamente la totalidad de las didascalias, que escuchamos en *off*, y muchas de ellas son escenificadas por los actores a modo de pantomima.

En esta fidelidad, basa el director su lectura dramática; su puesta en escena es una constante ilustración de lo que propone Valle-Inclán. Pero el texto de Valle encierra desde su inicio un gran secreto, y no nos referimos al secreto de la marquesa Rosalinda; el secreto que encierra el texto tiene que ver con los diferentes niveles teatrales que propone. Por un lado, está el juego juglaresco de largos recitados como el del preludio;

por otro, el juego de la Comedia del Arte y, por último, el juego de la Corte, tres formas muy codificadas formalmente que Valle junta dentro del máximo artificio estético, el de un jardín dieciochesco: la naturaleza dominada y reelaborada por el ser humano.

Tras una gran carga formal, Valle ironiza sobre cómo se pueden controlar y educar las pasiones. Universos separados encuentran una unión momentánea, la del placer del cortejo y la idealización del amor. Las uniones matrimoniales son otra cosa, en las que mandan las dotes.

Creemos que tal entramado dificulta la lectura escénica de la obra, de la que es necesario superar su artificiosidad para no quedarnos en una lectura exclusivamente formalista, como la que se ha hecho en esta propuesta televisiva. Aquí, todo queda en la superficie: el juego de la farsa y el del cortejo no se relacionan; se ha optado por separar ambos mundos.

Al tratar el texto sólo en su superficie, aunque se haga íntegramente, se corre el peligro de quedar atrapado por las garras de la artificiosidad y del preciosismo verbal; unas palabras que, lejos de estimular y despertar nuestros sentidos, acabarán por adormecerlos.

En esta propuesta, todo se fía al recitado del texto y no parece que la televisión sea el medio donde mejor case este tipo de recepción. Un aspecto que es ciertamente desconcertante: pudiendo contar con recursos propios, se ha optado por limitarse a los teatrales.

No hay un tratamiento específico en la puesta en escena para televisión, ya que las entradas y salidas son las convencionales y la cámara no acompaña a los personajes fuera del círculo en el que recitan su texto; hubiese sido interesante mostrar el juego de ponerse y quitarse una máscara antes de salir a escena; y digo esto consciente de que no es un recurso muy original, pero sí que está planteado al principio de la obra, cuando Arlequín habla junto a un monitor en el que se refleja su imagen y aparece con los cascos del regidor puestos: este distanciamiento sólo se utiliza al principio de la obra y después cae en el olvido, pudiendo sacársele más partido.

La puesta en escena es la misma que podríamos realizar en un teatro. Sólo después, y mediante posproducción, se articula el discurso televisivo, al que se le añaden los efectos especiales que le confieren su especificidad frente al teatro, y que le permite algún tipo de insertos, como las distorsiones de la bailarina recordando el cisne, o la fragmentación de la pantalla en varios planos.

Todo esto, sin renunciar a efectos teatrales: sirva como ejemplo la alusión a la niebla del prólogo, que el propio actor expande con un artilugio de utilería. Desgraciadamente, la televisión es mucho más fría en la exposición de este tipo de recursos y no se crea la misma atmósfera que se conseguiría en un teatro. De ahí que efectos como el de un arroyo creado mediante una tela, no funcionen con la misma poética que en el escenario.

Por lo que se refiere al texto, queremos destacar los únicos cortes que se han producido: en el prelude se han suprimido los siguientes versos:

*“Con las espumas del champaña
y la malicia de sus crónicas
Francia proyecta sobre España
las grandes narices borbónicas”.*

Llama especialmente la atención el corte, porque en toda la obra apenas se quitan unas cuantas frases. Al inicio de la jornada segunda, se lee la acotación de la que se elimina la primera estrofa:

*“En el jardín métrico de mirto y ciprés
con cisnes y rosas. La decoración
clásica, del dieciocho francés
que amaba la corte del primer Borbón.”*

En ambos casos, el corte no obedece a cuestiones que tengan que ver con aligerar el tiempo de la obra: es evidente que la coincidencia tiene que ver con una censura que elimina las dos alusiones que hace Valle a los Borbones. La mención no deja de ser una ironía bastante inocente sobre la monarquía, pero a pesar de eso se ha eliminado del texto. Esto evidencia que, en 1981, en TVE, aún hay un control férreo de los contenidos y se prefiere evitar la referencia a la Familia Real.

Siendo *La marquesa Rosalinda* un texto con pocas alusiones de carácter social y político, llama poderosamente la atención el celo con que se hace este corte; en 1981, aún no tienen cabida los textos más comprometidos de Valle. Finalizada la transición española, es sintomático que este tipo de alusiones se corten.

Respecto al texto, no hay más cortes dignos de mención. La presencia de las acotaciones es notable, prácticamente se leen en su totalidad; sólo se eliminan algunas que son reiterativas de la acción; sirva la siguiente como ejemplo:

*“Hace mutis por el jardín,
renegando de aquella gente,
el Abate. Naturalmente
que si reniega es en latín”.*

El Abate, con su marcha y murmurando en latín, la hace explícita.

En cuanto a la música, sirve de acompañamiento de las escenas y se utiliza como fondo de la mayoría de ellas. Es de estilo barroco y alcanza un primer plano con las numerosas coreografías que se introducen en la pieza. El Paje y doña Estrella, siempre que dialogan, lo hacen bailando a ritmo de minué. Muchas de las evoluciones de Colombina y Arlequín nos recuerdan a coreografías inspiradas en la Comedia del Arte o en los más cercanos payasos; no hay tratamiento riguroso del movimiento de los personajes de la Comedia del Arte, sólo se establecen juegos farsescos potenciados por el vestuario llamativo de toda la *troupe* de comediantes.

También la presentación de Reparado y Juanco se hace mediante un baile y, mientras escuchamos la acotación, ellos hacen paródicamente las evoluciones.

Al inicio de la segunda jornada con la aparición de Polichinela, también se establece un juego coreográfico con Uganda, Dorotea y Silvia.

Por lo que respecta al vestuario, es un vestuario de fantasía; no se intenta recrear la moda del XVIII de manera fiel; estamos ante una indumentaria muy teatralizada; en el caso de la marquesa, su peluca hace juego con su traje; lleva uno diferente en cada acto, con sendas pelucas a juego con el color: rosa, esmeralda y blanco.

La indumentaria de los cómicos está más cerca de una recreación para *clowns* que de una compañía de la Comedia del Arte; de hecho, Arlequín sólo sale vestido con el traje

de rombos al principio y al final de la obra; durante el resto de la representación, aparece vestido al estilo del caballero español del XVII, ataviado con su capa.

El cambio de ropa de los protagonistas, un traje nuevo por acto, obedece más a los caprichos estéticos de la propuesta televisiva que a las necesidades del texto.

Arlequín, que siempre se le representa con su ropa de cómico, se cambia y actúa con un atuendo más propio de un galán. Desde la propuesta dramaturgica que realiza Francisco Montolio, se potencia este aspecto romántico que afecta a la interpretación, al colocar al personaje en dos planos muy diferentes; el cómico se desdibuja ante la presentación como un galán; lo interesante es ver representada visualmente la distancia que separa a ambos amantes: ella vestida de corte y él con un traje de cómico.

Y por último, en cuanto a la división estructural de la pieza, se hace coincidir el intermedio con el final de la jornada de la obra. Se harán dos cortes publicitarios, que coincidirán con el final de la primera y de la segunda jornada. Estos cortes están ilustrados con la palabra *intermedio*. En este sentido, se respeta la estructura de la obra y se adapta la publicidad a dichos cambios.

5- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

La dirección de la pieza ha establecido dos formas diferentes de afrontar el texto: una abiertamente farsesca, en aquellos fragmentos en los que intervienen los cómicos; y otra de corte mucho más naturalista, que sirve para subrayar el ambiente romántico con que se quiere dotar a la relación entre Arlequín y la marquesa. Pero estas dos maneras de abordar el texto no siempre conviven adecuadamente. El personaje más afectado es el de Arlequín, que transita por ambos mundos, y pasa de uno a otro registro como si estuviese interpretando dos obras diferentes.

También le ocurre al personaje de la marquesa, que tiene una forma de interpretar cuando habla con Amaranta y otra muy distinta cuando verbaliza sus parlamentos y se pone trascendente y afectada.

Estos registros tan diferentes están marcados desde la dirección, porque, en los pasajes de corte romántico, el texto viene acompañado por la música que enfatiza este efecto nostálgico y declamatorio.

Este planteamiento no ayuda a entrar en la obra ni a acercarnos a los personajes protagonistas, a los que vemos poco definidos; gran parte de los parlamentos están planteados como un recitado donde los actores se recrean gustándose, están más pendientes del efecto que producen sus palabras que del sentido que tienen.

No ocurre lo mismo con personajes que se mantienen siempre dentro de un mismo código y no tienen estos pasajes románticos; este tipo de personajes están mejor definidos: pensamos en el Abate, el marqués o Misia Rosa, que son personajes que están perfectamente dibujados y que tienen el grado justo de estilización; son creíbles, presentando rasgos estereotipados, aquéllos que pide Valle en su texto.

Por lo que se refiere a la compañía de cómicos –Colombina, Pierrot y Polichinela–, su propuesta se acerca más al juego del *clown*, con acrobacias y pantomimas poco trabajadas. Estos personajes hubiesen precisado de un mayor trabajo de codificación del movimiento; su estética está cerca de los grabados y pinturas de Watteau, donde se

recrea a los personajes de la Comedia del Arte con ojos del XIX, con una marcada visión romántica de los mismos. En esta propuesta, se les parodia muy toscamente. En algún momento, parece que se apueste por una muñecalización de Colombina, que hace su primera aparición por el hueco de una pared, recordándonos con su movimiento a un títere en su teatrillo; también ayuda a ello su cara pintada como una muñeca y su vestuario bastante infantil. Esta combinación es muy peligrosa, porque al personaje se le desposee de la pasión que pueda sentir por Arlequín. Si todas sus intervenciones se reducen a un juego, nos perdemos parte del personaje. El mundo sentimental aparece aquí adscrito exclusivamente a la relación romántica de Arlequín y la marquesa, y se pierden las pasiones de los cómicos que, aunque puedan tener un aspecto y un tipo de reacciones propias de la farsa, nos han de emocionar. En la línea en que los *clowns* utilizan este recurso –en medio de su comportamiento absurdo, suelen emerger momentos de ternura muy potentes– no es incompatible la máscara teatral y la emoción. En cambio, la relación entre Arlequín y la marquesa, por mucho que se recite pretendidamente enamorado, no es nada creíble, y no porque el comportamiento de ambos sea caprichoso y voluble, sino porque los intérpretes no se creen nada de lo que dicen.

En cuanto al movimiento escénico, es un movimiento previsible y poco acertado. Por ejemplo, en la primera jornada, cuando sale la marquesa al jardín después de haber perdido un chapín, se sienta en un banco y no se levanta en todo lo que queda de acto; los personajes acuden a su lado y recitan los textos.

En contraste con este estatismo, la dirección pretende ofrecer mucho movimiento con las cabriolas de los cómicos, a los que presenta siempre en la explanada y a los que hace evolucionar sin ton ni son en una especie de juego de patio de colegio.

Para dinamizar el movimiento, se añaden algunas coreografías que evolucionan mientras escuchamos las acotaciones del texto: es una manera de que la escena no se quede estática mientras escuchamos la voz en *off*. El recurso que se emplea en todas las acotaciones es la representación de las acciones que plantea el texto, creando un efecto reiterativo entre lo que escuchamos y lo que vemos; esta práctica no ayuda a la representación.

En definitiva, creo que no es un montaje que aporte ninguna novedad a la representación del teatro de Valle en televisión. Se trata de la última propuesta de teleteatro basada en un texto del autor gallego que se emite en TVE. Este producto, dentro de la programación de los años ochenta en la que el producto televisivo ya ha dado muestras de una ficción específica para el medio, choca de manera directa con estos planteamientos y hace comprensible el final de la emisión del teatro en televisión. Muchos de sus planteamientos han quedado obsoletos, sobre todo porque se echa en falta mayor rigor en la propuesta escénica, en la que se observa precipitación y escaso tiempo para su realización.

En estos momentos, el teatro ha de buscar nuevos caminos en la televisión, porque el modelo que fue útil en los años cincuenta, sesenta y setenta, ya no sirve en la televisión de los ochenta; y esta obra es un ejemplo del declive del género en la televisión.

5.5.6 *Sonata de primavera* (1983)

No será hasta la década de los ochenta cuando se aborde el primer proyecto de televisión basado en la obra de Valle-Inclán con carácter plenamente cinematográfico. El proyecto escogido lleva por nombre *Memorias del marqués de Bradomín*. No se trata de una adaptación teatral de *El marqués de Bradomín*; en esta ocasión, se eligen las *Sonatas* de Valle-Inclán como material literario que servirá de base para la realización de la serie.

El proceso de producción, realización y de guión, es radicalmente distinto del que hemos visto hasta ahora. Se escoge un material novelado sobre el que se realizará un guión cinematográfico.

El proyecto inicial de Televisión Española era realizar las cuatro *Sonatas* de Valle-Inclán, pero finalmente la propuesta quedó reducida a tres capítulos; uno dedicado a la *Sonata de primavera*, dirigida por Miguel Picazo, y los otros dos sobre la *Sonata de estío*, que fue dividida en dos partes y que dirigió Fernando Méndez Leite. En el proyecto original, se contemplaba hacer las cuatro *Sonatas*, pero la *Sonata de otoño* y la *Sonata de invierno* cayeron del proyecto.

Aunque la serie cuenta con dos directores distintos, cosa bastante habitual en las series de TV, el equipo de producción es el mismo para ambas, y está dirigido por Eduardo Manzanos, que propone un diseño de producción en el que se apuesta por los escenarios naturales, tanto para realizar las escenas de interiores como las de exteriores. Las localizaciones se realizan en España, donde se recrean los espacios italianos que propone la *Sonata de primavera* y las tierras mexicanas de la *Sonata de estío*. Se trata de una producción delegada por TVE a una empresa llamada Estela Films, al frente de la cual está el propio Eduardo Manzanos.

Los cambios que se producen en el tratamiento de la ficción en TVE no son únicamente de modelos de realización; también la producción sufre importantes transformaciones durante este periodo. Lo más significativo es que la cadena delega en una producción externa, que será la encargada de llevar a cabo el proyecto sobre un presupuesto pactado y sin la utilización de los recursos técnicos y humanos del “ente” público TVE.

La productora externa elegirá el equipo artístico, consensuado con el responsable de la ficción de TVE en el reparto, y se encargará de todo el proceso. TVE se limita a emitir el producto que ha confeccionado esta empresa externa.

Este modelo es el que actualmente siguen todas las cadenas en la realización de las series. El teatro nunca sufrió este proceso de externalización: *La marquesa Rosalinda*, dirigida por Francisco Montolio y realizada en 1981, es una producción hecha por el equipo de producción de TVE. Este rasgo también será un hecho diferencial entre el teleteatro y las series de ficción que, además de las características cinematográficas, también introducen los modelos de producción del cine.

En el caso de las *Sonatas*, hay un diseño de producción común para cada uno de los capítulos. Sólo cambiaban los directores, los actores y algún elemento del equipo técnico.

El hilo conductor de la serie es el personaje del marqués de Bradomín, que es interpretado por el mismo actor, Manuel Sierra. También se comparte el guionista adaptador, que es Enrique Llovet, que firma las versiones. La música de todo el proyecto corre a cargo de Alfonso Santisteban; de la decoración, se encarga Luis Argüello y del vestuario, León Revuelta.

A pesar de todos estos elementos comunes, los capítulos no guardan una misma coherencia, y el problema hemos de buscarlo en una mala gestión de la producción. La *Sonata de estío* pide un mayor despliegue de medios, que fue lo que, según su director, llevó al fracaso su propuesta. En un artículo que lleva por título *Sonata de Hastío*, Méndez Leite (1986) se queja de no poder rodar en México, ni tan siquiera de no poder contar con figuración que pudiese hacerse pasar por indígenas; el caos se apoderó de la producción hasta el punto de que a un actor que debía rodar en Huelva, se le citaba en Madrid. La mala relación con el productor llegó a tal extremo que tuvo que pedir el arbitraje del Director General de RTVE, Carlos Robles Piquer, para acabar la película. Las quejas del director son extensibles a la mala relación con el protagonista, con el que no tiene un trabajo fluido; el actor Manuel Sierra era quien tenía los derechos de la obra y se tenía que contar con él inevitablemente, nunca hubo una buena sintonía con el director.

La realización de las *Sonatas* debemos enmarcarla dentro de una corriente que inicia TVE en la década de los ochenta y que le proporcionó un buen rédito de audiencia y le aportó prestigio; se trata de dramatizar biografías de personajes ilustres y de recuperar novelas emblemáticas. Nada nuevo en cuanto a los contenidos que tradicionalmente han ofrecido espacios como *Novela*; la gran diferencia reside en el tratamiento cinematográfico que recibe la realización y la búsqueda de los espacios naturales adecuados que acompañen la acción. Series como *Cervantes* (1980), *Fortunata y Jacinta* (1980), *Ramón y Cajal* (1982) o *La plaza del Diamante* (1982), son un claro ejemplo de esta tendencia, que elevó el nivel de calidad de los productos dramáticos al acercarlos al cine.

La *Sonata de primavera* se emitió el 18-9-1983, la *Sonata de estío* (Primera parte) se ofreció el 25-9-1983, y la Segunda parte, el 2-10-1983. La serie se exhibió en horario de *prime time* por la primera cadena de TVE. El teatro de Valle-Inclán nunca tuvo esa oportunidad, pues siempre se había emitido por el segundo canal, con una clara vocación minoritaria.

1- Sistema de realización

En esta propuesta, el material de la adaptación no es del género teatral. La intervención se realiza sobre una novela y el modelo de realización es claramente cinematográfico. Por tanto, nos alejamos, por género y por modelo de realización, del teleteatro. No se trata de un modelo cinematográfico que combine la simultaneidad de las cámaras, modelo que se fue imponiendo a partir de los años noventa, cuando las series vuelven al estudio: estamos hablando de una realización con una única cámara y realizada como una película.

El planteamiento de esta realización no difiere del de una película convencional; tal vez en el metraje, que se acerca a los estándares de exhibición del género televisivo. El proceso de montaje se realiza mediante el lenguaje narrativo, en el que se sustituye la narratividad novelada por la fílmica.

Estamos hablando de un producto que guarda poca relación con el medio televisivo; el factor esencial que los une es que la televisión será el medio escogido de exhibición. De hecho, este mismo producto podría exhibirse en una sala de cine. Por eso, algunos realizadores de cine han llamado a este tipo de grabaciones “cine pobre”, porque son obras con planteamiento cinematográfico de bajo coste. En el cine, cada plano es dinero

y los recursos que se emplean para este tipo de series es mucho más bajo que los que habitualmente emplea una producción cinematográfica.

En cuanto a la planificación concreta que emplea Miguel Picazo, encontramos abundantes planos generales, que sirven para recrear la voz en *off* que, con mucha frecuencia, nos sitúa en la acción. Los planos generales no son fijos; la cámara, mediante un paneo lateral o vertical, acompaña a las figuras en movimiento. En la primera escena, tenemos una muestra del empleo de este recurso, lateral en el caso del desplazamiento del carruaje, y vertical cuando enseña el pórtico o la entrada del Colegio Clementino.

También el plano general se convierte en plano-detalle mediante el *zoom*, un movimiento que suele ser pausado. Este tipo de planificación, que puede presentarse mediante encadenamiento o fundido, dan una cadencia lenta y nostálgica, acorde con la música que ambienta la escena.

Cuando se desarrollan los diálogos entre personajes, suelen emplear dos soluciones: un plano fijo, donde se sitúan los personajes –rara vez emplea el contraplano–, y el plano secuencia, donde los personajes evolucionan componiendo sin salirse de cuadro; en estos planos, los actores dialogan de perfil para que se les vea mientras hablan; entran y salen del plano y la cámara abre y cierra el objetivo en la medida en que sale o se incorpora un personaje nuevo.

El *travelling* también suele acompañar el movimiento de los actores; la cámara se desplaza acompañándolos en la composición de algunos planos-secuencia. En algunos momentos, es evidente la presencia del movimiento de grúa que nos ofrece algunos planos cenitales, y otros en contrapicado. El plano de superioridad se establece cuando el marqués mira desde el balcón a María Rosario; la mira de arriba abajo, después realiza el plano inverso, cuando la joven mira al marqués en el balcón: el contrapicado nos ofrece una imagen del caballero engrandecida.

La planificación está al servicio de la historia; se han reducido los diálogos hasta un límite que provoca que las reacciones de los personajes sean abruptas. Una muestra más de que se confía a la narratividad de las imágenes gran parte de los contenidos emocionales de los personajes, pero no siempre se logra transmitirlos.

Se recrean algunas escenas ceremoniales, como el entierro de Monseñor, donde la planificación es más abundante, pero en las escenas cotidianas, donde los diálogos se reparten entre varios personajes, se opta por una representación estática, bastante teatral: la cámara, mediante el plano-secuencia, adopta la posición del espectador; la cámara está siempre en la zona de lo que sería la embocadura del teatro, pero nunca se relaciona frontalmente con los personajes; se prefiere abrir ángulo respecto al eje central. La puesta en escena busca una puerta a modo de fuga, por la que se incorporan otros personajes, sin tener que modificar el plano. Un ejemplo de este planteamiento del plano-secuencia lo tenemos cuando la princesa está conversando con unas amigas y se incorpora el marqués de Bradomín; posteriormente, el criado Polonio, que informa de que han traído los hábitos de María del Rosario y se los está probando. Polonio se incorpora a la conversación, finalmente entra por la puerta María del Rosario con el hábito, la cámara la sigue mientras es felicitada por los familiares y amigos; luego, todos salen de la estancia. El plano-secuencia tiene una duración aproximada de tres minutos.

El hecho de que se ruende en interiores naturales condiciona la ubicación de la cámara. Los planos-secuencia requieren de un espacio amplio, como es el salón del palacio, que permite dicha disposición; en cambio, escenas como la visita al sótano, donde están

guardadas las imágenes de Semana Santa, se realizan con planos mucho más cortos por la imposibilidad de tener profundidad de campo y de desplazamiento.

Hemos detallado estos ejemplos para dejar constancia de que los recursos expresivos son claramente cinematográficos; para el montaje, se ha elegido una cadencia y un ritmo excesivamente lento; a ello, contribuye una planificación donde se abusa del plano-secuencia con una puesta en escena bastante estática. Tal vez, los límites de producción puedan explicar gran parte de la planificación que, a pesar de poder contar con el recurso del montaje, prácticamente se establece desde el rodaje; el plano-secuencia lleva implícito el ritmo que se quiere imprimir a la película ante la imposibilidad de solucionarlo en la sala de posproducción.

2- Ficha técnica

FICHA ARTÍSTICA

Papeles protagonistas:

Marqués de Bradomín.....	Manuel Sierra
María del Rosario.....	Inma de Santis
Princesa Gaetani.....	Berta Riaza
Polonio.....	Manuel Alexandre
Capuchino.....	Feliz Dafaue

Con:

Mimí Muñoz, Eduardo Bea, Diana Salcedo, Zulema Kats, Manuel Pereiro, Manuel Guitián, Fabián Conde y Laura Picazo.

FICHA TÉCNICA DE TV

Producción.....	Estela Films para Televisión Española
Productor.....	Eduardo Manzanos
Director.....	Miguel Picazo
Guión.....	Enrique Llovet
Fotografía.....	Carlos Suárez
Música.....	Alfonso Santisteben
Decorados.....	Luis Argüello
Vestuario.....	León Revuelta
Montaje.....	Renata Merino
Director de producción.....	Gregorio Manzanos
Ayudante de dirección.....	Martín Sacristán
Segundo operador.....	Antonio Saiz Palazón
Rodaje.....	En Úbeda, Carmona, Sevilla, Palacio de don Álvaro de Bazán, el Viso del marqués, Museo Naval
Sonorización.....	Estudios Exa
Laboratorio.....	Fotofilm Madrid
Duración.....	63 minutos
Formato.....	16 mm, sonido magnético separado, color

3- Sinopsis argumental de *Sonata de primavera*

La novela de Valle-Inclán es más rica en descripciones que en acciones. Su autor se muestra más interesado en mostrar, mediante descripción pictórica y escenográfica, un universo, que en contar una historia que participa especialmente de la intriga. De ahí que se recree en la descripción de atmósferas y en las sensaciones que le produce al marqués de Bradomín el recuerdo de su encuentro y enamoramiento de María del Rosario, que en la evolución de unos personajes que no están muy dibujados desde un perfil psicológico.

La acción arranca con la llegada del marqués de Bradomín al Colegio Clementino de Ligura. Viene como enviado del Papa en su calidad de Capitán de la Guardia del Santo Padre para entregar el capelo cardenalicio a Monseñor Gaetani, rector del Colegio Clementino. A su llegada, le informan de que Monseñor está en trance de muerte al sufrir un accidente en casa de su hermana, la princesa Gaetani.

Aprovechando que el viático se dirige hacia el palacio Gaetani, Bradomín se une al cortejo para visitar al agonizante religioso. Una vez en palacio, conoce a la princesa, mujer viuda que tiene cinco hijas; la mujer es de ascendencia española y conocía a la madre del marqués de Bradomín. Le presenta a sus hijas; inmediatamente, el marqués repara en la belleza y el misterio de María del Rosario; tras alabar la belleza de las jóvenes, la princesa le informa de que su hija María del Rosario pronto entrará en un convento; es doloroso para una madre alejarse de la hija, pero ese dolor se ve compensado al saber que se apartará de las tentaciones de este mundo.

Monseñor, agonizante, pide hablar con el enviado del Santo Padre. En su presencia, se confiesa arrepentido por la vanidad y la ambición con la que recibió su nombramiento como príncipe de la Iglesia y confiesa sus aspiraciones al papado, esperando que la muerte del Sumo Pontífice allanase su camino. En cambio, ahora, es él quien está a las puertas del infierno; pide clemencia y perdón por sus malos pensamientos.

Bradomín se dispone a irse de la estancia donde yace agonizante Monseñor, cuando un criado (Polonio) le informa de que la princesa ha puesto a su disposición un aposento en el palacio. El marqués no puede creerse que compartirá la casa en que habitan tan bellas mujeres, pero, a pesar del deseo, renuncia a tal invitación; el criado insiste, y no ve necesario causarle tal contrariedad a la princesa; finalmente, el marqués acepta encantado. Se dirigen a su aposento; al contemplar los lienzos de su habitación, hacen una reflexión sobre los pintores prerrafaelitas.

La muerte de Monseñor se anuncia mediante unos golpes premonitorios, los mismos aldabonazos que resonaron en la casa a la muerte del príncipe; el óbito coincide con una fuerte ráfaga de viento. Los elementos sobrenaturales están presentes en la obra. Tras la muerte y la manifestación de las fuerzas ocultas, la joven María del Rosario está un poco asustada; el marqués se ofrece a acompañarla hasta sus aposentos; ella acepta. Antes de que la joven entre en la alcoba, el marqués le declara su amor e intenta besarla; la mujer huye despavorida.

La tensión en cada encuentro de la pareja es patente; la joven se muestra muy nerviosa y huidiza. Después del entierro de Monseñor, María del Rosario atiende a los mendigos; su caridad infinita conmueve al marqués, que siempre la recordará como el gran amor de su vida.

Llegada la hora de partir, la princesa Gaetani insiste en que el marqués se quede con ellas unos días más; escribirá una carta a Roma para que prolonguen su estancia. La princesa encarga a María del Rosario que sea ella quien escriba la carta; el marqués se interesa por la fecha en que la joven tomará los hábitos; la princesa le dice que todavía no está fijado el día.

A la mañana siguiente, la princesa recibe la visita de unas amigas que han estado en el convento y traen nuevas de la superiora; también han traído el hábito de María del Rosario; la joven va a probárselo y finalmente aparece con él.

La tensa situación entre Bradomín y ella se ve interrumpida por Polonio, que invita a la concurrencia a ver los pasos de Semana Santa que él mismo ha esculpido en cartón, porque este año saldrán en la procesión.

Bradomín, con la insolencia de los veinte años, se hace el contradizo con la joven, que se asusta; él quiere saber lo que ella siente por él. En un arrebato de pasión, decide tomar a la joven, que huye. Al anochecer, se adentra por la ventana en su estancia; la mujer, al verlo, se desmaya; cuando está a punto de consumar la violación, unos pasos lo detienen y, tras una tensa espera, recibe una cuchillada de un hombre que huye entre las sombras. Bradomín lo reconoce, pero no quiere armar un escándalo; pide a su criado que le vende la herida y pasa la noche ansioso por saber si el fugitivo que lo ha herido ha contado el suceso a la princesa Gaetani.

A la mañana siguiente, vemos a un Bradomín temeroso que va al encuentro de la princesa; la mujer ha sido convenientemente informada por Polonio, que es el autor de la cuchillada. Bradomín, cínicamente, dice que ha sido herido por un desconocido; la princesa, molesta, le responde que no ha recibido contestación de Roma y no puede prolongar su estancia en palacio. Bradomín insiste en que vuelva a escribir María del Rosario; tal osadía pone nerviosa a la princesa. Lejos de acobardarse por la situación, el marqués decide quedarse en el palacio hasta que tengan noticias de Roma.

Al día siguiente, Bradomín recibe la visita de un misterioso capuchino, que le advierte de los peligros que corre y le dice que busque una casa que tiene en su fachada un cráneo de buey, y que sea generoso con una vieja hechicera, pues ella tiene el encargo de hacer unos conjuros con un anillo que le han arrebatado a Bradomín. Si es generoso y da más dinero, la vieja se olvidará del encargo y así podrá evitar grandes males.

Bradomín agradece la información, busca su anillo y se da cuenta de que le ha desaparecido de la habitación: es el anillo de su antepasado el marqués de Bradomín. El fraile se despide porque no puede decirle nada más.

El encuentro con María del Rosario es más amable de lo esperado; ella ha tomado la escena del asalto como un mal sueño. La joven lee un libro sobre la Virgen María; tras una conversación de seducción, la joven le advierte de los peligros que corre si se queda.

Bradomín acude a la cita con la vieja hechicera; tras apuntarle con una pistola y reclamar su anillo, la vieja le confiesa que el conjuro no lo hubiese matado, pero le habría quitado la lozanía y su fuerza sexual; era el encargo que le hizo Polonio. Una vez devuelto el anillo y por otras cuantas monedas más, la vieja se ofrece para conseguir que la moza delire de amor por él. El marqués rechaza el ofrecimiento.

La tensión entre la princesa Gaetani y el marqués de Bradomín va en aumento; la situación empieza hacerse insostenible y el marqués se plantea abandonar el palacio, pero también siente el vértigo de la perdición.

Bradomín recibe una carta de Roma en la que se le requiere urgentemente; Polonio es el que ha traído la misiva. Bradomín le pide que se quede con el anillo que ha recuperado; Polonio, como si estuviese delante de una visión, lo rechaza; el viejo criado no puede más que sincerarse y, como si estuviese ante el mismo demonio, le reprocha sus poderes malignos; le acusa de que él deshizo sus figuras en la procesión que, al ser de cartón, fueron destruidas por la lluvia; después sale huyendo mientras Bradomín ríe por su victoria.

A modo de despedida, Bradomín va al encuentro de María del Rosario, que está llenando de rosas los búcaros del salón; recibe más amable los piropos del marqués, que se vuelve a sincerarse y derrama unas lágrimas por el amor que siente por ella. La muchacha se conmueve, pero al final se aparta de los brazos que ya la habían rodeado, se marcha hasta la ventana y llama a su hermana pequeña, que pasaba por la estancia, en un intento de protegerse. La niña, con su muñeca, cuenta variadas historias fantásticas; sigue jugando y se aparta de su hermana.

El marqués continúa cortejándola; María del Rosario, azorada, le pide que no insista y que hoy mismo se marche a Roma porque ha sido denunciado al Santo Oficio. El marqués se hace el sorprendido; ella duda y le toma por un brujo. Llama de nuevo a su hermana y la sienta en el alféizar de la ventana; la tensión es máxima entre Bradomín y la joven, que no quiere ceder ante los sentimientos contradictorios que empieza a sentir. De repente, se abre la ventana y la niña cae al vacío ante los ojos atónitos de María del Rosario y del marqués.

María del Rosario culpa de lo sucedido a Satanás, que tomó la forma del marqués. Bradomín huye del palacio ante el infortunio y, en su memoria, aún resuenan las palabras de María del Rosario: “*¡Fue Satanás!*”.

4-Análisis de la puesta en escena para televisión.

Uso de las didascalias

La adaptación que plantea Enrique Llovet es bastante fiel a los hechos narrados. Sigue la misma estructura cronológica favorecida por la claridad de la novela. Recoge los pasajes esenciales de la fábula y articula la acción empleando los mismos diálogos de la novela, pero recortados; en general, la adaptación utiliza pocos diálogos. La obra está narrada en primera persona y utiliza este recurso narrativo al principio y al final de la obra; el texto que escuchamos en *off* también son fragmentos de la novela.

El trabajo dramático ha consistido, fundamentalmente, en la selección de los pasajes de la novela que nos acercasen a la historia de amor entre Bradomín y María del Rosario. Al tratarse de una novela corta, no se han suprimido pasajes esenciales, dejando a la narratividad de la cámara la carga descriptiva de la prosa de Valle-Inclán.

A continuación, hemos ordenado las diferentes secuencias de la película y hemos detallado la acción que se representa; así, podemos hacernos una idea de la estructura del guión que plantea Enrique Llovet.

Por lo que respecta a la dramaturgia de dirección, sigue fielmente la ambientación y los perfiles de los personajes; no hay ningún cambio substancial de lectura que desvirtúe, mate o enfatice algunos aspectos que plantea el texto. La puesta en escena, en muchas ocasiones, sigue las indicaciones descriptivas de la novela y se intenta recrear con detalle las propuestas de Valle-Inclán. Al tratarse de una adaptación de una novela, no hay didascalias propiamente dichas, pero sí infinidad de descripciones de acciones dentro del texto que se reproducen con bastante fidelidad.

-Presentación

Aparecen los títulos de crédito, sobre fondo morado y un tul doblado; en primer lugar, aparece el logotipo de RTVE, para después presentar a Manuel Sierra en *Memorias del marqués de Bradomín*, de Ramón María del Valle-Inclán. Éste es el título genérico de la serie. Después aparecen los siguientes actores: Inma de Santis, Berta Riaza, Manuel Alexandre. Guión y adaptación: Enrique Llovet, y el nombre del equipo artístico, vestuario, escenografía, etc., terminando con el del director, Miguel Picazo. Después, vemos el título *Sonata de primavera*, como nombre del capítulo, y empiezan las imágenes.

-Sec. 1- Ext. Nat. Día. Caminos y campo

Imagen de carruaje saliendo por una puerta monumental que representa la Puerta Salaria de Roma. En *off*, escuchamos el siguiente texto:

“Salimos de Roma por la Puerta Salaria y comenzamos a cruzar la campiña llena de misterio y de rumores lejanos. Anochece cuando, al fin, me quedé dormido y desperté al amanecer. Ocurría esto en los felices tiempos del Papa-Rey, y el Colegio Clementino conservaba sus fueros y sus rentas. El rectorado ejercíalo Monseñor Estéfano Gaetani, Obispo de Betulia, de la familia de de los príncipes Gaetani. Para aquel varón, llevaba yo el capelo cardenalicio. Su Santidad había querido honrar mis juveniles años, eligiéndome entre sus guardias nobles para tan alta misión. A lo lejos, almenados muros se destacaban negros y sombríos sobre celajes de frío azul. Era la vieja, la noble, la piadosa ciudad de Liguria. Entramos por la Puerta Lorenciana y atravesamos unas calles desiertas. La silla de postas se detuvo, estábamos a las puertas del Colegio Clementino.”

Durante el parlamento, vemos caminos que ilustran el texto, la entrada a Liguria y las calles. La secuencia se acaba con la llamada ante las puertas del Colegio Clementino.

-Sec. 2- Int. Nat. Día. Claustro renacentista

Claustro del Colegio Clementino; dos religiosos informan a Bradomín de que Monseñor está en trance de muerte. Sale un cortejo con el viático, se dirigen al Palacio donde está Monseñor. Bradomín sigue el cortejo.

-Sec. 3- Int. Nat. Día. Habitación

Palacio de la princesa Gaetani; vemos la habitación de Monseñor que está agonizando. Recibe los Santos Sacramentos y la comunión. El cura con el séquito se marcha.

-Sec. 4- Int. Nat. Día. Salón del palacio

El marqués contempla la situación y, cuando está a punto de marcharse, un criado le pregunta si él es el enviado de Su Santidad; asiente y el criado le indica que la princesa quiere hablar con él.

El encuentro es cordial, aunque la mujer se lamenta de que se encuentren en tan desagradable situación. La princesa le recuerda que ella conocía muy bien a su madre y que en su infancia lo tuvo en su regazo. Bradomín la reconoce como la hija del marqués de Agar.

La princesa le presenta a sus hijas; el marqués se fija especialmente en María del Rosario. Hace un cumplido sobre la belleza de las jóvenes. Y la princesa le comenta

<p>que está muy orgullosa de ellas y que precisamente María del Rosario entrará pronto en un convento, para que las tentaciones no puedan apartarla del recto camino; la mujer desearía que todas sus hijas eligieran el camino recto.</p> <p>Un cura requiere la presencia del marqués, Monseñor quiere hablar con él.</p>
<p>-Sec. 5- Int. Nat. Día. Habitación</p> <p>Monseñor, agonizante, da la bendición al marqués, que le besa la mano. Monseñor quiere que le dé las gracias al Santo Padre por su nombramiento. Un cura le dice que no hable; está muy fatigado.</p>
<p>-Sec. 6- Int. Nat. Día. Antesala-Habitación de Bradomín</p> <p>Polonio, el criado de la princesa, pide a Bradomín que le acompañe hasta sus habitaciones. El marqués, sorprendido, acepta. En su decisión, ha pesado la presencia de María del Rosario; será mucho más comfortable estar en las mismas estancias que la joven, que entre los teólogos del Colegio Clementino.</p> <p>Atraviesan varias estancias, hasta que, finalmente, llegan a su aposento; enseguida, Bradomín se fija en los cuadros que adornan la habitación. Referencia a los prerrafaelitas. Tras la reflexión, el marqués se deja caer en la cama.</p>
<p>-Sec. 7- Ext. Nat. Día. Jardín</p> <p>A la mañana siguiente, desde la terraza de la biblioteca, Bradomín ve jugar a las jóvenes en el jardín. Se cruza la mirada con María del Rosario, que la rehúye, pero al final no puede evitar volverlo a mirar. El marqués la contempla con aires de superioridad desde el balcón de la casa.</p>
<p>-Sec. 8- Int. Nat. Noche. Salón del palacio</p> <p>El marqués se reúne con la princesa y las damas que están acompañando la agonía de Monseñor. La princesa presenta a Bradomín a Monseñor Antonelli, que se lamenta del estado de Monseñor Gaetani: <i>“sólo se puede esperar un milagro”</i>.</p> <p>Las niñas también están presentes; de repente, se escuchan unos golpes que Monseñor Antonelli interpreta como que ya están cerrando el palacio y es hora de retirarse. Pero los golpes suenan ahora más cercanos; de repente, una ráfaga de viento abre la ventana y mueve las cortinas. La princesa interpreta los hechos como una premonición: ocurrió lo mismo el día en que murió su marido. Entra Polonio y anuncia la muerte de Monseñor.</p> <p>Las niñas se abrazan a su madre, están asustadas. María del Rosario se marcha para acostar a la pequeña, se despide del marqués.</p>
<p>-Sec. 9- Int. Nat. Noche. Salón del palacio</p> <p>Monseñor Antonelli pide al marqués de Bradomín que escriba al Papa anunciando la desgracia.</p>
<p>-Sec. 10- Int. Nat. Noche. Habitación</p> <p>Bradomín se acerca a María del Rosario, que se encuentra rezando junto al cadáver de su tío. La joven está preocupada por su madre, que lleva dos días sin dormir; el marqués le dice que sería bueno que todos descansasen; ahora ya no se puede hacer nada por Monseñor y se ofrece a acompañarla a su aposento. La joven acepta.</p>
<p>-Sec. 11- Int. Nat. Noche. Pasillos y escalera</p> <p>El marqués no puede reprimir sus instintos y se abalanza sobre la joven; ella se resiste, él no para de repetirle que la adora, María del Rosario huye escaleras abajo y se escapa.</p>
<p>-Sec. 12- Ext. Nat. Día. Calles</p> <p>Entierro de Monseñor; el cortejo sale del palacio y sigue por la calle.</p>
<p>-Sec. 13- Int. Nat. Día. Iglesia</p> <p>Entra el cortejo a la iglesia. Disponen el cadáver frente al altar; el cuerpo lo han transportado a hombros y sin ataúd. Ya en el altar, lo introducen en el féretro.</p>

-Sec. 14- Int. Nat. Día. Salón del palacio

Las niñas hacen costura, Bradomín toca el piano, el ambiente es bastante relajado. La princesa se interesa por los planes de Bradomín y le pregunta cuándo ha de volver a Roma. El marqués le dice que ya no tardará mucho; María del Rosario escucha un poco asustada. La princesa insiste en que se quede con ellas y le pide a su hija que escriba una carta a Roma para que dispensen al marqués de sus obligaciones y pueda quedarse una temporada con ellas.

La joven se dispone a hacerlo y, al pasar junto al marqués, éste le susurra que se queda por ella y porque la adora.

El marqués se interesa por saber si ya hay fecha para que María del Rosario tome los hábitos; la princesa dice que “pronto”; Bradomín propone que, tras la muerte de Monseñor, tal vez sea mejor retrasarlo; la madre insiste en que ella será más feliz en el convento, lejos de las tentaciones.

-Sec. 15- Int. Nat. Noche. Terraza-pasillos

Bradomín mira la luna; al entrar en el palacio, ve a María del Rosario sollozando; al ver al marqués, huye como alma que lleva el diablo; en su huída, pierde un pañuelo que Bradomín recoge del suelo.

-Sec. 16- Int. Nat. Noche. Habitación marqués

Recostado en la cama, mira y huele el pañuelo; después suspira.

-Sec. 17- Int. Nat. Día. Salón del palacio

La familia está reunida; las jóvenes hacen costura y la princesa recibe la visita de unas amigas que vienen de misa. Traen noticias del convento; el hábito de María del Rosario ya está a punto. El marqués asiste a la conversación; un criado dice que el hábito ha llegado y María del Rosario está probándose. La joven entra con el hábito, suena la música, da un beso a su madre y las amigas; no se atreve a mirar al marqués y se marcha.

Polonio propone ir a ver las figuras que saldrán en procesión; ha restaurado el paso donde aparecen cuatro judíos. Todos siguen al criado mientras explica que les ha cambiado las cabezas; ahora son de cartón, igual que las caretas que hacía para los carnavales.

-Sec. 18- Ext. Nat. Noche. Jardines

Las niñas juegan, el marqués intenta acercarse a María del Rosario, que le huye. En *off*, escuchamos el pensamiento del marqués, que se pregunta qué siente ella por él. Contrariado, golpea la barandilla; observa como María del Rosario se retira a sus habitaciones. El marqués decide entrar en ellas. Por el jardín, vemos la sombra de Polonio que está vigilante.

-Sec. 19- Int. Nat. Noche. Pasillos y habitación de María del Rosario

El marqués va en su busca, la sombra lo persigue. Llega hasta la habitación de María del Rosario; ella está rezando ante un altar; al verlo, se desmaya. El marqués la recoge y la deja en la cama; suavemente le besa la mano; en una actitud muy casta, le acaricia el pelo. Escucha un ruido y apaga la única vela de la estancia. Decide marcharse.

-Sec. 20- Ext. Nat. Noche. Jardín

Bradomín atraviesa el pórtico del jardín cuando es atacado por Polonio, que le clava un cuchillo. El criado huye.

-Sec. 21- Int. Nat. Noche. Habitación de Bradomín

Bradomín le pide a su ayudante que le vende la herida y que no diga a nadie que está herido.

-Sec. 22- Int. Nat. Noche. Habitación de la princesa

Vemos cómo Polonio cuenta en voz baja lo ocurrido a la princesa; no escuchamos sus palabras, vemos las reacciones en el rostro de la mujer.

-Sec. 23- Int. Nat. Día. Salón del palacio

A la mañana siguiente, se encuentra el marqués con la princesa; ésta se muestra fría y distante; el marqués entiende que Polonio ha relatado lo sucedido. La princesa le insinúa que será mejor que se marche a Roma, porque no ha recibido contestación a su carta. Bradomín dice que será mejor que vuelvan a escribir; entonces explica que le han herido en el jardín de palacio. La princesa calla y, cuando se marcha Bradomín, Polonio *hace los cuernos* en referencia al demonio.

-Sec. 24- Int. Nat. Día. Habitación del marqués

Un fraile capuchino se presenta en la estancia del marqués para avisarle de que su vida puede estar en peligro. Le informa de que, esta noche, acuda a una casa que tiene un cráneo de buey y que le diga a la mujer que le abrirá la puerta que está resuelto a recuperar su anillo. El marqués se da cuenta de que el anillo no está en su dedo y pregunta qué hace si la mujer se resiste; el capuchino le informa de que le dé más dinero, el doble de lo que pagó el que realizó el encargo del conjuro. Bradomín asiente con la cabeza y el fraile se marcha.

-Sec. 25- Ext. Nat. Día. Jardín

Bradomín se encuentra con María del Rosario, que lee un libro sobre la vida de la Virgen María. Bradomín le comenta que él también tiene un guía espiritual; la muchacha, inocente, le pregunta quién es y él le dice que Casanova; ella no lo conoce y Bradomín juega con la inocencia de la muchacha; se le insinúa de nuevo y María del Rosario huye; él la vuelve a alcanzar, y entonces la joven le dice que debe marcharse porque su vida corre peligro. Debe irse hoy mismo.

-Sec. 26- Ext. Nat. Noche. Puerta de la casa de la bruja

Bradomín llama a la puerta; aparece una vieja que le pregunta qué quiere y el marqués le muestra unas monedas, la vieja lo deja pasar.

-Sec. 27- Int. Nat. Noche. Casa de la bruja

Bradomín le pregunta por el anillo, ella le reconoce como el señor marqués de Bradomín y le dice que nunca le hubiese hecho un conjuro donde su vida corriese peligro; el encargo era privarlo de su lozanía y de su virilidad. Bradomín, incrédulo, le pide que le explique cómo se hace el encantamiento.

La bruja va hasta su rincón de pócimas y se lo explica; después, le devuelve su anillo y le enseña un muñeco que se le parece: lo esculpió Polonio; ella tenía que trabajar sobre esta figura de Bradomín. Un tanto escéptico, el marqués se dispone a marcharse, no sin antes darle unas monedas a la vieja, que se muestra dispuesta a hacer un trabajo para favorecer a Bradomín; por diez monedas más, hará que la joven princesa se enamore perdidamente de él. Bradomín rechaza el ofrecimiento y se marcha.

-Sec. 28- Int. Nat. Día. Salón del palacio

La princesa está reunida con unas amigas; las niñas juegan. Entra el marqués y solicita la venia para retirarse, él y la princesa se miran con tensión.

-Sec. 30- Ext. Nat. Día. Una calle

Escuchamos los truenos de una tormenta, que descarga su lluvia sobre las imágenes de Semana Santa que desfilan en procesión. Bradomín y los Gaetani contemplan la procesión desde del balcón del palacio. Por culpa de la lluvia, los rostros de cartón, que ha realizado Polonio, empiezan a deshacerse. Polonio contempla la imagen con dolor.

-Sec. 31- Int. Nat. Noche. Habitación de Bradomín

Polonio trae una carta de Roma, el marqués la abre en presencia del criado y después de leerla le dice que le requieren en el Vaticano. Monseñor Sansaferrato le ordena que se presente en Roma. Ante la satisfacción de Polonio, Bradomín quiere devolverle la afrenta y le dice que se quede con su anillo como recuerdo de su estancia en palacio. Polonio se horroriza al ver el anillo que él mismo sustrajo para entregárselo a la bruja.

El criado no lo acepta y responsabiliza a Bradomín de todos los males de la casa; él es el responsable de que sus figuras se deshiciesen. Considera que es una encarnación del demonio y lo denunciará al Santo Oficio. Bradomín esboza una sonrisa y vuelve a colocarse su anillo.

-Sec. 32- Int. Nat. Día. Terraza del palacio

María del Rosario pone unas rosas en la terraza. Bradomín se le acerca y le pide una a la joven, que se la da, su mirada sigue siendo tímida. El marqués le pide la rosa de sus labios y se vuelve a insinuar; ella le dice que es imposible.

Bradomín le pregunta por qué lo aborrece y la muchacha le contesta que él es el demonio. María del Rosario está muy nerviosa y, al ver pasar a su hermana pequeña, la abraza en busca de protección; no puede retenerla por mucho tiempo y la niña se escapa para jugar. Bradomín se vuelve a acercar y, ante una nueva insinuación, María del Rosario le dice que debe marcharse porque ha sido denunciado ante la Santa Inquisición por brujo. Bradomín dice que son cosas de la princesa, que lo aborrece. La joven está muy angustiada, parece que las palabras de Bradomín la hieren y cada palabra amable de Bradomín ella la recibe como una tentación del demonio.

La hermana pequeña vuelve y ella la coge de nuevo; el marqués se acerca a María del Rosario y le pide que le diga si lo ama; la joven contesta que su amor no es de este mundo e intenta escapar; hace un movimiento brusco y empuja sin querer a su hermana pequeña, que se precipita por la ventana.

Vemos, en un plano cenital, a la niña muerta en el jardín.

-Sec. 33- Ext. Nat. Día. Jardín

El marqués recoge a la pequeña, que está muerta. María del Rosario se la arrebató y sale llorando; grita “¡fue Satanás!”. Ante los gritos, la princesa sale a su encuentro y llora desconsolada. Bradomín retrocede.

-Sec. 34- Ext. Nat. Día. Calles

Vemos la imagen de Bradomín montado a caballo, que se marcha de la ciudad, mientras escuchamos en *off* su pensamiento:

“Sentí miedo. Bajé a las caballerizas y partí al galope. Miré con los ojos llenos de lágrimas para enviarle un adiós al palacio Gaetani, queriendo distinguir en cualquiera de sus ventanas su sombra trágica y desolada.

¡Pobre sombra envejecida, arrugada, miedosa, que vaga todavía por aquellas estancias, y todavía cree verme acechándola en la oscuridad. Me contaron que ahora, al cabo de tantos años, ya repite sin pasión, sin duelo, con la monotonía de una vieja que reza.”

Escuchamos en *off* la voz de María del Rosario: “¡Fue Satanás! ¡Fue Satanás!”.

Sobreimpresionado en la pantalla aparece *FIN*.

5- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

Estamos ante una propuesta que arriesga muy poco con sus planteamientos. A pesar de que la adaptación del guión es muy fiel a la historia de la novela, no consigue transmitir las mismas sensaciones, porque mantener dicha fidelidad no garantiza captar la esencia del proyecto.

La mayor carencia, desde nuestro punto de vista, está en la construcción de los personajes; se descuidan tanto los aspectos dramáticos como los interpretativos. Este problema viene arrastrado por la excesiva fidelidad que se quiere mantener con la novela. A Valle, no le interesa el desarrollo psicológico de los personajes; en las *Sonatas*, utiliza a los personajes como pretexto para la recreación de atmósferas y

situaciones. En una novela modernista, como lo es *Sonata de primavera*, toda la acción conduce al estímulo de los sentidos; el recorrido que hace Valle por paraísos perdidos, por el universo aristocrático, es un recorrido cercano al sueño; el modelo que utiliza Valle no pretende describir objetivamente la realidad: el Modernismo es ferozmente antirrealista.

En cambio, la imagen audiovisual, por su naturaleza, tiende a objetivar situaciones y personajes. La subjetividad y la atmósfera que recrea Valle se ven reducidas a un esteticismo visual que no alcanza la emoción que plantea el texto.

La dramatización hubiese necesitado de un mayor desarrollo de los personajes para entender las luchas internas –de orden moral, tal y como están planteadas aquí– en las que se debaten.

La adaptación audiovisual de un texto novelado como el que nos ocupa pide una mayor intervención por parte del guionista. Si se limita la adaptación a suprimir las descripciones emocionales de los personajes y no se escenifican, toda la obra parece un documental de paisajes donde deambulan unos actores de los que no sabemos muy bien lo que les pasa hasta que una voz en *off* nos informa de sus dudas.

El proceso de adaptación televisiva entre una novela de Valle-Inclán y una obra de teatro difieren esencialmente en la mayor responsabilidad del adaptador a la hora de estructurar el guión. En el caso de la novela, la libertad será mayor, y la necesidad de estructurar la obra de manera autónoma respecto al original será necesaria; por tanto, pensamos que difícilmente se puede abordar este tipo de adaptaciones sin una clara intervención para transformar la novela en un guión cinematográfico. En el caso del teatro para televisión, se puede representar sin un tratamiento específico cinematográfico, como hemos visto en las adaptaciones de teleteatro, pero estamos hablando de otro género: en el cine, es imposible.

El propio director Miguel Picazo reconoce que, si tuviese que enfrentarse de nuevo con un texto de Valle-Inclán, lo haría desde unos planteamientos muy distintos, adecuándose al Valle-Inclán que tuviese delante. Implícitamente, Miguel Picazo reconoce que el guión le vino impuesto y que estaba condicionado por la admiración del adaptador por la prosa de Valle-Inclán.

“Se curó en salud haciendo una adaptación en la que se acompañaban las imágenes con una persistente voz en *off*, describiéndonos lo que éstas debieran potenciar con fuerza creadora. La imagen debe ser suficiente.”²⁴²

Tal vez, por la falta de un tratamiento de guión más ambicioso y menos respetuoso con el original, la interpretación de los actores es muy pobre; únicamente presentan un rasgo de comportamiento, siempre el mismo, desde la primera escena, lo que convierte la cinta en una sucesión de situaciones previsibles. Creemos que es un error plantearse así a los personajes, porque no transmiten ninguna emoción, y esto es fundamental en el trabajo que propone Valle.

No estamos ante unos personajes esencializados y de una sola cara, como en los esperpentos, en los que Valle los dibuja con un solo trazo y los define con sus rasgos

²⁴² Lara (1986, 76)

caricaturescos, agudizando sus defectos. Aquí, los personajes transitan por un mundo de sensaciones y de emociones.

En las *Sonatas*, los personajes necesitan superar el marco descriptivo pictórico en que los sitúa Valle-Inclán. La literatura tiene sus recursos y la dramatización, otros. El ambiente, la atmósfera que tanto nos atrapa en las *Sonatas* puede ser el peor enemigo de la adaptación audiovisual. La decadencia, el clima mortuorio, la descripción de un mundo que se acaba y la recreación estética de éste, crean un ritmo cansino en la adaptación de *Sonata de primavera*, que la limita y le confiere un aire trascendente. Y si los actores se contagian de ese ritmo, todo está muerto antes de que nazca; no es creíble que, de esos personajes, surja una pasión irrefrenable como la que siente Bradomín por María del Rosario.

Especialmente desafortunada es la interpretación que hace del marqués de Bradomín Manuel Sierra que, en todo momento, se muestra inexpresivo: no siente, ni vive, ni padece. En contraste con su hieratismo, tenemos la excesiva gesticulación de Manuel Alexandre que compone un Polonio poco misterioso y bastante explícito.

En cuanto a las mujeres, Berta Riaza es la más ajustada en la interpretación, construyendo una princesa con solemnidad pero sin afectación, con la amabilidad y la severidad bien dosificadas. María del Rosario, interpretada por Inma de Santis, es uno de los personajes más difíciles de construir, para que no tenga siempre una actitud pasiva y quede en todo momento como una víctima. El personaje ha de dudar, y en su duda está la penitencia, pero si se construye como un personaje monolítico, que constantemente se ve amenazada por Bradomín, el personaje pierde mucho.

Desgraciadamente, el planteamiento del guión sigue esta línea y la interpretación de Inma de Santis no nos permite ver esa dualidad del personaje, que pueda dar pie a que el marqués se pregunte verdaderamente qué siente por él. Ella, inconscientemente, ha de darle pie a la obsesión que impide al marqués abandonar el palacio. Inma de Santis se limita a poner caras de lástima sin desarrollar esas dudas, pero como apuntamos, el problema no es únicamente de la actriz, sino del planteamiento dramático.

Para el cine y la televisión, hay tantos *Valles* como etapas por las que atravesó el estilo del autor; nada tiene que ver la manera de enfrentarse al Valle de las *Sonatas* que al Valle de *Martes de Carnaval*, pero en todos los casos hay que tener presente que hay un *tempo* diferente entre lo literario y lo cinematográfico. Intentar reproducir a Valle-Inclán plano a plano es imposible y contraproducente. Insistimos en que hay que transformarlo en otro lenguaje, donde prime la síntesis y donde el guión resultante esté regido por leyes distintas. El adaptador ha de hacer el trabajo de conversión e integrar la historia dentro de unas coordenadas espaciotemporales nuevas que ayuden al desarrollo de los personajes.

Aunque el director se encuentra razonablemente satisfecho con el producto final, reconoce las limitaciones de transcribir la estructura de la novela secuenciándola en escenas, olvidando algo fundamental de la adaptación, que es la recreación o la transustanciación y, sin llegar a hacer una obra diferente, hay que someter la historia a las reglas del guión audiovisual.

6. 5. 7 *Sonata de estío* (primera y segunda parte) (1983)

La novela se adapta en dos capítulos; una primera parte, que abarca desde el encuentro de la Niña Chole y Bradomín hasta la noche que pasan en el convento, y la segunda, que

se inicia con el entierro de la monja y la escaramuza por detener a Juan de Guzmán y acaba con el reencuentro de la Niña Chole y Bradomín después de ser raptada por los *plateados*.

La división en dos capítulos permite un desarrollo visual que recrea el ambiente y permite una realización más pausada que retrata el paisaje y las costumbres mexicanas mientras expone la peripecia de la trama.

Los dos capítulos tienen una unidad en cuanto al tratamiento estético y puesta en escena. La división en dos partes obedece a cuestiones de metraje. Nosotros haremos el análisis de los modelos de realización y de la propuesta dramática en conjunto. Sólo en la división por escenas, haremos una distinción entre la primera y la segunda parte, para concluir con la valoración personal tratando las dos partes como una unidad.

1-Sistema de realización

Sonata de estío (I, II parte) sigue las características formales de la serie sobre las *Sonatas*, con un modelo de realización cinematográfica. Está rodada íntegramente en espacios naturales y con una cámara. También se utiliza una segunda unidad, formada por otro equipo técnico que rueda en algunas localizaciones y acciones donde no participan los actores protagonistas. Este sistema permite agilizar los procesos de grabación y están supervisados por el ayudante de dirección.

No sé si por el diseño de producción o por tener un adaptador común, Enrique Llovet, en la *Sonata de estío* y en la *Sonata de primavera*, abusa de la narración en *off* y, a modo de diario, el protagonista rememora sus amores de juventud en México; el adaptador se muestra muy respetuoso hacia el texto de Valle y olvida añadir algún diálogo de cosecha propia que facilite las transiciones de la historia, un trabajo que ayudaría a entender mejor a los personajes y a quitar algunos diálogos que suenan excesivamente literarios; en cambio, otros están excesivamente recortados y llegan hasta un límite peligroso en que los actores ofrecen una interpretación telegráfica, apenas enlazan cuatro frases seguidas. No sabemos si es una elección del realizador o una necesidad del rodaje, por la incapacidad de alguno de los actores protagonistas de decir coherentemente unos diálogos más largos.

Méndez Leite apuesta por la imagen, pretende narrar mediante planos largos que ilustren lo que el narrador (Bradomín) nos cuenta; pero, al tratarse básicamente de sensaciones y estados de ánimo, el planteamiento cinematográfico naufraga por la excesiva carga textual contada y por la falta de recursos, es decir, por la falta de planos. Pocos planos y pocos diálogos hacen que la historia dé saltos incomprensibles; si, a esto, unimos las limitaciones interpretativas del protagonista, el resultado es que algunos pasajes se alejan de los objetivos propuestos por Valle y alguna de las situaciones que plantea se convierte en ridícula, al ver cómo el protagonista dice cosas que ni siente ni entiende.

El propio Méndez Leite habla de pragmatismo a la hora de terminar su trabajo; muy lejos quedan los planteamientos estéticos que él quería aplicar en la realización de los capítulos. El trabajo se hace muy difícil si, desde el principio, existen problemas con el guionista y con el protagonista; pero lo peor de todo fue que no se pudo rodar ni un plano en México.

Por exigencias del guión, y nunca mejor dicho, la producción sabía, desde el primer momento, que los exteriores de la novela estaban ambientados en México y, por tanto, habría que rodar en dicho país, y así se pactó con el director Méndez Leite.

La localización de exteriores parece un tema muy importante al tratarse de la *Sonata de estío*, donde Valle hace una recreación muy particular de la geografía mexicana, y el paisaje forma parte esencial de la novela.

Pero, a la hora de la verdad, no se consiguió rodar ni un solo plano en México, a pesar de que el director y parte del equipo estuvieron una semana allí, pero la espera fue inútil porque la producción no había conseguido el velero ni los permisos necesarios para trabajar en México. De hecho, el vestuario no pudo sacarse de la aduana por no haberse pedido la autorización pertinente.

Ante tamaño desastre de producción, Méndez Leite tuvo que cambiar gran parte de sus planteamientos estéticos y hacer una labor posibilista para adecuar algunos exteriores de España y hacerlos pasar por los exóticos parajes del país americano. Evidentemente, estas limitaciones se notan en la planificación y en el resultado de la película.

Los capítulos se rodaron en un pueblo cercano a Madrid llamado Baztán y, después, el rodaje se desplazó hasta Matalascañas y al Coto de Doñana, en Huelva.

Sólo así se entiende la escasez de los planos generales en una narración donde la naturaleza tiene un destacado protagonismo; también el encuadre está limitado por la ambientación, aquí el director artístico tiene mucho que decir a la hora de hacer una reconstrucción creíble del paisaje. Desgraciadamente, el México que se plantea nada tiene que ver con la propuesta de Valle-Inclán, ni mucho menos con el referente cinematográfico del México de Eisenstein; en *¡Que viva México!* Donde se retrata un país salvaje que bien podría ser el marco de la acción de la novela de Valle-Inclán.

Los condicionantes de la producción llegaron al extremo de tener que montar material de descarte de un largometraje italiano sobre tiburones. La escena del escualo nunca se rodó y se compraron unas imágenes ya hechas de otra película.

En estas condiciones, no podemos hablar de una coherencia en la planificación y el montaje; muchas veces, el director se limita a encajar las piezas de un *puzle* que no guarda mucha relación, y donde las piezas no encajan unas con otras.

Los problemas no fueron únicamente para el realizador; la película se paró durante tres meses, y fueron despedidos el decorador Luis Argüello y el figurinista León Revuelta. Pero el productor no se limitó a estos despidos; pretendía terminar la película sin los actores protagonistas y para ello contrató unos dobles. Intentaba que el realizador los sacase de espaldas o en escorzo. Fernando Méndez Leite se negó a terminar los capítulos en estas condiciones y pidió el arbitraje del Director General de RTVE, Carlos Robles Piquer, y gracias a su intervención se pudo terminar la producción.

Las últimas secuencias grabadas fueron las del velero y se hicieron en plena galerna en el Estrecho de Gibraltar. Y el colmo de los despropósitos fue la pelea del hombre negro con los tiburones; se sabía que no habría tiburones, pero con lo que nadie contaba es que la desorganización de producción fuese tal que contrató a un actor negro que no sabía nadar; parece que nadie del equipo de producción se leyó el guión.

1- Ficha técnica

FICHA ARTÍSTICA

Papeles protagonistas:

Marqués de Bradomín.....	Manuel Sierra
Niña Chole.....	Amparo Muñoz
Madre Abadesa.....	María Asquerino
General Diego Bermúdez.....	Fernando Hilbeck
Fray Lope de Castelar.....	Miguel Ángel Rellán
Joven Ruso.....	Pep Munné

Con:

Teresa Mur, Conchita Leza, Walter Vidarte, Laura Cepeda, Francisco Casares, Ofelia Angélica, Miguel de Castillo, Carmen Ordaz, Emilio Fornet, Laura Palacios, Raúl Freire, Pilar Guijarro, José Canalejas, María José Sarsa, José Riesgo, Rafael Díaz, Luis Barbo, Miguel Zúñiga, José A. Balsera, Abelardo Ribero, Manuel Rincón, Avelino María Costa y Hélder Sánchez.

FICHA TÉCNICA DE TV

Producción.....	Estela Films para Televisión Española
Productor.....	Eduardo Manzanos
Director.....	Fernando Méndez Leite
Guión.....	Enrique Llovet
Fotografía.....	Manuel Merino
Música.....	Alfonso Santisteben
Decorados.....	Luis Argüello
Vestuario.....	León Revuelta
Montaje.....	Renata Merino
Director de Producción.....	Gregorio Manzanos
Segundo operador.....	Antonio Saiz Palazón
Rodaje.....	En Huelva y el Parque Natural de Doñana
Sonorización.....	Estudios Exa
Laboratorio.....	Fotofilm Madrid
Duración.....	56 minutos (1ª parte) y 55 minutos (2ª parte)
Formato.....	16 mm, sonido magnético separado, color

3- Sinopsis argumental de *Sonata de estío*

Se trata de un texto en el que Valle refunde su anterior trabajo, *La Niña Chole*, que aparece en su primer libro, *Femeninas* (1895).

El marqués de Bradomín quiere recorrer el mundo en peregrinación en busca del amor romántico. Decide ir hasta México con la excusa de recuperar unas posesiones que sus antepasados le han legado. En el camino, un nuevo amor se cruzará en su vida.

Bradomín navega a bordo de la fragata *La Dalida* y en su primera escala, en San Juan de Tuxtlan, conoce a la Niña Chole (criolla adinerada). Pero, como en un sueño, la joven se desvanece, y él queda prendado de su belleza y le remueve los sentidos.

Sigue deambulando por los parajes donde el barco hace escala y, en una de esas paradas, un indígena le ofrece una muchacha con la que pasar la noche. Bradomín renuncia, pero se trata de una trampa para asaltarlo; él se zafa como puede y llega a tiempo de embarcarse de nuevo en la fragata.

A la mañana siguiente, una barca trae a la Niña Chole a bordo de la “La Dalila”. Aparece como una mujer misteriosa que no sale de su camarote y Bradomín se consume de deseo. Por fin, una mañana, y tras el aviso de que un hombre negro subirá a bordo para demostrar como mata tiburones con la única ayuda de un tridente, se encuentran.

El marqués sube a cubierta llevado por la curiosidad y se reencuentra con la Niña Chole, que también asiste a la pesca. Ella le pide al hombre que mate un tiburón, pero el pescador duda por las condiciones peligrosas del mar, pero ella insiste y le ofrece una buena cantidad de dinero; finalmente, el hombre acepta, pero las consecuencias son trágicas y muere. Esa voluptuosidad depravada y cruel aún atrae más a Bradomín, que ve en la mujer la atracción “*del antiguo culto licencioso y cruel del diablo*”.

Por fin, desembarcan en Veracruz, y Bradomín dispone una escolta para adentrarse por los parajes peligrosos de la zona y la Niña Chole envía a una de sus criadas para pedirle que vayan juntos. Él cambia su rumbo para acompañar a la Niña Chole y emprenden el camino de Veracruz a Tixul. En un priorato de Comendadoras Santiaguistas, hacen su parada y duermen como matrimonio.

Al despertar, la Niña Chole está triste porque tienen que separarse; si les vieran juntos, sería su sentencia de muerte. La Niña confiesa que su esposo, el General Diego Bermúdez, es su propio padre. El marqués la perdona, le ofrece que se escapen juntos, ella le confiesa su amor.

Durante el sepelio de una monja del convento, aparece el capitán de los *plateados*, es Juan de Guzmán, que viene huyendo. Ante tanta pericia y valentía, Bradomín se pone de su parte y le ayuda a huir; los guardias que le siguen amenazan a Bradomín; la Niña Chole sale en su defensa y está dispuesta a entregar dinero y joyas a la tropa a cambio de que los dejen en paz; finalmente, los soldados aceptan y se marchan.

Los amantes siguen hacia Veracruz y se embarcan de nuevo en *La Dalila*, las cosas empiezan a torcerse y Bradomín siente celos de un joven adolescente ruso que le ha ganado a las cartas; él le reprocha a ella que lo mire; ella insiste en que no lo hace. Vuelven a desembarcar y pasan una noche juntos; disfrutan de las ferias de Grijalva. En medio de tanta alegría, vuelven las dudas sobre el adolescente rubio que, en un descuido de Bradomín, Niña Chole ha vuelto a ver y ha contraído una deuda de juego; le debe tres besos por una apuesta de gallos de pelea y el joven los reclama ante el marqués. Bradomín, que afirma que esa mujer es suya, la coge y se marchan.

Tras un nuevo enfado, Bradomín vuelve a perdonarla; salen de paseo a caballo, cuando se cruza en su camino un jinete, es el General Diego Bermúdez, que viene a raptar a su Niña. Ella le implora e intercede por Bradomín para que no le haga daño. El marqués acepta el derecho del General, como padre y amante, y se marcha.

No tarda en arrepentirse Bradomín por no haber dado muerte al incestuoso raptor. Pero prosigue su viaje y, finalmente, llega a su hacienda. El servicio lo reconoce y le presenta sus respetos.

El mayordomo, seguidor de don Carlos, le informa de que los plateados merodean por esas tierras, a lo cual el marqués no da importancia; conoce a alguno de ellos y no los ve peligrosos. El mayordomo le comenta que, en la escaramuza de esa noche, han matado al capitán de los *plateados*; él y sus hombres habían raptado a una criolla pero, al dispersarse su tropa, la mujer ha quedado abandonada y él se ha tomado la libertad de traerla hasta la casa; se trata de una joven muy bella. Bradomín se interesa y va a su encuentro; al verla, descubre que se trata de la Niña Chole; por fin, vuelven a estar juntos y se reconcilian.

4-Análisis de la puesta en escena para televisión. Uso de las didascalias

Méndez Leite no estaba de acuerdo con el guión presentado por Enrique Llovet y se dedicó a reescribirlo añadiendo nuevos diálogos y ordenando las secuencias para que el guión tuviese una cierta verosimilitud en la sucesión de las secuencias. El uso temporal que hace Valle en la novela, así como los saltos de espacio, sin que medie una gran lógica en el desplazamiento, subidas y bajadas del velero, que muchas veces son gratuitas, no ayudan a la comprensión de la historia. El cine y una serie que comparte el mismo procedimiento tienden a objetivar las cosas y lo que en una novela se deja a la imaginación del lector, en este medio se tiene que concretar y, muchas veces, esa concreción puede ser inverosímil o simplemente ridícula, como el caso que nos ocupa que, a pesar de la intervención del director en el guión, no logra solucionar estos problemas. La base del problema está en la naturaleza de la relación de Bradomín con la Niña Chole, una relación que ha de estar marcada por una pasión irrefrenable y una sensualidad carnal, que se potencia con el entorno de una naturaleza salvaje y estimulante. Nada de todo esto aparece en la propuesta y, sin estos ingredientes, la acción es bastante débil; no hay una trama con la suficiente fuerza para interesar al espectador y, sin el desarrollo de ese amor loco, la obra pierde fuerza. Sirvan estas escenas como ejemplos de lo que hemos apuntado:

Pasajes como el de la noche de amor en el convento, el reencuentro con Bradomín tras ser raptada la Niña Chole por el General, o la escena del joven ruso con el marinero pierden toda su fuerza sensual y no se hace el menor esfuerzo por acercarse a la pasión-tortura que viven los personajes, y así difícilmente podemos entender sus reacciones.

Tampoco queda claro, en esta propuesta dramaturgica, el peso político de la acción, la omnipresencia del tirano, y el destino que ha corrido la excolonia española. Aquí, los aspectos políticos son tangenciales, y pensamientos como el sueño nostálgico que mantiene vivo al criado carlista de Bradomín, que aspira a recuperar la grandeza imperial del país, apenas se apuntan. Tampoco el General déspota tiene la presencia necesaria para entender la debilidad de Bradomín frente a él y sus pecados incestuosos.

En la propuesta dramaturgica, se nota una diferencia entre las dos partes: la primera guarda cierta coherencia, al tratarse de escenas más intimistas; en cambio, la segunda parte se resiente de ciertos saltos incoherentes; tal vez, por tener que resolver algunas escenas sobre la marcha. Se intenta primar las escenas de acción, pero la pobreza de

medios y la escasez de planos hacen que estas escenas no puedan mantener la atención del espectador. Tampoco la historia de amor lo consigue, porque las imágenes desmienten lo que la palabra dice, y aquí la culpa no es únicamente de la adaptación, los actores son también responsables.

Al tratarse de la adaptación de una novela, el concepto de didascalia quedaría en un segundo término, puesto que el autor no aporta ninguna información suplementaria para la representación, porque no piensa en ella. Toda la información, en cuanto a las acciones y sentimientos de los personajes, forma parte de la prosa, donde se narran también aspectos sobre la gestualidad, la manera de caminar, de mirar, etc. La narración contiene todos los elementos que nos pueden hacer falta para la puesta en escena, pero estos elementos han de ser tomados de manera orientativa, como una sugerencia que nosotros hemos de hacer compatible con la puesta en escena que escojamos, dando siempre prioridad a las necesidades que tengamos para la escenificación, frente a las propuestas literarias.

Puede que, en otros autores que suelen escribir tanto novela como teatro, esas diferencias sean más evidentes, pero ya hemos visto que, en Valle-Inclán, estas diferencias son mínimas. Valle casi se mueve a la perfección entre la novela dialogada y el teatro, de ahí que no haga mucha diferencia en el uso de las didascalias entre una obra de teatro y las indicaciones que da al lector en una novela.

En todo caso, en esta adaptación, la fidelidad a las descripciones de la novela son escasas; solamente se reproducen algunas situaciones; las acciones y la puesta en escena son mucho más simples que las que se plantean en la novela. En toda la propuesta dramaturgica, se tiende a la simplificación; somos conscientes de que no se puede reproducir toda la novela, pero es preferible centrarse en algunos pasajes que hacer un recorrido esquemático por ella.

PRIMERA PARTE

-Presentación

Aparecen los títulos de crédito, sobre el fondo de un velero en alta mar. En primer lugar, aparece el logotipo de RTVE, que presenta a Manuel Sierra en *Memorias del marqués de Bradomín*, de Ramón María del Valle-Inclán. Este es el título genérico de la serie, después aparecen los siguientes actores: Amparo Muñoz, María Asquerino, Fernando Hilbeck, Miguel Ángel Rellán y Pep Munné.

A continuación, el equipo artístico, vestuario, escenografía, etc., terminando con el del director, Fernando Méndez-Leite. Después vemos el título *Sonata de estío, I*, nombre del capítulo.

-Sec. 1- Ext. Nat. Día. Mar

Mientras seguimos viendo cómo navega el velero, escuchamos la voz en *off* del marqués de Bradomín:

“(...) de haber nacido mujer: entonces lograría lo que jamás pude lograr. A las mujeres, para ser felices, les basta con no tener escrúpulos y yo probablemente no los hubiera tenido, esa quimérica marquesa de Bradomín. Dios mediante, haría como las gentiles marquesas de mi tiempo que ahora se confiesan todos los viernes, después de haber pecado todos los días.

Por aquellos días de peregrinación sentimental, era yo joven y algo poeta, con ninguna experiencia y harta novelaría en la cabeza. Creía de buena fe en muchas

<p><i>cosas que ahora pongo en duda, y libre de escepticismos, dábame buena prisa a gozar de la existencia (...).</i></p> <p><i>Era feliz en esa infelicidad. Embarqué en Londres rumbo a México.”</i></p>
<p>-Sec. 2- Ext. Nat. Día. Playa</p> <p>Bradomín se dispone a bajar de un bote que lo ha acercado hasta la playa; en el horizonte vemos el velero anclado. Un criado negro sube al marqués sobre sus hombros y lo lleva a la orilla. Una vez en tierra, Bradomín se despide hasta la noche en que zarpará de nuevo el barco.</p>
<p>-Sec. 3- Ext. Nat. Día. Pueblo</p> <p>Escuchamos de fondo una música del folclore mexicano; Bradomín se pasea por las calles y se cruza con el joven ruso; se saludan, después veremos que es un pasajero que también viaja en “La Dalila”, y cada uno sigue su camino.</p>
<p>-Sec. 4- Ext. Nat. Día. Cuadras</p> <p>Bradomín se acerca a un herrero que está trabajando en la calle y pregunta por un caballo, quiere alquilarlo para dar una vuelta por los alrededores. El herrero se lo alquila y le ofrece a su hijo como guía. Bradomín acepta.</p>
<p>-Sec. 5- Ext. Nat. Día. Cuadras</p> <p>Salen al galope.</p>
<p>-Sec. 6- Ext. Nat. Día. Pueblo</p> <p>Niña Chole va a caballo con un séquito. Llega al pueblo y baja del caballo para meterse en la iglesia, la mujer entra.</p>
<p>-Sec. 7- Int. Nat. Día. Iglesia</p> <p>La Niña Chole se arrodilla ante el altar de la Virgen.</p>
<p>-Sec. 8- Ext. Nat. Día. Pueblo</p> <p>El marqués ha visto a la Niña Chole entrar en la iglesia y hace lo mismo.</p>
<p>-Sec. 7- Int. Nat. Día. Iglesia</p> <p>Bradomín entra y ve a la Niña Chole rezando, se cruzan una mirada y ella se va.</p>
<p>-Sec. 8- Ext. Nat. Día. Plaza del pueblo</p> <p>La Niña Chole está sentada en un parterre, le acompaña su criada. Coqueta, se arregla el pelo.</p>
<p>-Sec. 9- Ext. Nat. Día. Pueblo</p> <p>Bradomín está paseando por las calles del pueblo y le compra un bastón a un viejo que se resiste a vendérselo pero, ante la oferta generosa del marqués, no puede resistirse. Bradomín sigue su paseo y bebe agua de una fuente; de repente, se vuelve a encontrar con Niña Chole. Ella habla con sus criados sobre la partida que quiere que sea antes del anochecer; su destino es San Juan de Tuxtlán. Se marcha.</p>
<p>-Sec. 10- Ext. Nat. Día. Cuadras</p> <p>El marqués devuelve el caballo. De fondo, se escucha la música folklórica mexicana.</p>
<p>-Sec. 11- Ext. Nat. Noche. Calles</p> <p>Bradomín sigue deambulando por el pueblo en su visita. Se le acerca un individuo que se ofrece de guía para que no se pierda; insiste en acompañarlo y le dice que él le puede proporcionar una joven de 15 años. Bradomín lo rechaza y sigue su camino; el individuo le vuelve a salir al paso y le asalta. Bradomín le hace frente con el bastón que ha comprado y aparentemente consigue ahuyentarlo, pero de nuevo vuelve al ataque y luchan cuerpo a cuerpo; Bradomín lo desarma y el ladrón huye.</p>
<p>-Sec. 12- Ext. Nat. Noche. Playa</p> <p>Llega hasta la barca que, de nuevo, lo llevará hasta el velero.</p>
<p>-Sec. 13- Int. Nat. Noche. Barco</p> <p>Bradomín está durmiendo en su camarote; escuchamos de fondo su pensamiento en <i>off</i>: “<i>Sentíame invadido por una gran melancolía (...)</i> La melancolía del sexo, germen de la</p>

<i>gran tristeza humana. El recuerdo de la Niña Chole perseguíame con mariposeo ingrávido y terco.”</i>
-Sec. 14- Ext. Nat. Día. Cubierta del Barco A la mañana siguiente, Bradomín observa la llegada de dos pequeñas embarcaciones que se acercan al velero; finalmente atracan y, para sorpresa del marqués, la Niña Chole sube a bordo.
-Sec. 15- Ext. Nat. Día. Cubierta del Barco Una vez en cubierta, se miran fijamente, pero sin intercambiar una palabra.
-Sec. 16- Ext. Nat. Día. Velero en alta mar Mediante fundido, pasamos de un plano general del velero o un plano de la cubierta, donde vemos a un oficial inglés dando instrucciones a la marinería. Bradomín sube a cubierta y escuchamos en <i>off</i> las siguientes palabras: <i>“Yo andaba avizorado (...) esperando que la Niña Chole subiese a cubierta, esperaba que subiese, pero ella no salía del camarote. Desengañado de aquella sonrisa que yo había visto y amado en otros labios, fui a sentarme en la popa.”</i> Mientras hemos escuchado el parlamento, se ha desplazado hasta la popa del barco.
-Sec. 17- Int. Nat. Día. Camarote En el camarote de la Niña Chole, la criada está acabando de acicalarla.
-Sec. 18- Ext. Nat. Día. Cubierta del barco Bradomín vuelve a saludar al joven ruso y se dispone a bajar a los camarotes.
-Sec. 19- Int. Nat. Día. Pasillo de los camarotes Bradomín escucha voces que salen del camarote de la Niña Chole; se acerca, duda y finalmente se va. La Niña Chole sale y se dirige a la cubierta.
-Sec. 20- Ext. Nat. Día. Cubierta La Niña Chole mira el horizonte mientras el barco navega. Los marineros siguen con sus faenas y limpian la cubierta.
-Sec. 21- Int. Nat. Día. Camarote del marqués Un marinero le avisa de que ha llegado a bordo un pescador negro que es capaz de matar a los tiburones. Ha de darse prisa si quiere verlo desde la cubierta.
-Sec. 22- Ext. Nat. Día. Cubierta del barco Vemos las mandíbulas de un tiburón en la cubierta: La Niña Chole le dice al pescador que quiere ver cómo mata a los tiburones; el pescador le dice que ahora no puede porque es muy peligroso; se han juntado varios. Ella insiste. El marqués sube a cubierta.
-Sec. 23- Ext. Nat. Día. Fondo submarino Imágenes de archivo de tiburones.
-Sec. 24- Ext. Nat. Día. Cubierta del barco Por cuatro centavos, el pescador está dispuesto a hacerlo: ella se los ofrece. El hombre se quita la camisa y se lanza al agua.
-Sec. 25- Ext. Nat. Día. Mar Mediante planos cortos y sucesivos, vemos a los tiburones, al pescador y la Niña Chole. De repente, vemos cómo el pescador se hunde, se escucha un grito del pescador y vemos sangre que tiñe el agua. La Niña Chole mira fijamente a Bradomín, echa unas monedas al mar y dice: <i>“Ya tiene para el viaje de Caronte”</i> . El resto de pasajeros se retiran de la cubierta.
-Sec. 26- Ext. Nat. Día. Playa Dos barcas desembarcan en la costa, en una va el marqués y en la otra la Niña Chole con el joven ruso.
-Sec. 27- Ext. Nat. Día. Pueblo

<p>Después de subir una angosta escalinata, llegan al poblado. El marqués sigue a la Niña Chole a distancia. Ella pasea del brazo del ruso; el joven le besa la mano y se despide.</p>
<p>-Sec. 28- Ext. Nat. Día. Taberna Bradomín está hablando con un hombre en la taberna y le pregunta si ha oído hablar de su antepasado, don Gonzalo de Sandoval, que fundó en estas tierras el Reino de Nueva Galicia. Le gustaría llegar hasta esas tierras, pues allí tiene su mayorazgo. El hombre le recomienda que se provea de buenas escopetas para andar por los caminos mexicanos, porque es muy peligroso. Hay muchos conflictos, el <i>plateado</i> Juan Guzmán anda por esos parajes. Bradomín le pide al hombre que reúna una buena escolta.</p>
<p>-Sec. 29- Ext. Nat. Día. Plaza La Niña Chole pasea con sus criadas y ve al marqués; pide a una de ellas que le diga a Bradomín que se acerque a hablar con ella. La Niña Chole le comenta que se ha enterado de que está reuniendo una escolta para ponerse en camino; la mujer le informa de que se dirige a Necoxla, y se interesa por si pueden compartir parte del camino. Bradomín, a pesar de que la dirección de la mujer es opuesta a la suya, no duda en decir que sí. Ella insiste en que su ruta a Tixul queda en otra dirección, pero él quiere acompañarla y, galante, le dice que está dispuesto a secuestrarla. La Niña Chole bromea sobre si todos los españoles son tan locos. Y Bradomín le responde que los españoles se dividen en dos bandos: uno, el marqués de Bradomín, y en el otro todos los demás. Ella se marcha.</p>
<p>-Sec. 30- Ext. Nat. Día. Plaza Se acerca a sus hombres y les indica que van a partir.</p>
<p>-Sec. 31- Ext. Nat. Día. Plaza Informan al marqués de que la escolta está preparada. La Niña Chole sale al patio dispuesta a marcharse; Bradomín la intercepta y le dice que él la acompañará. La mujer le informa de que va a reunirse con su esposo el General Diego Bermúdez y no quiere que se enfrente a él. Bradomín no se da por vencido; la Niña Chole le pide que le ajuste la espuela y el marqués aprovecha para besarle la bota; ella le pide que se detenga y no continúe.</p>
<p>-Sec. 32- Ext. Nat. Día. Camino Las dos comitivas parten juntas.</p>
<p>-Sec. 33- Ext. Nat. Día. Camino Hacen una pausa en el camino, Niña Chole y Bradomín hablan del General, de su actitud despótica y la gran cantidad de hombres que lo apoyan.</p>
<p>-Sec. 34- Ext. Nat. Día. Camino Siguen caminando y se intercambian algunas confesiones. Bradomín le dice que no quería salir del camarote del barco por miedo a encontrarse con ella. La Niña Chole le dice que es un don Juan y le pregunta si ya no es un hombre apasionado.</p>
<p>-Sec. 35- Ext. Nat. Día. Puertas de un convento Descabalgan y llaman a la puerta de un convento. Piden aposento y entran en el recinto.</p>
<p>-Sec. 36- Int. Nat. Día. Claustro del convento La monja les va explicando que el convento es refugio de peregrinos y gente de paso; “aquí se respira paz”, prosigue la religiosa. Bradomín se interesa por la orden que profesa, la religiosa le dice que son de las Comendadoras Santiaguinas.</p>
<p>-Sec. 37- Int. Nat. Día. Hospedería El marqués de Bradomín se presenta como tal y dice que ha venido hasta el convento para cumplir un voto y que desea ver a la Abadesa. La monja le dice que tendrá que tener un poco de paciencia porque ahora está con el obispo. La monja se dirige a la</p>

Niña Chole como *marquesa de Bradomín* y le pregunta si ella también ha venido a cumplir el voto. El marqués dice que sí, que ella también.

La monja se marcha a avisar a la Abadesa.

La Niña Chole le dice a Bradomín que es hombre muerto si esto llega a oídos del General.

-Sec. 38- Int. Nat. Día. Hospedería

Sale a su encuentro la Abadesa; inmediatamente, les dice que ella también es española y que conoció al abuelo del marqués de Bradomín; ella viene de la familia de los Andrade de Cela, un antiguo mayorazgo que ya se ha perdido.

El marqués inventa una historia de cómo se conocieron la Niña Chole y él, y después de casarse en España, ahora han vuelto; como promesa a la Virgen, se comprometieron a que, si la marquesa sanaba, le debían un viaje a México.

-Sec. 39- Ext. Nat. Día. Jardín del convento

La Niña Chole se dispone a beber de la fuente; una niña la mira en la distancia, ella se inclina para beber, pero una monja le dice que no lo haga porque es agua bendecida. Bradomín replica que la marquesa tiene bula; entonces la moja le da un jarra, pero ella prefiere beber directamente del surtidor de la estatua; cuando lo hace, las dos monjas se ríen.

-Sec. 40- Int. Nat. Día. Pasillos del convento

La Abadesa les acompaña a las habitaciones. La Niña Chole pide disculpas y dice que se quedará en el aposento porque está muy cansada.

-Sec. 41- Int. Nat. Día. Refectorio

Una vez en el refectorio, la Abadesa le presenta al marqués el capellán López Castellar; hechas las presentaciones, la Abadesa se marcha. El capellán le pide al marqués que presida la mesa; la conversación es amable y el cura se interesa por si vienen de lejos; después se sincera y dice que su verdadera vocación son las letras y que, en cierta manera, es un desterrado.

El marqués le comenta que sabe lo que es el destierro. El cura se ofrece a ser su capellán cuando vuelva a España; Bradomín sonríe, y el cura bendice la mesa.

-Sec. 42- Int. Nat. Noche. Sala del convento

La Madre Abadesa pregunta al marqués si quiere otra habitación distinta de la marquesa. Bradomín le responde que, si no contraviene ninguna norma del convento, prefiere dormir en la misma que su esposa. La Abadesa dice que Dios ha dispuesto dos formas de amarle y que ella no va a ser como los fariseos, que sólo admiten la monacal. Ella mima le acompañará a los aposentos de la marquesa.

-Sec. 43- Int. Nat. Noche. Habitación

El marqués entra sigilosamente y descubre la mosquitera de la cama donde duerme la Niña Chole; después la besa en la mejilla; ella se despierta de un sobresalto y le pregunta qué es lo que hace allí y cómo ha entrado. Bradomín le dice que es su esposa y que la misma Abadesa le ha abierto la puerta. La Niña Chole, enfadada, le dice que el General no le perdonará esta afrenta.

Suenen campanas a muerto, la Niña Chole dice que doblan por una vieja monja que ha muerto; Bradomín dice que tal vez doblen por él y se pregunta si el General estará en la puerta.

Ella le dice que no; él la besa y la Niña Chole ofrece resistencia. La pasión va en aumento.

-Sec. 44- Ext. Nat. Día. Exterior del convento

Transición temporal, vemos el exterior tranquilo del convento.

-Sec. 45- In. Nat. Día. Habitación

Los rayos de luz entran por la ventana. La Niña Chole está en camisón y Bradomín en pijama (algo insólito para presentar una noche de amor apasionado). Cuando se despiertan, él le pregunta a ella si está triste porque tienen que separarse; insiste en que no se preocupe porque él se encargará de que los criados guarden silencio de lo que ha sucedido; ella dice que no olvide que son indios y que se pondrán de rodillas cuando vean al General y se lo dirán todo. La Niña Chole insiste en que deben de decirse adiós. Bradomín le propone que se fuguen juntos.

La Niña Chole responde que no puede ser, porque hay un pasaje de su vida imperdonable; ha cometido el más abominable de los pecados y es víctima de un amor maldito. Bradomín le dice que sabe que el General es su padre y dice que, viéndola, él habría cometido el mismo pecado; a pesar de todo, le promete que será su esclavo para lo que les reste de vida. La Niña Chole insiste en que hay algo más... pero Bradomín no se lo deja contar y la emplaza para que se lo diga el día que dejen de quererse. La Niña Chole le dice que tuvo un amante que murió asesinado por el General. Bradomín le sella la boca con un beso.

-Sec. 46- Int. Nat. Día. Habitación

Sobre la escena del beso salen impresionados el *Fin* de la primera parte y los títulos de crédito.

SEGUNDA PARTE

-Presentación

Aparecen los títulos de crédito sobre el pórtico de una iglesia. En primer lugar, vemos el logotipo de RTVE, que presenta a Manuel Sierra en *Memorias del marqués de Bradomín*, de Ramón María del Valle-Inclán. Éste es el título genérico de la serie, después se rotula el nombre de los siguientes actores: Amparo Muñoz, María Asquerino, Fernando Hilbeck y Miguel Ángel Rellán. A continuación, aparece el equipo artístico, vestuario, escenografía, etc., terminando con el del director, Fernando Méndez-Leite. Finalmente, vemos el título, *Sonata de estío, II*.

-Sec. 1- Int. Nat. Día. Iglesia

El cura, desde el púlpito, está haciendo un sermón sobre la existencia y lo fugaz de nuestra vida; se conjura contra el demonio que es “un puerco y un seductor pésimo”. Mientras el cura echa su sermón, vemos en los primeros bancos de la iglesia al marqués y a la Niña Chole; asisten al entierro de la monja. El ceremonial continúa con las monjas postradas en el suelo; la Abadesa da gracias a Dios.

-Sec. 2- Int. Nat. Día. Iglesia

La misa se ve interrumpida por la llegada de unos mercenarios que buscan la cabeza de Juan Guzmán, que está pregonada. Juan es ahijado de la Abadesa y un enemigo del General Diego Bermúdez. Bradomín saca sus pistolas e intercede por él; los mercenarios disparan sus armas, la situación es tensa.

-Sec. 3- Int. Nat. Día. Iglesia

La Niña Chole interviene en el conflicto y ofrece sus joyas para que dejen en paz a Juan Guzmán; sus alhajas servirán como recompensa. Los hombres dudan, pero finalmente aceptan el trato y se marchan sin el fugitivo.

-Sec. 4- Int. Nat. Día. Sacristía

En el interior de la sacristía, el cura les ofrece unas copas de vino y le pregunta a Bradomín de qué conoce a Juan Guzmán para defenderlo de esa manera; el marqués le responde que de nada y que fue una fantasía que tuvo. El cura reconoce que Juan Guzmán es su amigo, pero ni aún así él hubiese sido capaz de hacer tal gesta.

-Sec. 5- Int. Nat. Día. Sacristía

<p>De un rincón de la estancia, se abre un baúl y sale Juan Guzmán, que quiere agradecerle a Bradomín lo que ha hecho por él; intenta besarle las manos, pero el marqués se lo impide. Hablan sobre los héroes al estilo de Hernán Cortés.</p>
<p>-Sec. 6- Ext. Nat. Día. Camino El séquito, encabezado por Bradomín, prosigue su camino y deciden volver a Veracruz, donde está amarrada “La Dalila”.</p>
<p>-Sec. 7- Ext. Nat. Día. Mar El barco sube el ancla, infla las velas y se pone a navegar.</p>
<p>-Sec. 8- Ext. Nat. Día. Cubierta del barco Unos hombres están jugando a las cartas; entre ellos, vemos al marqués, que ha perdido frente al joven ruso.</p>
<p>-Sec. 9- Ext. Nat. Día. Cubierta del barco Bradomín mira melancólico el horizonte y la Niña Chole se le acerca; le pregunta por qué está triste y si es por su culpa. Bradomín le responde que la quiere, pero que ella parece que no siente lo mismo y está dispuesto a morir por ella. La Niña Chole le pide perdón por mirar al joven ruso, e insiste en que no ha de tener celos; el joven seguro que prefiere su sonrisa a la suya.</p>
<p>-Sec. 10- Ext. Nat. Día. Cubierta del barco Vemos como el joven ruso está abrazado a un marinero.</p>
<p>-Sec. 11- Ext. Nat. Día. Mar Mientras el velero navega en alta mar escuchamos en <i>off</i> las reflexiones del marqués: <i>“Hoy, solamente en el sagrado misterio vagan las sombras de algunos escogidos que hacen renacer el tiempo antiguo de griegos y romanos, cuando los efecos coronados de rosas se sacrificaban en los altares de Afrodita. ¡Felices y aborrecidas sombras! ¡Me llaman y no puedo seguirlos! Aquel bello pecado regalo de los dioses y tentación de los poetas, es para mí un fruto hermético. El cielo, siempre enemigo, dispuso que sólo las rosas de Venus floreciesen en mi alma y, a medida que envejezco, eso me desconsuela más. Presiento que debe ser grato, cuando la vida declina, poder penetrar en el jardín de los amores perversos. A mí, desgraciadamente, ni aun me queda la esperanza. Sobre mi alma ha pasado el aliento de Satanás encendiendo todos los pecados: sobre mi alma ha pasado el suspiro del Arcángel encendiendo todas las virtudes. He padecido todos los dolores, he gustado todas las alegrías: he apagado mi sed en todas las fuentes, he reposado mi cabeza en el polvo de todos los caminos: un tiempo fui amado de las mujeres, sus voces me eran familiares: sólo dos cosas han permanecido siempre arcanas para mí: el amor de los efecos y la música de ese teutón que llaman Wagner.”</i></p>
<p>-Sec. 12- Ext. Nat. Día. Calle Vemos un nuevo poblado por el que pasean Bradomín y la Niña Chole; han llegado a Grijalba. La mujer está comprando algunas cosas y se entretiene; Bradomín continúa el camino hasta llegar a una posada.</p>
<p>-Sec. 13- Ext. Nat. Día. Porche Bradomín se acerca a mirar una partida de cartas; el viejo de la posada le recibe cordialmente y le dice que si quiere probar suerte. Bradomín sólo mira. El posadero y el hijo discuten; el padre le reprocha que se pierda por las faldas de una hembra.</p>
<p>-Sec. 14- Ext. Nat. Noche. Habitación La Niña Chole se peina frente al espejo; Bradomín la besa con delicadeza, el plano se funde con los amantes que están en la cama con el torso desnudo.</p>
<p>-Sec. 15- Ext. Nat. Día. Habitación Al amanecer, ella despierta a Bradomín y juega un poco con él. Finalmente, se levanta Bradomín y se coloca una bata.</p>

<p>-Sec. 16- Ext. Nat. Día. Posada El posadero y el hijo discuten por una montura.</p>
<p>-Sec. 17- Ext. Nat. Día. Habitación La Niña Chole se peina. Bradomín se le acerca cariñoso y le pregunta para quién se peina, le besa el zapato y se lo ata.</p>
<p>-Sec. 18- Ext. Nat. Día. Cuadras Salen a caballo Bradomín y la Niña Chole.</p>
<p>-Sec. 18- Ext. Nat. Día. Campo Van al galope por el campo.</p>
<p>-Sec. 19- Ext. Nat. Día. Feria Un criado dice que ha llegado la Niña Chole, el resto de criados salen a recibirla.</p>
<p>-Sec. 20- Ext. Nat. Día. Feria La Niña Chole le pide al marqués que le compre alguna cosa de la feria; Bradomín sale y la Niña Chole se queda con sus criadas.</p>
<p>-Sec. 21- Ext. Nat. Día. Feria El marqués y su criado van paseando por la feria; Bradomín le pregunta al criado qué piensa de las mujeres y éste responde que la suya siempre le pone los “cuernos” con los hombres negros.</p>
<p>-Sec. 22- Ext. Nat. Día. Gallera Vemos imágenes de una pelea de gallos; la Niña Chole y su criada, que han salido a pasear, observan la pelea. La imagen se recrea con la pelea de los gallos.</p>
<p>-Sec. 23- Ext. Nat. Día. Gallera Se les acerca el joven ruso; las mujeres quieren apostar en la pelea, pero no tienen dinero; el joven se ofrece a prestárselo y les sonrío.</p>
<p>-Sec. 24- Ext. Nat. Día. Feria La Niña Chole va al encuentro de Bradomín y le dice que el joven ruso le ha prestado el dinero. El marqués, soberbio, le devuelve el dinero al joven y se marcha con la Niña Chole.</p>
<p>-Sec. 25- Ext. Nat. Día. Patio de la casa. El marqués está en una hamaca con el semblante serio, parece muy enfadado; un criado le hace una pregunta y él tiene una reacción desmedida. La Niña Chole sabe que el enfado es por su culpa y le pregunta al marqués si mataría al ruso si fuese heterosexual; Bradomín dice que no y la mujer insiste preguntándole si la desprecia. Bradomín le contesta que no sabe lo que le ha dado que todo lo olvida y lo perdona.</p>
<p>-Sec. 25- Ext. Nat. Día. Campo Escena de amor, ella se ríe y Bradomín le pregunta por qué lo hace. La Niña Chole le responde que lo hace cuando se divierte y cuando tiene miedo.</p>
<p>-Sec. 26- Ext. Nat. Día. Cuartel Militar Un hombre informa al General de lo que está ocurriendo y el militar decide ir en busca de su mujer y ordena que sus hombres se pongan en marcha.</p>
<p>-Sec. 27- Ext. Nat. Día. Campo Bradomín y la Niña Chole se ven rodeados por los hombres del General Diego Bermúdez. Ella le pide que la mate. Bradomín, sorprendido, pregunta quién es aquel hombre y ella le dice que el General. Sin mediar palabra, el General la golpea y la sube al caballo. La rapta y desafía a Bradomín, que se queda inmóvil.</p>
<p>-Sec. 28- Ext. Nat. Día. Camino Vemos a Bradomín que marcha al galope con alguno de sus hombres; mientras avanza, escuchamos su voz en <i>off</i>: <i>“Pálido y mudo vi cómo se la llevaba: hubiera podido rescatarla, y sin embargo no lo</i></p>

<p><i>hice. Yo había sido otras veces un gran pecador, pero entonces al adivinar quién era aquel hombre, sentíame arrepentido. La Niña Chole, por hija y por esposa, pertenecían al fiero mexicano.”</i></p> <p>Los planos se suceden mientras Bradomín sigue atravesando campos, seguimos escuchando su pensamiento en <i>off</i>:</p> <p><i>“ Nunca como entonces he sido fiel a mi divisa: despreciar a los demás y no amarse a sí mismo.”</i></p>
<p>-Sec. 29- Ext. Nat. Día. Lluvia. Camino</p> <p>Transición temporal, sigue el viaje.</p>
<p>-Sec. 30- Ext. Nat. Noche. Camino</p> <p>Los caballos van más pausados. Bradomín viaja atormentado y ahora se lamenta de no haber dado muerte al captor.</p>
<p>-Sec. 31- Ext. Nat. Mañana. Puerta de una hacienda</p> <p>Baja del caballo y le recibe un criado; enseguida, sale al encuentro otra criada que le ruega que pase al interior.</p>
<p>-Sec. 32- Int. Nat. Mañana. Casa</p> <p>Una vez en la casa, pregunta a su criado por los <i>plateados</i> y el criado le responde que les falta la gracia de los bandoleros andaluces, pero son útiles. El criado se muestra nostálgico de España, a la que espera volver pronto.</p>
<p>-Sec. 33- Int. Nat. Noche. Habitación</p> <p>Al marqués le cuesta conciliar el sueño; escucha el relinchar de un caballo y se levanta.</p>
<p>-Sec. 34- Int. Nat. Día. Habitación</p> <p>A la mañana siguiente, le pregunta a su criado Brión por el jaleo que escuchó anoche. El criado le dice que hubo una escaramuza en la sierra y que han matado a Juan Guzmán; el marqués pregunta quién ha sido, el criado responde que una bala. Briones se sincera y confiesa su simpatía por los <i>plateados</i>, que son los únicos que podrían ayudarle en su deseo de que España volviera a tener la hegemonía de aquellas tierras y que Carlos V volviera a ser Emperador.</p> <p>El criado le cuenta al marqués que los <i>plateados</i> habían secuestrado a una criolla que tiene mucha plata; en la escaramuza, la dejaron desmayada en el camino y el criado se compadeció de ella y la ha traído hasta la casa. Bradomín sale a verla.</p>
<p>-Sec. 35- Int. Nat. Día. Jardín</p> <p>Bradomín se encuentra con la Niña Chole que está en el jardín; el reencuentro es bastante frío, se dan un beso casto. Ella le pide perdón y él la perdona.</p>
<p>-Sec. 36- Int. Nat. Día. Habitación</p> <p>Se dan otro beso en la habitación y escuchamos en <i>off</i> el pensamiento de Bradomín:</p> <p><i>“Pobre Niña Chole, después de haber pecado tanto, aún no sabía que el supremo deleite sólo se encuentra tras los abandonos crueles, en las reconciliaciones cobardes. A mí me estaba reservada la gloria de enseñárselo. Yo, que en el fondo de aquellos ojos creía ver siempre el enigma oscuro de su traición, no podía ignorar cuánto cuesta acercarse a los altares de Venus Turbulenta. Desde entonces, compadezco a los desgraciados que, engañados por una mujer, se consumen sin volver a besarla. Para ellos, será eternamente un misterio la exaltación gloriosa de la carne.”</i></p>
<p>-Sec. 36- Int. Nat. Día. Habitación</p> <p>La cámara se centra en la risa de la Niña Chole y aparece la palabra <i>Fin</i> y los títulos de crédito.</p>

5- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

Tal vez, estemos ante uno de los productos audiovisuales, basados en la obra de Valle-Inclán, que más nos puede ayudar a entender la importancia que tiene el diseño de producción en el cine y la televisión.

La voluntad y las intenciones por parte del director quedan relegadas a un segundo plano cuando no se dispone de los medios necesarios para llevar a buen puerto los planteamientos iniciales.

El proceso que se ha de seguir para la escenificación (grabación, montaje y edición) se ha de planificar previamente; el trabajo del realizador ha de ser analizado por un equipo de producción que se encargará de hacer un estudio y preparar una organización adecuada para que, sin salirse del presupuesto y optimizando los recursos, pueda llevarse a cabo el plan de rodaje. Normalmente, para este tipo de grabaciones, con abundantes decorados naturales, con un metraje semejante al de una película, se suelen emplear entre cuatro o cinco semanas para la grabación de cada capítulo; por tanto, el trabajo previo de localización, permisos, ambientación, contratación de actores, figurantes, equipo artístico, etc., ha de estar resuelto al inicio de rodaje; esto, que parece una obviedad, no lo es tanto, y me remito a la gran cantidad de fracasos que existen en el mundo del audiovisual por una mala planificación de producción.

Es fundamental contar con un buen productor ejecutivo y un buen equipo que sepa realizar su trabajo, porque difícilmente podremos hablar de coherencia audiovisual si no existe un buen diseño de producción que esté en sintonía con la propuesta que quiera realizar el director, dentro del presupuesto que marcará los límites del proyecto.

Sonata de estío no tuvo un buen diseño de producción y se convirtió, en palabras de su realizador, en la “Sonata de Hastío”.

Nada de cuanto allí se muestra nos puede recordar con justicia las memorias que escribe el marqués de Bradomín, y gran parte de la responsabilidad de tal desaguado la tiene Manuel Sierra, que no trasmite ninguna emoción del personaje. La belleza de Amparo Muñoz no puede suplir su falta de experiencia; con el tiempo, Amparo Muñoz ha dado mejores resultados interpretativos, pero, por aquel entonces, sus trabajos eran limitados y sus méritos interpretativos escasos.

Los actores protagonistas fueron doblados; tal vez, en el caso de Amparo Muñoz, perjudicase a su interpretación, al eliminar el doblaje todo rasgo del habla criolla que ella había integrado en su trabajo; pero, en el caso de Manuel Sierra, el doblaje realizado por el actor Manolo García mejoró notablemente su trabajo, según declara Fernando Méndez Leite.

Independientemente de la opinión del director, que no tuvo buena relación con el actor durante el rodaje, el fenómeno del doblaje es un fenómeno propio de las grabaciones cinematográficas; en los formatos televisivos realizados en estudio y mediante técnicas de vídeo, raramente se dobla a los actores; en cambio, en las producciones cinematográficas, especialmente aquéllas que tienen abundantes escenas en exteriores, se suele grabar el sonido de referencia y posteriormente los propios actores se doblan, con el fin de tener una calidad de audio adecuada. Esta práctica consigue una mayor calidad de sonido, pero, en cierta manera, quita espontaneidad y naturalidad a lo realizado y muchos actores que no tienen una técnica adecuada de doblaje pierden intensidad respecto a la interpretación en directo.

En la *Sonata de estío*, el doblaje contribuye notablemente a despersonalizar la interpretación, y escuchamos a un Bradomín con unas inflexiones monocordes y planas.

En cambio, la producción cuenta con un excelente reparto de actores secundarios, entre los que destacan: María Asquerino, Miguel Rellán, Walter Vidarte, Pep Munné o Paco Casares que, en líneas generales, cumplen muy bien con su papel.

En cuanto al vestuario y la dirección de arte, hemos de reconocer que es un trabajo bastante cuidado, sólo algunos elementos folklóricos como el que luce Bradomín a la llegada a su hacienda (poncho y sombrero mexicano) no parecen muy apropiados para la encarnación del hidalgo español que representa; por lo demás, y después de conocer las interioridades de la producción el trabajo, es mucho más que digno.

Los tres capítulos comparten el mismo equipo creativo, decorados, vestuario y música, que corre a cargo de Alfonso Santiesteban. A falta de un criterio común en la realización, por las causas que ya hemos analizado, la música es la que pretende dar unidad a la serie. Pero la música contribuye de manera decisiva a esa sobrecarga nostálgica de las piezas; la presencia musical es importante, en la línea del producto cinematográfico que tiende a subrayar cada escena, dándole el matiz sentimental a través de las notas musicales. Si exceptuamos algunas escenas como la de la feria o algunas cabalgadas por el campo, con influencia del folklore mexicano, el resto de la composición que hace Santiesteban es muy similar a la que se utiliza en la *Sonata de primavera*, una música excesivamente descriptiva en lo que respecta a los estados de ánimo de los personajes, y que abusa de la creación de una atmósfera nostálgica.

Estas *Sonatas* son un ejemplo, aunque fallido, del nuevo modelo que se va imponer en la televisión, las series con tratamiento cinematográfico. El teleteatro, poco a poco, irá perdiendo su espacio, aunque de vez en cuando, desde la década de los ochenta hasta nuestros días, habrá intentos de retomar aquellas propuestas, unos intentos que duran apenas unas semanas en antena.

6.6 LA ADAPTACIÓN DE *MARTES DE CARNAVAL*; UN PROYECTO A MEDIO CAMINO ENTRE LA TELEVISIÓN Y EL CINE.

Para abordar este apartado me van a permitir que les narre las vicisitudes que ha tenido el proyecto de realización de *Martes de Carnaval* desde su génesis. Este trabajo de campo, me ha permitido conocer el proceso en la fase guión, en la fase de rodaje y en el montaje de las diferentes versiones. Además he tenido la suerte de entrevistarme varias veces con los protagonistas del mismo y conocer sus opiniones de primera mano.

El hecho de que el rodaje se pusiese en marcha mientras realizaba mi trabajo de investigación me ha permitido conocer el proceso y no sólo el resultado; aportándome una visión muy real de los condicionantes de la producción en las televisiones y cómo pueden llegar a modificar el producto.

La historia es tan complicada y rocambolesca, que la contaré tal y cómo se fue gestando. Soy consciente que esto implica un cambio de estilo en el trabajo, pero creo que es un testimonio muy clarificador de la realidad con que se encuentran los directores y guionistas que actualmente quieren hacer una adaptación teatral para televisión.

Veinticuatro años después de la realización de las *Sonatas* (1983), se retoma la posibilidad de hacer una nueva adaptación sobre la obra de Valle-Inclán. Se trata de una versión de las tres obras que conforman los esperpentos de *Martes de Carnaval*; detrás de

este proyecto, se encuentra el director de cine José Luis García Sánchez, que es el director español que más veces ha adaptado la obra de Valle-Inclán y que, para este proyecto, cuenta con la inestimable colaboración de Rafael Azcona, a quién se le ha encargado el guión.

La propuesta inicial nace con la intención de realizar una película basada en *Martes de Carnaval*, y se concreta con la escritura, en el año 2004, de un guión firmado por Azcona y García Sánchez, que recientemente se ha publicado bajo el título de *Guión cinematográfico de los Esperpentos*, Azcona y García Sánchez (2009). Se trata del primer guión de los muchos que se realizaron sobre el proyecto, tras ser presentado en TVE y, a propuesta de sus directivos, este guión cinematográfico pasa a convertirse en una serie de televisión y, por tanto, sufre un proceso de reescritura.

De la realización de *Martes de Carnaval*, de Valle-Inclán, tuvimos noticia por la prensa, el 2 de febrero de 2007; dicha información fue facilitada por la agencia de noticias Colpisa y anunciaba una futura grabación para TVE de una serie protagonizada por los actores Juan Luis Galiardo y Juan Diego sobre los *Esperpentos* de Valle-Inclán. La noticia detallaba que la serie constaría de tres capítulos que tendrían continuidad, y cuyo hilo conductor sería una compañía de cómicos ambulantes que van representando por España los esperpentos: *Los cuernos de don Friolera*, *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*.

La nota añadía que el proyecto empezaría a rodarse en el mes de junio de 2007 y estaría producido por Juan Gona; además, el artículo recogía unas palabras de Juan Luis Galiardo, donde afirmaba la vigencia de los esperpentos y que “de aquellos esperpentos vienen nuestros valores: la dignidad y el machismo”.

Después de leer la noticia, hicimos un seguimiento de la producción y, efectivamente, el rodaje se inició en el verano de 2007, como apuntaba la información. Durante el mes de junio, nos pusimos en contacto con los responsables de la producción y, tras las pertinentes gestiones, pudimos asistir al rodaje que se realizó en la Ciudad de la Luz de Alicante.

García Sánchez y a Juan Luis Galiardo nos concedieron varias entrevistas, de las que hemos elaborado un resumen que adjuntamos en el apéndice de este trabajo. Desde aquí, queremos dar las gracias a la producción por las facilidades prestadas y a la generosidad de José Luis García Sánchez, que nos pasó una copia del guión que estaba rodando.

El guión, como veremos más adelante, que originalmente tenía el metraje de una película, se convirtió en tres capítulos y tuvo que ampliarse. También la dramaturgia sufrió algunas modificaciones respecto a lo que anunciaba la nota de prensa. Finalmente, Azcona y García Sánchez eliminaron el recurso de la compañía de cómicos que representan los esperpentos de gira por España y que, en su deambular, se iba encontrando con otros esperpentos contemporáneos; tal vez, la propuesta se pareciera demasiado a la empleada por ambos guionistas en *La corte del faraón* (1985).

Considerando Azcona y García Sánchez que era necesario darles un contexto adecuado a las representaciones, se optó por el recurso que emplea el propio Valle-Inclán en el inicio de *Las galas del difunto*, cuando don Manolito y don Estrafalario hacen sus disquisiciones estéticas. En la adaptación, serán estos dos personajes los que nos introducirán, con su peregrinar, en cada una de las obras.

En el presente trabajo, haremos un análisis del guión de los esperpentos, desde el proyecto inicial de 2004, hasta las posteriores modificaciones para la serie de TVE de 2007, y la

fusión para una nueva versión para el cine de 2009. Una peripecia digna del esperpento y que no nos sorprende, porque Valle y la televisión no han tenido una relación fluida y, a pesar del tiempo transcurrido desde su última adaptación, aún despierta recelos en cuanto a su contenido y en la manera de abordarlo desde el punto de vista audiovisual.

Después de la última experiencia de las *Sonatas* en televisión, en 1983, el cine ha realizado tres películas dentro del periodo democrático: *Luces de bohemia* (1985), y las dos realizadas por García Sánchez: *Divinas palabras* (1987) y *Tirano Banderas* (1993), por tanto, seguimos ante un producto que es una excepción dentro del sector audiovisual y una rareza dentro de la televisión.

Afortunadamente el panorama teatral español ha cambiado radicalmente en estos años y desde el año 1983, en que se hizo la última adaptación para televisión, la puesta en escena de Valle ha experimentado un notable avance, por lo que a las representaciones teatrales se refiere y a su presencia en las carteleras. Las propuestas escénicas se han normalizado y hemos entrado en un periodo donde la obra de Valle-Inclán sube a los escenarios con una cierta asiduidad. Lejos quedan los prejuicios sobre la irrepresentabilidad de su teatro; por fin, las modernas aproximaciones de los directores de escena han encontrado caminos para representar su obra, caminos que nunca han sido fáciles.

La obra de Valle es extensa y estilísticamente muy variada; la mezcla y el dominio de los géneros populares es una de las habilidades del dramaturgo. Unos géneros que utiliza como nadie y, en su camino de deformación sistemática de la realidad, sabe darles una nueva dimensión. La interpretación de su teatro tiene esta doble dificultad; por una parte, su teatro parte de una tradición española del género y, por otra, su estilización debe estar conducida desde la dirección para que se encuentre una coherencia entre lo que se ve y lo que se dice. Actoralmente siempre es un reto, porque muchos de los actores jóvenes que se enfrentan al teatro de Valle, desconocen la práctica del género al que se parodia: género chico, sainete, melodrama o gran guñol, se suceden en sus propuestas. Esta dificultad es patente en el uso del lenguaje, un lenguaje que suele ser críptico para la inmensa mayoría de los actores que se acercan a representar a Valle.

Tampoco es más sencilla la representación visual de su teatro, un teatro cargado de imágenes y que desborda imaginación a través de las singulares acotaciones que realiza el autor. Una vez abandonadas las propuestas naturalistas de la representación escenográfica, y tras transitar durante la década de los sesenta y setenta por unas escenografías marcadamente expresionistas, muchas de las soluciones escénicas posteriores optan por el invento o artefacto que va más allá de un estilo y se convierte en un elemento que muchos directores de escena han buscado para simplificar la multiplicidad de espacios que proponen los textos de Valle. A veces, las propuestas pecan de espectaculares y las soluciones escenográficas no están al servicio del texto de Valle, sino más bien al contrario. Estamos pensando en el inmenso órgano que utilizó Víctor García para su propuesta de *Divinas palabras* o en la puerta móvil que diseñó Paco Azorín para la representación de *Romance de lobos* dirigida por Ángel Facio.

Pero, independientemente del acierto puntual de algunas propuestas, en líneas generales, el tratamiento del teatro de Valle se hace con rigor y asumiendo riesgos, elementos fundamentales de su dramaturgia. Y siempre son preferibles propuestas como las que he mencionado al tratamiento convencional que tuvo el teatro de Valle durante muchos años, especialmente entre sus contemporáneos.

Pero estos avances escénicos no encuentran su homónimo en las adaptaciones audiovisuales, mucho más escasas, y en las que se asume menor riesgo. La televisión con

la aparición de las cadenas privadas y autonómicas entra en la dura competencia por las audiencias; este nuevo panorama va a dibujar una nueva televisión que relegará sus contenidos culturales y, con ello, el teatro pasará a un segundo plano. De ahí que sorprenda ¿Cómo puede volver el teatro de Valle-Inclán a la programación dentro de este panorama tan competitivo? Sólo hay una respuesta a esta pregunta: por el entusiasmo de unos profesionales que aman ambos mundos, el del teatro y el del cine. *Martes de Carnaval* nace de la pasión de José Luis García Sánchez y Rafael Azcona por la dramaturgia de Valle-Inclán y no por el encargo de ninguna televisión. Dos hombres con un gran prestigio dentro del mundo del cine y que, además, son dos personas que conocen perfectamente los referentes sociopolíticos que Valle referencia en sus esperpentos, y dominan los géneros populares que Valle utiliza y parodia. Por eso, podemos hablar de un proyecto de primer nivel firmado por dos grandes creadores que se conocen perfectamente y cuya colaboración viene de lejos.

6.6.1 Azcona y García Sánchez: una vieja amistad

Queremos referenciar los trabajos previos que han realizado juntos y destacar que, de su colaboración, han nacido algunos de los guiones y películas que han hecho historia en nuestro cine.

Títulos como: *La corte del faraón* (1985), *Hay que deshacer la casa* (1986), *Pasodoble* (1988), *El vuelo de la paloma* (1989), son un claro ejemplo de sus primeras colaboraciones.

También escribieron, junto a Fernando Trueba, el guión de *Belle Époque* (1992), *El rey del río* (1994), con argumento de Manuel Gutiérrez Aragón y José Luis García Sánchez y guión de Azcona.

Este trabajo conjunto les lleva en el año 1993 a realizar la primera adaptación para el cine de una obra de Valle-Inclán: se trata de *Tirano Banderas*, anteriormente, José Luis García Sánchez ya había realizado la adaptación de *Divinas palabras*, de Valle-Inclán (1987). En cambio, para Azcona, era la primera adaptación de un texto de Valle-Inclán y, aunque Azcona reconoce abiertamente que él es más barojiano que valleinclaniano, es un dramaturgo al que admira y del que se muestra cercano, especialmente cuando se aproxima a los géneros populares en la construcción de su obra.

Azcona supo conectar con el público utilizando un humor muy enraizado en la revista *la Codorniz*, de la que formó parte y, en sus trabajos, siempre tuvo presente el lenguaje popular y castizo, que utilizó con maestría. También comparte con Valle el gusto por el diálogo y una cierta mirada deformadora sobre la realidad; en este sentido, puede considerarse como un discípulo del maestro gallego.

Con motivo de la entrega del Premio de la Cartelera Turia de 2007, en el que se le otorgaba un galardón, tuvimos la posibilidad de tener una pequeña charla sobre los guiones de *Martes de Carnaval*. Hombre afable y cercano donde los haya, no tuvo ningún problema para facilitarnos su correo electrónico, para poder responder a un cuestionario sobre su proceso de trabajo; desgraciadamente, ya estaba muy enfermo y no llegó a contestarlo. Murió a los pocos meses.

Otros títulos en los que colaboraron Azcona y García Sánchez fueron: *El seductor* (1994), *Suspiros de España y Portugal* (1995) –el título del guión de Azcona era *Almas de Dios*. *Tranvía a la Malvarrosa* (1996), *Siempre hay un camino a la derecha* (1997), *Adiós con el corazón* (2000) (originalmente, la película se iba a llamar *El callejón del gato*, pero se descartó porque Jaime Campmany había publicado el año anterior un libro

con el mismo título, según recoge Bernardo Sánchez (2006.) *La marcha verde* (2001), *Franky Banderas* (2004) y *María, querida* (2005).

Pero esta colaboración no se ha limitado al cine, también se ha extendido a algunos proyectos televisivos. Juntos realizaron dos capítulos de la serie *La mujer de tu vida*; el primero de ellos llevaba por título *La mujer infiel* (1989) y el segundo *La mujer cualquiera*, capítulo que se emitió en 1992, coincidiendo con una nueva reedición de la serie. De este último trabajo, Rafael Azcona se mostró muy satisfecho con el argumento y se lamentaba de no haberlo utilizado para una película.

La iniciativa de trabajar juntos en televisión también tuvo algunos intentos frustrados: en 1998, intentaron realizar una serie de trece capítulos para televisión –la medida de trece capítulos es la habitual en los sistemas de producción de televisión, por abarcar un trimestre de la programación de la cadena–, el título provisional era *Crónicas urbanas* y estaba basado en los artículos que Manuel Vicent escribió para el periódico *El País*. Algunos de los capítulos de la serie serían responsabilidad de García Sánchez y Azcona; llegaron a escribirse varios a modo de capítulos piloto. Desgraciadamente, la serie nunca llegó a realizarse.

Según declaraciones de García Sánchez, recogidas por Rimbau y Torreiro (1990), el realizador estaba deseoso de hacer una serie de televisión con Azcona:

“Lo que a mí más me gustaría hacer con Azcona, y espero hacerlo algún día, es una serie de películas de una hora para televisión, porque, si a una película le quitas el nudo central de la historia y la compensación y el equilibrio de los personajes, que es una faramalla de líos y follones, y dejas todo reducido a una hora, vuelves al tamaño del sainete, que es una estampa, una pincelada, y ya está. Aquí, Azcona puede llegar a estar prodigioso. Es un tipo de narración muy española, muy eficaz y extrema.”²⁴³

También hemos tenido noticia de otros dos proyectos que querían realizar para televisión: el primero era una serie de ficción que iba a protagonizar Lina Morgan y que llevaría por título *Casablanca, Bar Restaurant*; se llegó a escribir un capítulo piloto, pero finalmente la serie quedó descartada. Y el otro proyecto es mucho más curioso, por inusual y por ser poco realista para los parámetros de la programación televisiva, Sánchez (2006).

Se trataba de una serie producida por Juan Gona, a la postre productor de *Martes de Carnaval*, que consistía en la grabación de programas especiales que se emitirían en los solsticios y los equinoccios del calendario. La idea era llenar la parrilla televisiva con monográficos sobre el tema, rompiendo la programación habitual, eliminando incluso los informativos y mostrando cómo los cambios astrológicos podían influir en nuestro comportamiento. La propuesta, bastante ambiciosa para la convencional parrilla televisiva, tampoco llegó a realizarse.

Queda claro que la colaboración entre García Sánchez y Azcona no se limitaba al cine, y que les interesaba la televisión. No estamos ante cineastas que rechazan el medio, todo lo contrario, tenían una clara intención de colaborar y no dudaban en hacer nuevas

²⁴³ Rimbau y Torreiro (1990, 151).

propuestas, porque ambos piensan que la televisión es un medio que se puede utilizar para acercarse a un público que no frecuenta las salas cinematográficas.

García Sánchez resume así la génesis del proyecto y cómo enfocaron Azcona y él la realización de un guión para televisión:

“En primer lugar, Rafael Azcona es un hombre con una cultura poderosísima, porque, al ser él un autodidacta, sabe mucho de lo que ha querido saber. Probablemente, si le preguntas sobre don Ricardo Güerón o Pereda, no sepa nada; pero, en cambio, de Valle-Inclán lo sabe absolutamente todo, lo ha leído y releído setenta veces. Él es valleinclaniano y barojiano, las dos cosas.

Pero, cuando él se dispone a adaptar cualquier cosa, lo primero que procura es que sea un buen guión, intentando ser lo más fiel posible; ahora mismo, acaba de hacer una adaptación de *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, para Cuerda y, estoy seguro, no lo he leído, pero estoy convencido de que tiene el espíritu procurando conservar las esencias del texto, pero al mismo tiempo, lo que quiera el director.

En este caso, como el director era valleinclaniano como él, pues coincidíamos en los intereses; pero la tarea de adaptar a Valle siempre es muy difícil; aquí, se trataba de buscar, con los ladrillos que estaba construida una casa, hacer una nueva y que la casa nueva esté mejor apuntalada que la antigua, y digo *mejor apuntalada* porque el teatro de Valle era un teatro sin riesgo industrial y no estaba pensado para que aquello tuviese que funcionar para el público, y nosotros estamos obligados, al hacerlo para televisión, que llegue al espectador y para eso hemos de remachar los puntos de la narración que puedan quedar dilatados, oscuros, insuficientes, etc. Pero siempre trabajando con los mismos ladrillos; en algún caso, buscando alguna palabra, una frase, un dialoguito de otros textos de Valle, que pueda completar la escena y así, con cosmética de *pop*, vamos haciendo el guión final.”²⁴⁴

Para ello, se trabajará el guión con un tratamiento específico que pueda situar al espectador en el contexto histórico en que Valle alumbra estos esperpentos. Se trata de tres momentos históricos de grandes dificultades para España: la pérdida de las colonias, en concreto la de Cuba, con la llegada de los soldados repatriados y la desmitificación del mundo heroico en *Las galas del difunto*. En *Los cuernos de don Friolera*, la acción está situada en el año 1921 y, si tomamos como cierta la referencia que hace un sector de la crítica sobre la identificación de Orbaneja con Primo de Ribera, que por aquel entonces empezaba a gozar de un cierto prestigio por sus opiniones sobre el regeneracionismo, más aparente que real, estaríamos ante una premonición de Valle sobre las consecuencias del populismo de Primo de Ribera. En *La hija del capitán*, tiene unos referentes históricos claros; por un lado, el crimen del capitán Sánchez, ocurrido en 1913, y por otro, el golpe militar de Primo de Rivera, donde instauró el periodo dictatorial, en 1923.

La adaptación de Azcona y García Sánchez tiene clara la premisa de que, en los espectáculos, no hay que abusar de las explicaciones históricas; pedagogía, la justa, pero también la necesaria; esta información es básica para que la obra no se confunda con una astracanada y con un juego de disparates. El humor que destilan los personajes es fruto de una deformación esperpéntica de la que no se libra ningún estamento social. El

²⁴⁴ Entrevista realizada a García Sánchez para el presente trabajo. Entrevista completa en el apéndice.

espectador de televisión no está acostumbrado a este tipo de sátira, en la que no se deja títere con cabeza.

Normalmente, el humor en las series de televisión siempre es un humor de situación y permite al espectador evadirse y disfrutar con los defectos ajenos. A la televisión, le gusta la “comedia nueva”, frente a los referentes sociales y más políticos de la “comedia antigua”, nunca la “comedia nueva” tuvo mejor vehículo que el de la televisión.

6.6.2 Actores comprometidos con Valle-Inclán.

Para llevar adelante este interesante y ambicioso proyecto, se cuenta con la colaboración del productor Juan Gona, y con la participación e implicación de los actores Juan Luis Galiardo, amigo y estrecho colaborador de García Sánchez y Rafael Azcona; también Juan Diego participa en la producción. Cuando la obra no es un encargo de una cadena, se necesita de la colaboración de los diferentes agentes que participan en el proceso de creación y de su implicación, y los actores son un elemento fundamental en esta aventura. El caso de Juan Diego es muy significativo: porque cuando rodó *Martes de Carnaval* estaba protagonizando una serie de éxito para Antena 3, *Los hombres de Paco*, y reinvierte tiempo y dinero para poder realizar el proyecto por la admiración que tiene por Valle-Inclán; pero no sólo Juan Diego, el resto de los actores también se han implicado, permitiendo la confección de un *casting* de altísimo nivel, con nombres como los de Adriana Ozores, María Pujalte, Antonio Dechent, Pepón Nieto o Paco Tous, entre otros, que participaron en la producción reduciendo su caché. Esto sólo se puede hacer cuando el equipo artístico es consciente de la dificultad que entraña la realización y la producción de este tipo de textos y por la admiración que despierta entre la inmensa mayoría de los actores los textos de Valle-Inclán.

Quiero hacer una mención especial a la charla que mantuvimos con algunos de los actores de la producción, que se mostraban muy sensibles al hecho de poder interpretar una pieza de Valle-Inclán. Pilar Barden o Manuel de Blas, que tienen una larga experiencia en el mundo del teatro, se mostraban encantados de poder afrontar un proyecto tan singular como el que les planteaba García Sánchez y aceptaron contentísimos sus papeles. La grandeza y la dificultad de Valle es que, muchas veces, necesita a grandes actores para interpretar papeles que tienen poco recorrido escénico; la capacidad de síntesis de los esperpentos de Valle hace que, muchas veces, no se complete el reparto más adecuado por la imposibilidad de reunir un buen elenco, al ser los papeles muy cortos.

En este caso, al tratarse de una grabación para televisión, se ha podido contar con actores de primer nivel que acudían complacidos a hacer sus dos o tres sesiones, aceptando papeles cortos pero no menores, porque la calidad de los personajes de Valle no se mide por la cantidad de réplicas.

6.6.3 El papel de las cadenas de TV: la coproducción.

La serie *Martes de Carnaval* está compuesta por tres capítulos que se emitirán por separado, dedicando un capítulo a cada uno de los esperpentos: *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*.

El proyecto ha contado con la colaboración de diferentes cadenas de televisión, entidades de gestión y empresas. Entre los que han aportado alguna subvención o ayuda están: TVE, Canal Sur, RTVV, Televisión de Galicia, la Ciudad de la Luz, la SGAE, el Ministerio de Cultura y Renfe.

Llama la atención la colaboración de varias cadenas de televisión, una práctica que se asemeja a la financiación que se utiliza en el cine, donde algunas cadenas participan en un proyecto adelantando derechos de emisión. Es evidente que no estamos ante el encargo de una cadena en particular a una productora para la realización de una serie basada en una adaptación teatral para ser emitida en su parrilla: los tiempos de programas como *Estudio I* han pasado. Esta falta de tutela plantea serios problemas de producción, porque ninguna de las aportaciones de estas entidades será suficiente para tener los derechos exclusivos de emisión y el control sobre el producto. La colaboración es una manera de estar en el proyecto, pero sin comprometerse definitivamente con él.

Con este sistema de producción, puede darse el caso que, una vez finalizado el producto, no exista el compromiso cierto de ningún canal para la exhibición de la serie, y la inversión de la cadena –todas ellas son de titularidad pública– se justifique en el capítulo de ayudas de la televisión a la industria cinematográfica. Realidad que se ha confirmado con el peregrinaje que sufrió la serie *Martes de Carnaval* hasta su emisión por el Segundo Canal de TVE en enero de 2010, para el cual había estado diseñada.

Este panorama dibuja un proceso de producción muy diferente al que hemos visto hasta ahora dentro de los procesos de grabación de los dramáticos basados en las obras teatrales. Estamos ante un producto que nace de la voluntad de unos creativos y no por interés de las cadenas.

El caso de TVE es muy significativo, porque tras más de dos años de estar la serie terminada y después de ser visionada y analizada en los despachos de dirección de la cadena, la trilogía es emitida el 5, 6 y 7 de enero de 2010 coincidiendo con la desaparición de la publicidad de la cadena. Puede que este sea un signo positivo para la oferta cultural y los criterios de programación de TVE se modifiquen.

La emisión por la Dos de TVE, no se hizo respetando el orden cronológico de la grabación de los esperpentos, en primer lugar se ofrecieron *Los cuernos de Don Friolera* y después *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*. No sabemos por qué se tomó esta decisión, pero al invertir el orden de la grabación se pierde un detalle de la dramaturgia de Azcona y García Sánchez, en primer lugar el efecto metateatral está representado por la lectura dramática (*Las galas del difunto*), después por el teatro dentro del teatro (*Los cuernos de don Friolera*), y por último en la grabación de una película, (*La hija del capitán*) tal vez los programadores no hayan reparado en esta evolución y se han guiado por el orden cronológico de la escritura de Valle-Inclán.

Los resultados de audiencias obtenidos por los diferentes capítulos y según información de Sofres²⁴⁵ fue el siguiente:

-*Los cuernos de don Friolera* emitida el martes 5 de enero a las 22, con un *share*²⁴⁶ del 2'4% y un total de espectadores de 391.000. La media de la Segunda cadena del día fue del 4'2%

²⁴⁵ Empresa dedicada al análisis, sus servicios consiste en conocer el número de personas que han consumido un producto audiovisual, ya sea textual, sonoro, fotográfico o multimedia. Hoy en día se entiende la medición o análisis de audiencias como un estudio cuantitativo, pero que también aporta cierta información cualitativa. Así, el fin básico de estos análisis es descubrir el número de personas que escuchan un programa de radio o ven una película o una serie en un canal de televisión, pero también pueden aportar información más específica y segmentada sobre una franja horaria determinada, la edad o el sexo de los consumidores.

-*Las galas del difunto* emitida el miércoles 6 de enero a las 22 horas, con un *share* del 2'4% y un total de espectadores de 470.000. La media de la Segunda cadena del día fue del 4%

-*La hija del capitán* emitida el jueves 7 de enero a las 22 horas, con un *share* del 2'3% y un total de espectadores de 478.000. La media de la Segunda cadena del día fue del 3'9

En los tres casos la media de su *share* estuvo por debajo de la media de la cadena, pero a pesar de ofrecerse por el Segundo canal de TVE y de la amplia oferta de la parrilla televisiva el resultado de espectadores ronda el medio millón, una cifra inalcanzable para la exhibición en sala del teatro o una sala de cine, pero en un análisis pormenorizado de los resultados y comparándolos con la media de la cadena podemos considerarlos como discretos para la televisión. Esta es la realidad objetiva de la recepción del teatro de Valle-Inclán en la televisión, a pesar de ofrecerse en un formato cinematográfico.

Anteriormente se emitieron los capítulos por el canal *Cultura.es*, un canal en pruebas que nace dedicado en exclusiva a potenciar, impulsar y difundir la cultura española. Un proyecto que cuenta con el apoyo de Ministerio de Cultura y del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), de esta emisión no tenemos datos de audiencia; pero serían muy bajas porque el canal empezó a emitir en pruebas en abril de 2009. Y lo hace a través del satélite y del cable y, tras el apagón analógico, en abril de 2010, el canal estará a pleno rendimiento, integrado en la amplia oferta de TVE en la televisión digital terrestre.

Se trata de una plataforma de cable y satélite que podrá verse en numerosos países, sobre todo americanos. *Cultural.es* se convierte en una ventana para difundir la cultura española. Su finalidad pasa por estimular la creatividad de los espectadores e incentivar el consumo cultural. Confiamos que este canal sea una puerta abierta a la difusión del teatro.

Esperemos que iniciativas como “Cultura.es” y la llegada de la televisión digital, además de la reciente aprobación de la nueva Ley del Audiovisual, que apuesta por la supresión de la publicidad de TVE, pueda abrir las puertas a este tipo de productos, en la línea en que otras grandes cadenas públicas, como la BBC, han seguido con el teatro inglés.

Curiosamente no se entiende la pasividad de otras cadenas que han actuado como coproductores, como Canal 9, que durante este periodo en que TVE no emitió la serie, ellos tampoco lo hicieron a pesar de que la Comunidad Valenciana colabora en la producción a través de su cadena autonómica y de los estudios de la Ciudad de la Luz, donde se rodó gran parte de la serie. Pensamos que no se ha rentabilizado la aportación pública de RTVV al no poder disfrutar sus espectadores de un producto que se ha financiado con dinero público. Una vez ha emitido la serie TVE, no tiene mucho sentido hacer la reemisión por el canal autonómico.

La serie ha tenido el reconocimiento de la crítica y uno de sus capítulos fue premiado en varios festivales, en concreto el capítulo de *La hija del capitán* fue galardonado con el Premio de la Crítica del Festival de Málaga TV y Medalla de Plata a la mejor película en el Festival Internacional de Televisión de Nueva York en 2009.

6.6.4 De nuevo el cine

²⁴⁶ Porcentaje de audiencia, medido en tanto por cien, respecto al resto de competidores

Ante la demora de su emisión por televisión, los productores decidieron reconvertir los capítulos en un nuevo metraje cinematográfico, así es como una serie de televisión, *Martes de Carnaval*, acabó convirtiéndose de nuevo en la película *Esperpentos*, que se estrenó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 24 de abril de 2009. La película nace como una refundición de los tres episodios, debiendo reducir el metraje al estándar cinematográfico de unos 110 minutos, con lo que se eliminaron muchas escenas.

La transformación en película obedece más a una necesidad de buscar nuevos cauces de exhibición que a criterios cinematográficos. La refundición de la pieza suscita más problemas desde el punto de vista del guión y del planteamiento argumental que desde los supuestos técnicos. Porque, como hemos visto a lo largo del presente ensayo, la evolución del lenguaje televisivo se ha ido contaminando del lenguaje cinematográfico y los recursos técnicos cada día se asemejan más en ambos medios, especialmente desde que las producciones de ficción televisiva abandonan los *platós* de las cadenas y su producción se externaliza con un modelo de producción semejante al cine. Por tanto, en esta nueva versión, se trata de someter el material grabado a un nuevo proceso de montaje.

Para la realización de *Martes de Carnaval*, se han empleado técnicas y recursos cinematográficos. La estructura del guión y su planificación han tenido un tratamiento cinematográfico; para ello se contó con los recursos de La Ciudad de la Luz, que son unos modernos estudios cinematográficos ubicados en Alicante, que combinan la realización de productos televisivos con los cinematográficos. En estos estudios, se han rodado exitosas series de Canal 9 como *L'Alqueria blanca* y producciones cinematográficas nacionales e internacionales como *Tetro*, de Francis F. Coppola, o *Astérix en los Juegos Olímpicos*, protagonizada por Gerard Depardieu. De ahí que, técnicamente, no plantee ningún problema la reconversión de un producto televisivo en un producto cinematográfico; otra cosa bien distinta es cómo afecta al contenido de la propuesta, aspecto del que nos ocuparemos posteriormente.

Hoy día, las técnicas son semejantes, aunque lo que suele diferenciar una producción televisiva de una cinematográfica es el ritmo de trabajo y el tiempo de que disponen técnicos y creativos para hacer su trabajo. En el caso de *Martes de Carnaval*, el rodaje se prolongó durante unas siete semanas; unos tiempos que se acercan más a la producción cinematográfica que a los ritmos que impone la producción televisiva, que realiza, de promedio, una hora y cuarto de ficción a la semana; evidentemente, este ritmo repercute en los planteamientos del rodaje.

Al disponer de un poco más de tiempo que una producción televisiva convencional, permite que el rodaje se realice con la minuciosidad y los *tempos* necesarios para que cada plano tenga las tomas²⁴⁷ que necesite. Durante el rodaje, tuvimos ocasión de comprobar que había bastante tiempo entre toma y toma, y que se adecuaba el plató con la iluminación precisa, cosa que requiere tiempo; el director de fotografía, José Luis Alcaine, cuidaba hasta el límite la iluminación de cada plano. En el ambiente, se respiraba una atmósfera relajada, un clima de trabajo, el que sabe crear José Luis García Sánchez cuando trabaja con actores experimentados y resolutivos como los que forman parte del elenco de *Martes de Carnaval*.

²⁴⁷ Entendemos por “toma” a cada una de las grabaciones de una secuencia, las repeticiones de la misma depende de que los aspectos técnicos e interpretativos sean los deseados y que el criterio del director la de por buena. Cada una de las tomas es enumerada mediante el uso de una claqueta.

García Sánchez es un gran conocedor del *oficio de los cómicos*, como a él y a Juan Luis Galiardo les gusta denominar el trabajo de los actores; por eso, es muy frecuente ver en sus películas un reparto con los más destacados actores de carácter (secundarios del cine español), con una amplísima experiencia y que conocen su oficio a la perfección; de ahí que no se ensaye en exceso. En el trabajo previo al rodaje, García Sánchez deja bien claras las intenciones y los matices de la escena; luego, confía en el trabajo de los actores.

Durante alguna pausa de la grabación, tuvimos ocasión de hablar con García Sánchez que, muy amablemente, nos iba explicando los planteamientos de puesta en escena de algunas de las escenas y, en todo momento, el director se planteaba la grabación como si de una película se tratase. Le preguntamos si, al saber que estaba realizando un producto televisivo, cambiaban los planteamientos respecto a las películas. Y respondió que “No, prácticamente no cambian en nada; lo único es procurar eliminar los elementos más inasequibles a la gente”. Se refería a algunos elementos lingüísticos del texto.

La única diferencia que apuntó respecto a la grabación de la inmensa mayoría de las películas es que, en esta ocasión, estaba grabada íntegramente con decorados y en estudio; tanto las escenas de interior como de exteriores de la obra están realizadas en un plató, al estilo del Hollywood clásico. Esta práctica determina el aspecto estético de la propuesta. Por una parte, permite una mejor manipulación estilística de la obra, y la aleja de los planteamientos naturalistas, según García Sánchez, ya que los decorados tienen algunos rasgos expresionistas y, por otra, confiere una cierta artificiosidad que, en este caso, está buscada. El cine supo, desde sus orígenes, buscar un lenguaje propio, que ha ido ajustando según las necesidades; en la entrevista que nos concedió, explica de esta manera dicha evolución:

“El cine está evolucionando de manera feroz. El cine mudo tenía el gran problema de no poder articular palabra; era un cine hecho para analfabetos, el gran reto era no poner letreros; en Europa, especialmente en Francia, se hace un cine con más letreros, pero en EEUU, que era nación de emigrantes y que muchos de ellos no entendían inglés y menos escrito, obligó a la industria a buscar un lenguaje propio con el que comunicarse, valiéndose de la pantomima, del circo y de otras técnicas de puesta en escena sin palabras”.

De ahí que se puede y se debe indagar en el lenguaje cinematográfico y no limitarse a lo conversacional; también la televisión, menos propensa a los experimentos formales, debe ampliar sus modelos de representación:

“Pero yo creo que el cine... y además en el momento que está ahora... no debe limitarse a tener un lenguaje de comedia de situación de televisión, es decir, frases consabidas que carecen de sentido.

Creo que, actualmente, hay un espacio en televisión, probablemente no para el *prime time*, pero sí para otros espacios, donde entiendo que se puede hablar con mucho más preciosismo, y para mí es una gozada oír de repente unos diálogos como los de Valle.”

Consciente de la necesidad de introducir al espectador en el contexto de la pieza y sin excesivo ánimo pedagógico, se escoge para la realización imágenes de documentales de la época y unos prólogos y epílogos donde dos seguidores fieles de la obra de Valle-

Inclán van al encuentro de la obra de su admirado autor. El recurso que se emplea en las tres obras es el mismo: el metateatro, es decir, representación dentro de la representación. Los personajes de don Manolito y don Estrafalarío asisten, en el primer caso, a una lectura de la obra que se presenta en el Bellas Artes. En el segundo capítulo, a la representación de una obra de teatro y, en el tercero, a la grabación de una película basada en la obra de teatro. Estos recursos permitirán hacer una distinción entre un plano interpretativo y otro, vida y representación, permitiendo un mayor grado de estilización en las representaciones. Este planteamiento tiene que estar claro, tanto para los actores como para el iluminador; así lo explica García Sánchez:

“Claro que plantea dificultades, pero son problemas que tienen muchas soluciones; nosotros, por ejemplo, cuando afrontamos estos tres episodios de Valle... Pues hay uno que es la *La hija del capitán*, que figura en la película ser un rodaje. Es un rodaje que hemos situado en el año 1931, en la proclamación de la República. Si tu te centras en esa época, en el año 1930, 1931, ya está funcionando el cine negro, ya está el expresionismo funcionando, ya hay cine sonoro... y nosotros, inspirados en esos referentes, hemos buscado soluciones de cine, del cine de aquel tiempo; es más, yo pienso que, cuando haga la edición definitiva, recurriré a cosas pasadas de moda, pero que ya forman parte del patrimonio cultural de los cineastas, por ejemplo: cierres en ojo de gato, cortinillas atrevidas, cortinillas de humo que hace muchísimos años que no se usan y que nosotros recuperaremos para hacer la edición final. Con esto, te quiero decir que, de la misma manera que los signos de puntuación, en el cine tenemos mucho repertorio que, en este caso, lo hemos hecho extensible a la escenografía que, como puedes comprobar, plantea algunas perspectivas distorsionadas. Como ves, también tenemos grandes soluciones en el cine”.

Un trabajo, el de García Sánchez, consciente en la búsqueda visual de recursos que puedan ayudar al espectador a entender la estética de Valle, pero siempre desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, aunque para ello tenga que renunciar a muchas referencias verbales; en el trabajo de adaptación, también se ha pensado en un medio como es la televisión a la hora de plantearse los diálogos:

“En nuestra propuesta para televisión, hemos rebajado alguno de esos diálogos, debido al uso que hacía Valle del casticismo de primera categoría; es un casticismo de su tiempo que está impregnado de conceptos que muchos de ellos han desaparecido, palabras que, pasado el tiempo no se comprenden, por eso hemos modificado alguna cosa. Pero yo creo que la propuesta de Valle es una propuesta tan ingeniosa de diálogo como la de Arniches; es un lenguaje que se lo inventa para la ocasión y tiene mucho que ver con el lenguaje que utilizan los autores de la copla; ya me contarás qué tiene que ver “él vino en un barco de nombre extranjero”, eso son lenguajes, por decirlo de alguna manera, artísticos, y lo de Valle es un problema de costumbre y creo que lo utiliza de una manera adecuadísima para la situación; yo oigo réplicas... y desde luego, era un maestro del lenguaje, pero no del lenguaje exquisito que nos podría recordar al Valle modernista de las *Sonatas*; el que utiliza en los esperpentos es el del viejo escritor de teatro, que de repente sabe decir... ‘Abur, doña Terita’, que sabe poner esos nombres como el de don Friolera y que procede de la mismísima raíz del sainete; en ese sentido, el sainete es lo más cercano que puede haber, pero

por decirlo de alguna manera, en Valle estamos ante un sainete de primera división.”

Nos atreveríamos a decir que la definición de sainete que plantea García Sánchez es un tanto limitada: puede que en la forma tenga, especialmente en el lenguaje, algunos elementos comunes; pero en cuanto al contenido, difieren radicalmente, ya que el género costumbrista por excelencia tiene un marcado carácter escapista y sus pretensiones son únicamente entretener al espectador con una serie de conflictos inteligentemente contruidos y arraigados en las costumbres de un pueblo con el que el espectador se identifica fácilmente. En el caso de las propuestas de Valle, hay elementos como el compromiso literario, las reivindicaciones noventayochistas, las críticas al ejército, al clero y a la burguesía que difícilmente encuentran su equivalencia dentro del género del sainete. Ante estas dudas, García Sánchez nos ofrece la siguiente aclaración:

“Efectivamente, todo forma parte de lo mismo; tanto Rafael Azcona como yo, somos defensores del sainete, en el sentido de que el sainete prácticamente no es un género, el sainete es la comedia en España, el teatro de risa en España. A algunos, les preguntas cuál es la diferencia entre el sainete y la comedia y te contestan que es como si comparásemos la sidra y el champagne... no, mire usted, en todo caso, entre el *champagne* francés y el *champagne* español, entre el cava y el *champagne*, pues es lo mismo, un buen cava es mejor que un mal *champagne*.

La comedia, entendida como el análisis de las costumbres de la gente para provocar la hilaridad del público y ponerla delante de un espejo, tiene en Valle a un observador perspicaz que lo único que hace es ponerle delante un espejo deformante. Lo que hacemos nosotros es utilizar todos los materiales que tenemos a nuestro alcance; pues eso, el sainete.

El sainete es la esencia misma del esperpento. El esperpento no es otra cosa que sainetes, mejor dicho, en este caso, hay dos sainetes y un género raro que es *La hija del capitán*, que es un teatro prebrechtiano por un lado, folletín de aventuras por otro, y conserva elementos del cine documental; es un híbrido muy adelantado a su época.”

Es cierto que Valle, mucho antes que Brecht, emplea este tipo de técnicas en sus esperpentos, al presentarnos personajes que comentan la acción, mientras otros nos indican el género al que pertenece la escena que hemos visto. Pero estas técnicas de distanciamiento nos plantean serias dudas de cómo se pueden trasladar a unos medios como son el cine y televisión, que están tan influenciados por la identificación aristotélica:

“Fácil no es, pero el hecho de poner a las once de la noche en la Dos de Televisión Española una cosa como ésta, ya está distanciado en sí mismo; es decir, tiene un marco que el espectador no lo contempla como si fuese un programa de sobremesa de consumo; aquí está viendo a una gente vestida de época, con unas referencias a un tiempo pasado y eso, en sí mismo, está distanciado. Eso o cambiar de canal, que es lo que muchos harán, claro (risas).”

Desgraciadamente, los canales comerciales de distribución están por encima del producto, pero ahora, y gracias a la reciente remodelación de la cadena pública, que ha

suprimido la publicidad de su parrilla, puede que esta realidad cambie radicalmente. También la aparición de canales como *Cultural.es* abren una puerta a la emisión cultural especializada y a una posible vuelta del teatro a la televisión. Pero no de cualquier manera, al final de nuestro estudio reflexionaremos sobre esta posibilidad.

Anteriormente para valorar un producto se aplicaban criterios comerciales y resultados en cuanto al *share* y el *rating*²⁴⁸ y se descuidaban algunos aspectos de difusión cultural, especialmente aquéllos que se refieren al teatro.

La película tampoco ha gozado de una distribución comercial amplia. Sus promotores esperan que dicho producto pueda tener una distribución en DVD, para que, por lo menos, este esfuerzo sea conocido en los ambientes académicos y universitarios.

De hecho, durante el verano de 2008, el director García Sánchez y Juan Luis Galiardo recorrieron los foros de algunas de las universidades de verano de nuestro país para divulgar el producto. Dentro de los cursos de verano sobre teatro que organiza la Universidad de Andalucía en Baeza, y que dirige César Oliva, tuvimos la suerte de visionar por primera vez los tres capítulos preparados para televisión y que se emitieron finalmente en enero de 2010.

Independientemente del análisis crítico que ahora haremos, estamos hablando de un producto de calidad que no merecía, en ningún caso, el retraso en su emisión.

6. 6. 5 *Esperpentos*, el primer guión de 2004

Estamos ante la primera propuesta que Azcona y García Sánchez escribieron para la adaptación de las obras de *Martes de Carnaval*, y que titularán *Esperpentos*. García Sánchez recoge, en una breve introducción del libro, por qué se ha publicado esta primera versión, y no otras de las múltiples modificaciones que sufrió el guión, a pesar de que esta versión nunca se grabó:

“Aún no ha pasado el suficiente tiempo como para que la desmemoria caiga sobre mí y me haga traicionar a Rafael. Así que os envío el primer guión que hicimos, tal y como salió de su ordenador, sin las numerosas versiones, ampliaciones y reducciones que hicimos posteriormente.”²⁴⁹

Sobre la base de este guión, que ahora secuenciaremos, podremos ver la evolución del trabajo de la escritura audiovisual y observaremos las diferentes transformaciones que el proyecto sufrió. En este camino, podremos ver los elementos de Valle que subyacen en el guión audiovisual y cómo se van transformando.

²⁴⁸El *rating* mide la cantidad y la variedad del número de espectadores: por edades y por nivel adquisitivo. Este criterio es el más valorado a la hora de asociar la publicidad a un programa y ver su resultado. Como ejemplo podemos explicar el siguiente caso: un programa matinal puede cosechar un *share* del 30 % con un total de espectadores de 1.200.000, en cambio un programa emitido en *prime time* a las 9.30 de la noche y con un *share* del 15% puede doblar el número de espectadores 2.400.000. Por tanto, el *share* estará condicionado por la franja horaria y el número potencial de espectadores a la hora de contratar un perfil de publicidad y tasar su precio en función de la repercusión. Normalmente la publicidad de la mañana en un programa con un 30% de *share* será más barata que de otro con *prime time* y que tenga un 15% de audiencia.

²⁴⁹ Azcona, García Sánchez (2009, 7)

Azcona y García Sánchez adoptaron un sistema de trabajo en el que la discusión e intercambio de pareceres era constante para la redacción final del guión. Estas sesiones de trabajo eran presenciales y también a través del correo electrónico en los que se intercambiaban *e-mails* con los avances y cambios que iban incorporando.

Sirva de ejemplo el *e-mail* que Azcona dirige a García Sánchez en el que ofrece sus dudas sobre la introducción de algunas acotaciones de Valle en el guión definitivo. García Sánchez se muestra más incondicional con las didascalias de Valle, pero, para Azcona, la inclusión de las acotaciones crea algunas contradicciones sobre las propuestas que el mismo García Sánchez tenía pensadas para la realización. Para Azcona, las acotaciones de Valle, que finalmente introduce en el guión, tienen la finalidad de sugerir y crear ambientes, y no cree que sean acciones determinantes para los personajes. Azcona y García Sánchez parten de que algunas de estas acotaciones serán dichas por un narrador en *off*. Así lo expresa Azcona en su *e-mail*:

“Como ya sabes, aunque en los cafés discuta e, incluso, rechace tus propuestas, luego, ante el ordenador, no sólo las acepto, sino que, avergonzado por mi estupidez, me cubro la cabeza de ceniza y me martirizo el pecho a golpes de ‘¡Pésame, pésame, pésame!’”. Pero resulta que llevo toda la tarde intentando conciliar el reverencial respeto que te merecen las acotaciones con los problemas que plantea su inclusión en la adaptación. Vamos con el primero como prueba: a ver si soy capaz de demostrarte por escrito lo que no he sabido explicarte de viva voz:

Te recuerdo: *La casa del pecado, en un enredo de callejones, cerca del muelle viejo. Prima noche. Luces de la marina. Cantos remotos en un cafetín. Guiños de las estrellas. Pisadas de zuecos. Brilla la luna en las losas mojadas de la acera.*

Si, como me dijiste, prefieres que la película arranque de día –o entre dos luces; del mal, el menos– adiós a lo de *Prima noche. Luces de la marina. Guiños de las estrellas. Brilla la luna en las losas mojadas de la acera.* Y la acotación se reduce a *La casa del pecado, en un enredo de callejones, cerca del muelle viejo. Cantos remotos de un cafetín, Pisadas de zuecos.* Con lo cual, la eufónica invención de Valle para meter en ambiente al espectador teatral se queda en una especie de pie de fotografía para el de cine, sobre todo porque en la calle no conviene que la voz del narrador empalme con la descripción del burdel –al que todavía no hemos entrado–, ligazón que en un escenario debe funcionar estupendamente (...).”²⁵⁰

Tras poner otro ejemplo con la acotación de la descripción del burdel y apuntar la redundancia entre lo que vemos y escuchamos de manera descriptiva, concluye:

“(…) Resumiendo: hay que escoger –todo no se puede tener en la vida, como le decía aquel guionista a su madre–. O la acción se ajusta a las acotaciones, que en el film describirían lo visualizado –albarda sobre albarda–, o lo empiezas con la luz que se te ponga en los cojones, entras en el burdel con un aldeano o media docena de *urbanitas* calzados con botas, zapatos, alpargatas o descalzos y llenas

²⁵⁰ Azcona, García Sánchez (2009, 7-8).

el salón con *madame*, putas, clientes y pianola. Pero recuerda que, decidas lo que decidas –y por mucho que huyas del naturalismo–, lo importante es que una puta le mande a su padre una carta con una vieja celestina. He dicho”.²⁵¹

Queda claro a través de sus palabras que la última responsabilidad en el cine es del director, pero es básico cumplir una la ley no escrita del cine: no ser redundante con la imagen y la palabra. Azcona ironiza sobre la contradicción de querer incluir las brillantes acotaciones literarias de Valle, que nadie va a discutir por su calidad, pero cuestiona el uso que se le van a dar. Independientemente del aspecto formal que se adopte en la primera escena, lo importante es el desencadenante de la acción, que no es otro que el envío de la carta por parte de la Daifa a su padre.

Estructura por escenas del guión de los *Esperpentos* (2004)²⁵²:

Esc. A 1) Feria provinciana. Día

Diferentes atracciones de feria, todas ellas en funcionamiento; de entre todas ellas, hay una barraca que muestra la cogida y la muerte de Granero, ilustrada en el exterior con unos carteles que gotean sangre. De ella, salen don Manolito y don Estrafalario. Salen hablando sobre la estética y don Estrafalario la compara con los “*sentimentales que, en los toros, se duelen de la agonía de los caballos, son incapaces para la emoción estética de la lidia, y que llega a suponer para ellos una suerte igual a la de aquellos rocines destripados*”, para concluir que reservamos nuestras burlas para aquello que nos es semejante.

En el paseo por la feria, ven una carpa que anuncia los *Esperpentos* de Valle-Inclán, deciden entrar a pesar de que don Estrafalario dice que lo que peor está en España es el teatro. Habría que empezar por fusilar a los Hermanos Quintero.

Esc. A 2) Carpa de teatro

Los acaban de acomodar y se levanta el telón. Un ciego interpreta con una zanfona una melodía gallega. En un cartel leemos: Esperpento de “*Las galas del difunto*”.

Esc. 01. Cercanías del puerto. (Entre dos luces)

“*La casa del pecado, en un enredo de callejones, cerca del muelle viejo. Prima noche. Luces de la marina. Cantos remotos en un cafetín. Guiños de las estrellas. Pisadas de zuecos. Brilla la luna en las losas mojadas de la acera.*”

El farolero, que se protege de la lluvia con un saco convertido en caperuza, cruza encendiendo el alumbrado de gas... y se para, de puntillas, para atisbar por la ventana del burdel.

Esc. 02. Burdel de la Carmelitana. Salón. Noche

La Daifa firma y mete en un sobre un papel, mientras comenta que la carta va puesta para conmovier a un muerto; le acompaña una vieja alcahueta que nos informa de que la mujer es hija de un hombre acaudalado. La Bruja se dispone a salir con la carta y pregunta si ha de esperar respuesta; la Daifa le contesta que si se la da, que la tome.

Esc. 03. Cercanías del puerto. Noche

Aparece Juanito Ventolera, la Daifa lo reclama desde el quicio. Al reconocer su condición de repatriado, la mujer le pregunta por el regimiento en que ha servido y si ha conocido a Aureliano Iglesias, que era su novio.

Dice que sí y que simpatizaron; le presenta sus condolencias por tan gran pérdida. La

²⁵¹ Azcona, García Sánchez (2009, 9)

²⁵² La numeración de las secuencias que se desarrollan en la feria y en la “platea” del teatro va precedida de la letra A. Así: A1, A 2, A 3...

<p>mujer se interesa por saber cómo murió; el sargento afirma que como un valiente, aunque se lamenta de la “cochina” guerra, que es una vergüenza; y si tuviesen un poco de dignidad, dispararían sobre sus jefes.</p> <p>La Daifa se lamenta de que todos dicen lo mismo, pero no hacen nada y otros inocentes pagan las consecuencias, como el hijo que ella tuvo y que ahora está en un hospicio, y por el desliz, su padre la echó de casa. Ella también es una víctima de la guerra.</p> <p>Tras las quejas la mujer, pasa al trato y le propone un servicio al sargento, que le confiesa que está sin blanca a pesar de las medallas.</p>
<p>Sec. 04. Calle de la farmacia. Noche</p> <p>La Bruja atisba a través de los cristales de la puerta.</p>
<p>Sec. 05. Calle de la farmacia. Noche</p> <p>La Bruja pregunta al Galopín por el patrón; el mancebo le dice que no está y que se ha ido a hablar con el alcalde porque no quiere un alojado de los que han vuelto de Cuba. En plena conversación llega el boticario.</p>
<p>Sec. 06. Calle de la farmacia. Noche</p> <p>La Bruja con la carta en la mano le sale al paso; airado, el boticario le da un bastonazo en la mano; la carta cae al suelo.</p> <p>Don Sócrates insiste en que su hija está muerta y no quiere saber nada de la “relajada” y pide a la vieja que retire el papel de la calle; la mujer se marcha en el momento justo en que llega Juanito Ventolera.</p> <p>En sus prisas por escapar, la vieja tropieza con Juanito. El sargento la sigue con la mirada; ve luego la carta en el suelo, la recoge y entra en la farmacia.</p>
<p>Se. 07. Farmacia, rebotica y escalera. Noche</p> <p>El boticario le coge la carta a Juanito; pasa a la rebotica sin decidirse a abrir el sobre. Le llama su mujer, el boticario le dice que ahora va; intenta subir la escalera, pero le da un ataque; la boticaria, que bajaba en su ayuda, le ve caer fulminado. Juanito lo observa y el Galopín, que ha acudido en su auxilio, ve que está muerto. La mujer se desmaya en brazos de Juanito.</p>
<p>Sec. 08. Casa de la Sotera. Taberna. Noche</p> <p>Juanito brinda con el resto de soldados repatriados a la salud del muerto. A Franco Ricote, no le hacen gracia las burlas a los muertos. Juanito, bastante borracho, se levanta de la mesa y quiere ir a despedirse de su patrón. Se marcha.</p> <p>El resto de soldados comentan que es gallego y no faltan las burlas sobre los gallegos. Llega una pareja de la Guardia Civil y los soldados lanzan vítores a la patria.</p>
<p>Sec. 09. Vivienda de la botica. Noche</p> <p>En el velatorio, el Sacristán y el Rapista hablan sobre la prensa en España. En el otro lado de la estancia, doña Terita se lamenta de la pérdida de su esposo y Juanito le dice que el marido le ha nombrado su albacea; la mujer quiere echarlo, pero Juanito se le insinúa y le pregunta si teme enamorarse de él; la mujer le pide que respete la memoria de su marido, amenaza con llamar a la Guardia Civil y Juanito se marcha.</p> <p>Finalmente, el sacristán le muestra la nota con los gastos del entierro; la mujer se escandaliza por el montante. Tras la reacción de la mujer, el barbero no se atreve a presentar su factura. Doña Terita le dice que, ya que está en ello, que se la muestre; discuten por la factura, pero al final abona el importe y se lamenta del robo.</p>
<p>Sec. 10. Calle de la farmacia. Noche</p> <p>Juanito espía la casa y observa cómo se marchan el Sacristán y el Rapista. Una vez solo, el soldado comprueba que la puerta está cerrada y se queda mirando el balcón.</p>
<p>Sec. 11. Vivienda de la farmacia. Noche</p> <p>Ventolera se cuelga por el balcón; la boticaria duerme; el Galopín lo hace a su lado, tendido en la colcha. Juanito registra unos cajones y se lleva el dinero; repara en el</p>

féretro y decide desnudar el cadáver. El Galopín, alertado por el ruido, ve el despojo. Ante la cara de miedo del joven Ventolera, le da una medalla y con el dedo le manda guardar silencio.

Sec. 12. Cercanías del puerto. Madrugada

Por el callejón desierto, aparece Juanito, vestido como un *dandy*, ladeado el bombín y haciendo molinetes con el bastón.

Sec. 13- Burdel. Noche. Salón

Los soldados están entre los clientes. Entra Juanito Ventolera con las galas del difunto y viene dispuesto a convidar al personal; muestra un ostentoso fajo de billetes.

Pide a la Madre del burdel que le lleve junto a la Daifa; la mujer aparece con un cliente pero, al ver a Juanito, se desentiende del otro. Casi no lo había reconocido, con la ropa que trae. La mujer examina el terno y ve que tiene forros de primera.

De nuevo, la Madre interrumpe la conversación para que suelte el dinero si quiere una buena juerga. El sargento hace un gesto para buscar el dinero en su terno, pero encuentra una carta cerrada. Se acerca a un quinqué y lee el nombre de *Sócrates Galindo*. La Daifa intenta arrebatarle el sobre y le pregunta de qué conoce a ese sujeto; él le dice que es su patrón y ella le pregunta cómo ha averiguado su lazo. Juanito quita importancia al pasado de la mujer y le da un billete a la Bruja. Suena de nuevo la música.

Juanito sigue leyendo la carta. La Daifa quiere que lo deje, porque esa carta es suya y, si le pagan por venir a hacerle daño, ya ha cumplido su misión.

Juanito le pregunta que si ella es la hija del difunto; la mujer lo niega: su padre es el boticario y está vivo. Juanito le informa que murió ayer, le quita importancia y dice que los dos han heredado.

La Daifa se araña la cara y da alaridos. Las mujeres la sujetan para que no se haga daño; se precipita hacia el pasillo que lleva hasta sus habitaciones.

Juanito se queda quieto; la Madre le arrebató la carta y le acusa de “Satanás”.

Juanito reacciona y va tras la Daifa. Incitada por el gesto de Pedro Maside, la Madre, rodeada por pupilas y soldados, lee la carta; al principio bisbiseando, luego elevando la voz progresivamente.

La Daifa llora de bruces sobre la cama.

Juanito Ventolera se ha desnudado y, en camiseta y calzoncillos, se tiende junto a la mujer; le acaricia el cabello, la besa en el cuello.

La Daifa se gira y lo mira, deja de llorar...

Aparece una pareja de la Guardia Civil e interrumpen la lectura; tras los guardias, asoma el Galopín cerrando un paraguas.

Sin esperar a que pregunten, la Madre indica con el dedo la puerta que lleva a las habitaciones.

Los guardias arrancan hacia ella, con el Galopín detrás.

La puerta se abre de golpe y entra la pareja de la Guardia Civil. Y detrás, curioso, el Galopín. Detienen al sargento Ventolera.

Aparecen los guardias escoltando a Juanito, al que llevan hacia la puerta de la calle.

El Galopín, con un gesto, le hace ver, al Guardia Primero, el bombín y el bastón, que siguen en el perchero donde, al llegar, los colgó el sargento; autorizado por la fuerza pública, el chico los coge y sale tras el trío.

La Madre, tras soltar un suspiro, reanuda la lectura de la carta y el resto de prostitutas alaban lo bien escrita que está.

Cae el telón.

Esc. A 3. Carpa del teatro

El público aplaude. Una matrona ofrece papeletas para la rifa de unas botellas de anís. Don Manolito, apiadado de las lágrimas de un soldado, afirma que hay que amar, y

<p>añade: <i>“las risas y las lágrimas son los caminos de Dios. Ésta es mi estética y la de usted”</i>.</p> <p>Don estrafalario afirma que la suya no, <i>“porque la suya es una superación del dolor y la risa como debe ser la conversación de los muertos, al contarse las historias de los vivos”</i>.</p> <p>Don Manolito le reprocha a don Estrafalario que quiere ser como Dios, al afirmar que le gustaría ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Don estrafalario sigue afirmando que <i>“el teatro es lo menos universal que existe, porque cada país tiene el suyo; al español le mueve la plástica antes que el concepto. De ahí, la visualidad de una buena tarde de toros”</i>.</p> <p>La conversación sobre estética se interrumpe ante el timbre que anuncia la segunda función: <i>Los cuernos de don Friolera</i>.</p>
<p>Esc. 01. Casa de doña Tadea. Día</p> <p>Doña Tadea, una vieja enlutada, bisbisea unos rezos; limpia el cristal que protege la imagen mariana de una capilla. Sin dejar de rezar, pasa a su cocina. Saca de la fresquera un riñón y se dispone a trocearlo; suenan las nueve en el reloj de la iglesia; duda y le tira el riñón entero al gato. Sale a la azotea.</p>
<p>Esc. 02. Azotea de doña Tadea. Día</p> <p>Coge su catalejo y mira el patio andaluz que tiene bajo de casa.</p>
<p>Esc. 03. Patio andaluz. Día</p> <p>Don Friolera, con su hija, se despide de su mujer y, tras ver a Pachequín, advierte a su mujer que se meta para adentro. La mujer no hace caso al marido y sigue en la reja regando las plantas.</p>
<p>Sec. 04- Azotea. Día</p> <p>A través del catalejo, ve doña Tadea al barbero rasgando la guitarra y cantando una copla.</p>
<p>Sec. 05- Patio. Día</p> <p>Pachequín la requiebra y ella le dice que le busca un compromiso con su esposo que puede acabar con sus vidas; en un gesto de fineza, accede a intercambiar sus claves.</p>
<p>Sec. 06- Azotea. Día</p> <p>La acción ha sido vista por doña Tadea, que se retira al interior de la casa.</p>
<p>Sec. 07- Piso de doña Tadea/Gabinete. Día</p> <p>La vieja, en la mesa camilla del gabinete, abre un tintero y se dispone a escribir en un pliego del papel.</p>
<p>Sec. 8- Resguardo de Carabineros. Día</p> <p>Friolera saca una botella y dos copas. Curro Cadenas, contrabandista, le da coba e intenta ahorrarse un dinero del soborno. La conversación se ve interrumpida por el cabo, que viene de pasear el perro Merlín; también trae un sobre que va a nombre de Friolera.</p> <p>El contrabandista deja el dinero sobre la mesa y se marcha; Friolera lee el anónimo donde le informan de la infidelidad de su mujer (carta íntegra).</p>
<p>Sec. 9- Calle. Anochecer</p> <p>Se han encendido los faroles de gas. Doña Tadea, enlutada, viene del rosario con el devocionario en la mano. Ya en la puerta del patio, advierte que, en sentido contrario, llega Don Friolera, precedido por Merlín y con un cartucho de pescadito frío en la mano: el teniente ofrece ahora el aire de hombre derrotado, que nada tiene que ver con su gravedad de la mañana.</p> <p>La vieja tuerce la boca en una mueca regocijada y entra en el patio.</p>
<p>Sec. 10- Patio. Anochecer</p> <p>Doña Tadea ve a Pachequín departiendo con los amigos y se esconde estratégicamente</p>

<p>para ver la llegada de Friolera y su enfrentamiento. El teniente le rehúye y le emplaza para otra ocasión. Se tropieza con doña Tadea, de la que sospecha que es la autora de la misiva; pero la mujer se mete precipitadamente en el portal. Friolera la persigue.</p>
<p>Sec. 11-Portal de doña Tadea. Anochecer La vieja ha empezado a subir las escaleras en penumbra: don Friolera la alcanza y la atrapa por el moño con la mano libre. Le recrimina que ella es la autora del anónimo y que le ha robado el sosiego. La mujer le incita para que les dé el merecido. Ante la amenaza de muerte de Friolera, ella hipócritamente se escandaliza.</p>
<p>Sec. 12- Patio. Noche Don Friolera, seguido por el perrito, sale del portal de Doña Tadea hecho una furia. Se detiene. Mira hacia el colmado, fija su mirada en Pachequín. Un tenso silencio. Por un momento, parece que se va a arrancar contra el barbero, pero se domina y entra en su casa seguido por el perro. Apenas desaparece el pompón de la cola de Merlín, en la puerta del colmado, las lenguas se desatan entre risas. Pachequín defiende el honor de doña Loreta ante los parroquianos y se marcha, pero antes de entrar en su barbería, escucha los gritos de la discusión del matrimonio. Pachequín se acerca a la reja.</p>
<p>Sec. 13- Bajo de don Friolera. Noche En la sala, doña Loreta huye de don Friolera sorteando los muebles, saliendo por una puerta y entrando por otra. Se persiguen insultándose. Reaparece la tenienta y, tras ella, don Friolera, que echa mano de su pistolón. Doña Loreta, al verlo, sale de la casa dando gritos, los brazos en aspa y el moño colgando.</p>
<p>Sec. 14- Patio. Noche Sale de la vivienda doña Loreta perseguida por don Friolera, que la coge de los pelos, apuntando con su pistolón a los curiosos. Aparece Pachequín con el estoque y se interpone entre el matrimonio. Friolera les amenaza con que los matará a los dos y señala con su pistola el clavel de su mujer. Pachequín, conciliador, le dice que no hubo mala intención por parte de doña Loreta, que le devuelve la flor culpable de los celos de su marido. Friolera la tira al suelo y la pisotea. Sale la hija y se interpone. Friolera coge a la niña, se mete en casa y cierra la puerta; su mujer pretende entrar, pero el teniente no le abre; ante la impotencia, se desmaya y Pachequín la sujeta con sus brazos y le ofrece su casa hasta que las cosas se calmen. Doña Tadea no pierde detalle.</p>
<p>Sec. 15- Barbería y alcoba. Noche Doña Loreta se lamenta por la perdición de los dos. El Barbero la tumba en la cama e intenta desabrocharla; pero la mujer salta de la cama, se vuelve a abrochar y sale de la habitación para no caer en la tentación.</p>
<p>Sec. 16- Huertos. Noche Las casas tienen en sus traseras unos huertos separados por muretes bajos. Sale doña Loreta seguida del barbero, que sigue cortejándola; en prueba de amor, doña Loreta le pide que la deje ir. Pachequín accede y la mujer intenta saltar el muro ayudada por el barbero, que decide saltar con ella para protegerla ante un arrebato de Friolera.</p>
<p>Sec. 17- Casa de don Friolera. Noche Friolera va y viene con la pistola en la mano, mientras reflexiona sobre las consecuencias de su asesinato. Entra doña Loreta acompañada por el barbero. Friolera apunta con la pistola a su</p>

mujer; después se hace visible Pachequín para testificar que su mujer es honrada. El teniente le pide que se marche; el barbero, después de defender a doña Loreta, se marcha. El teniente se deja caer en una silla y su mujer le quita el arma. Friolera quiere retar a duelo a Pachequín, pero la mujer intenta quitárselo de la cabeza y empieza a emborracharlo; una vez borracho, pide clemencia a su mujer “porque donde hay amor, hay celos”.

Sec. 18- Calle de los billares. Día

Doña Tadea, envuelta en sus velos, llega hasta una puerta cerrada del café. Espera a que cruce y que desaparezca una vendedora de leche y su borrico. Luego, tras cerciorarse de que nadie la observa, saca de entre las páginas del devocionario un sobre, y lo desliza por debajo de la puerta del local.

Sec. 19- Huerto de don Friolera. Día

Don Friolera, de uniforme, se ha levantado con una resaca taciturna y desayuna junto a Manolita, uniformada de colegiala. El teniente no puede deglutir la rebanada de pan untada con manteca colorada y acaba por arrojársela a Merlín.

Se lamenta ante su hija de que ha perdido el honor. La hija le trae la guitarra para que se anime. El teniente se arranca con la guitarra y canta una copla:

“¡Ya se acabó mi ventura!
¡Ya se acabó mi consuelo!
¡Ya no tengo quien me diga
Mi niño, por ti me muero!”.

Sec. 20- Azotea. Día

Doña Tadea increpa a don Friolera y le dice que tiene a todo el vecindario escandalizado, anoche el tiberio nocturno y ahora la juerga: qué mal ejemplo para la niña.

Sec. 21- Huerto de don Friolera. Día

Doña Loreta sale y se enzarza con la vieja doña Tadea y la acusa de cotilla. Don Friolera le canta una petenera:

“Una bruja al acostarse
se dio sebo a los bigotes,
y apareció a la mañana
comida de los ratones.”

A la que doña Tadea responde:

“¡Cuatro cuernos del toro!
¡Cuatro del ciervo!
¡Cuatro de mi vecino!
¡Son doce cuernos!”.

Sec. 22- Café/Sala de billares. Atardecer

Alrededor de una mesa, entre las nubes de humo de sus habanos y los regüeldos producidos por el alcohol, tres oficiales, mientras le atizan a las bolas, están incoando lo que podría llamarse un *consejo de guerra*.

Rovirosa se muestra firme al condenar al compañero que va de boca en boca por su cornamenta; el teniente Campero no excluye la clemencia, pero Rovirosa insiste en que pida la *absoluta*. Cardona lo corrobora, se trata del honor de todos los oficiales.

Después de una digresión por las cualidades del ejército español, se disponen a formar el tribunal.

Sec. 23- Billares de doña Calixta. Anochecer

El teniente Friolera se encuentra con Curro el contrabandista, que le convida a otra copa; le confiesa que bebe para sacarse de la cabeza los malos pensamientos. Curro le informa de que corre el runrún de que están formándole un tribunal. Un carabinero le

indica a Friolera que lo esperan arriba.
<p>Sec. 24- Piso de los billares. Anochecer</p> <p>Los tres tenientes forman el tribunal y, mientras esperan a Friolera, pactan que hay que pedirle la <i>absoluta</i>. El carabinero pregunta si hace pasar a Friolera; el tribunal accede. Friolera no quiere hablar ante el tribunal de los asuntos de su esposa. Le comunican que, en reunión, se ha acordado que pida el retiro. Friolera replica que ningún militar está libre de que su señora le engañe; pero los militares quieren que respete el honor del <i>cuerpo</i>, a lo que Friolera responde que <i>mañana recibirá dos cabezas ensangrentadas</i>, el tribunal cree que se impone un <i>acto de demencia</i>. Friolera se compromete a realizarlo. El tribunal suspenderá la decisión si cumple su promesa de asesinato.</p>
<p>Sec. 25- Huertos. Noche</p> <p>Pachequín y doña Loreta se reencuentran; se besan, pero doña Loreta le advierte que, si dan el paso, tendrá que cargar con ella para siempre; el barbero está dispuesto y quiere que lo siga al final del mundo. En pleno intercambio de piropos, se ven interrumpidos por el llanto de Manolita, la hija se ha despertado y llora. Pachequín le dice que la niña también puede ir con ellos. Doña Loreta va a por ella. Pachequín se encomienda a San Antonio para que pueda mantener dos bocas.</p>
<p>Sec. 26- Calle. Noche</p> <p>Don Friolera, con paso inseguro, llega a su casa hablándole al fiel Merlín. Habla del engaño y la apariencia del mundo.</p>
<p>Sec. 27- Huertos. Noche</p> <p>Con la niña en los brazos, sofocada, reaparece doña Loreta. Pachequín abre el compás desigual de las zancas y va a su encuentro. El muro es una dificultad. Pachequín coge a la niña que llora al estar en sus brazos. Ahora es ella la que escala.</p>
<p>Sec. 28- Casa de don Friolera. Noche</p> <p>Entra el teniente, que sigue reflexionando. Oye los gritos de su hija y coge la pistola.</p>
<p>Sec. 29- Huertos. Noche</p> <p>Doña Loreta ya está al otro lado del murete, y sale Friolera al huerto amenazando, a voz en grito, vengar su honor. En la oscuridad, dispara su pistolón.</p>
<p>Sec. 30- Azotea. Noche</p> <p>Doña Tadea ha sido testigo de todo.</p>
<p>Sec. 31- Casa del Coronel/Complejo. Día</p> <p>El Coronel lee el periódico y comenta las noticias con su señora. Un asistente pide permiso para que reciba a Friolera; pero el teniente irrumpe, trágico. El Coronel le ordena que solicite entrevista según marcan las ordenanzas. Friolera le dice que viene a entregarse porque ha vengado su honra; ha matado a su señora por adúltera. La Coronela se horroriza y pregunta si tenían hijos; ante los improperios que le lanza la mujer, su marido le pide que se retire; la Coronela se marcha.</p> <p>El Coronel le pregunta si está bebido; pero Friolera insiste en que ha vengado su honor. El Coronel le dice que si todo cuanto ha dicho es verdad, ha procedido como un caballero.</p> <p>La Coronela irrumpe en la sala a gritos y con los pechos medio fuera: en realidad, no mató a su mujer, mató a su hija.</p> <p>Friolera enloquece y dice que él mato a su mujer y que el Coronel debe matar a la suya porque también le es infiel. La Coronela se indigna y le pide a su marido que le imponga un correctivo; el Coronel cree que ha perdido la cabeza y accede a que vaya al hospital.</p> <p>Le pregunta quién se lo ha dicho a la mujer y ella contesta con un escueto: ¡El asistente!</p>

Vemos que baja el telón y se escuchan aplausos.

Sec. A 4. Carpa del teatro

Don Manolito ríe; en cambio, don Estrafalario se ha alterado y reflexiona sobre esta propuesta teatral de muñecos y concluye que es más sugestiva que todo el teatro español. Habla de la literatura que ha pasado al pueblo, con su carácter jactancioso, en la que el pueblo español aparece como unos bárbaros sanguinarios y luego se ve que son unos borregos.

La matrona les interrumpe ofreciéndoles papeletas para la rifa; don Manolito compra una tira.

En el telón de boca se lee: *Esperpento de la hija del capitán.*

Sec. 01. Calle del hotelito. Media tarde

El Golfante toca el organillo a la puerta del domicilio de la Sini, de la que ha sido novia. Una criada negra, la Mucama, abre una ventana y el Golfante le dice que avise a su ama, que quiere hablar con ella. Aparece la Sini, que reconoce que nunca hubiese reconocido al Golfante vestido de organillero. El Golfante le dice que la quiere hasta perderse y que está dispuesto a cortarle el cuello a su querido; la mujer le contesta que él nada podía ofrecerle y no puede reprocharle que vaya con otros hombres. El Golfante está al corriente de lo que ha hecho su padre, Chuletas de Sargento, y que la obliga a acostarse con un General por silenciar su caso.

La Mucama les avisa de que sale el Capitán y la mujer lo emplaza por la noche junto a su ventana.

Sec. 02- Hotelito del Capitán. Sala. Noche

En plena partida, el Capitán reparte cartas a un Ricacho donostiarra, a un Tonguista, a un Ex ministro, a un Trapisondista, al Pollo de Cartagena y al General.

Al Pollo, sólo le queda la ficha del Bellas Artes y, por esta noche, se abstiene.

La Sini está esperando que el General le dé el dinero que le había prometido, pero éste le dice que lo han pelado.

El General pide al Capitán que reparta otra mano.

El Pollo templa los ímpetus de la Sini y le reprocha que haga esto en público: “las diferencias que tengáis las resolvéis en privado”. El Pollo se le insinúa, la mujer quiere saber si realmente el General ha perdido y, ante la discreción y las manos largas del Pollo, le *da puerta*.

Sec. 03. Calle del hotelito. Noche

Vemos una sombra que no identificamos y que se pierde por las frondas que rodean el hotelito.

Sec. 04. Hotelito. Jardín trasero. Noche

El Golfante habla con la Mucama y le pregunta por la Sini; la criada le responde que está ocupada; el Golfante, celoso, se interesa si está con el General, pero la Mucama le dice que el General prefiere las cartas; entonces, el Golfante le da un papel y le pide que se lo haga llagar al General y que le diga que un hombre le espera.

Sec. 05. Hotelito. Complejo. Noche

La partida ha terminado; la Mucama entrega el papel, pero el General lo guarda sin leerlo. El Capitán va a despedirlo a la puerta; salen todos excepto el Pollo, que sigue bebiendo; el General no quiere que le deje solo con la mujer; no quiere enfrentarse a la Sini; pero ésta invita al Pollo a que se marche para hablar de sus cosas en privado. El Pollo obedece y se va.

La Sini discute con el General; aparece su padre, el Capitán, y la mujer le dice que pase porque tienen para rato. Les reprocha que son dos canallas que la han perdido, la Sini está harta de los malos tratos... pero, en plena discusión, escuchamos un grito de socorro.

<p>La Mucama está en la cocina amorosamente con el asistente del General, que reacciona ante el grito de auxilio; pero la mujer le impide que salga porque dice que son cosas de los señores.</p>
<p>Sec. 06. Hotelito. Cancela. Noche Salen a la calle y ven al Pollo muerto; el Capitán constata que le han dado una puñalada limpia; el General cree que han de dar parte, pero el Capitán le recuerda el uso que hará la prensa <i>canalla</i> del suceso y propone deshacerse del cadáver <i>a la americana</i> y facturararlo en un tren. Entran el cadáver a la casa.</p>
<p>Sec. 07. Hotelito. Jardín trasero. Noche El Golfante se reúne con la Sini y le dice que ya está despachado; pero la mujer le comunica su error y que ha matado al Pollo. El Golfante piensa en entregarse, pero la mujer le dice que espere y que se marcha con él.</p>
<p>Sec. 08. Hotelito. Zaguán. Noche La Sini baja las escaleras con una maleta; el Capitán amenaza con darle un par de <i>hostias</i> si no se vuelve a su habitación. Ante las amenazas, la mujer insinúa que puede pedir auxilio para que alguien acuda a la casa. Los hombres no pueden retenerla y la Sini, tras registrar al muerto, se lleva las pertenencias del difunto.</p>
<p>Sec. 09. Descampado. Noche La Sini y el Golfante hacen un repaso del botín y advierten la existencia de unos documentos que comprometen al General. También aparece la ficha del Bellas Artes y una fotografía en la que la Sini aparece ligera de ropa; la mujer se enfada porque se la hizo el General y éste se la dio al Pollo; concluye que todos los hombres son iguales y que, entre unos y otros, la han perdido.</p>
<p>Sec. 10. Calle Café Universal. Día La Sini y el Golfante se reúnen con el Sastre Penela, que les habla del peligro de cobrar los pagarés. Él conoce a un tal Batuco que tiene buena relación con los Ministerios; el Sastre prefiere tratar personalmente el asunto y entra en el café, mientras la Sini y el Golfante se quedan fuera. El Sastre sale con el Butaco, al que le dice que la pareja se ha encontrado la cartera; el Butaco se muestra receloso, porque si el dueño ha dado parte a la policía, poco partido podrán sacarle a los documentos. La Sini responde que el propietario tomó un tren para un viaje largo. El Butaco accede a ver los documentos; el hombre dice que él trabaja en esferas más bajas y los documentos que ellos traen son de Prensa y Parlamento, se los ofrecerá al director de “El Constitucional”, en sus manos esos papeles son oro.</p>
<p>Sec. 11. Entrada estación de ferrocarril. Día El Capitán llega en taxi y con la ayuda del chófer baja una maleta de la baca, la sube a una carretilla y se dirige al interior de la estación.</p>
<p>Sec. 12. Periódico. Imprenta. Día Vemos como un maquinista retira un ejemplar de “el Constitucional” con el siguiente titular: “<i>¡Los misterios del Madrid Moderno! ¿Crimen? ¿Suicidio? ¿Desaparición?</i>”.</p>
<p>Sec. 13- Bellas Artes. Billares. Noche Se escuchan los ecos de los pregones del periódico. Tres socios: el “viejales” Camastrón, el Quilotis y el Chulapo. El Camastrón preludia un crimen en puertas, ironiza sobre las orgías del Madrid moderno. El Quilotis insiste en que la información alude a una ilustre figura del ejército. Todos tienen sus teorías al respecto; le reprochan al Chulapón que sepa más de lo que dice. “Hablando de rubias, el Camastrón saludó esta tarde a una muy espectacular en el Bellas Artes”; comentan que a esa rubia la protege un General, le preguntan a qué conclusiones quiere llegar, pero el Chulapo sólo quiere señalar coincidencias. Se une a la conversación el Babiaca, que trae noticias del incidente; informa que ya se</p>

han puesto nombres a las insinuaciones y que la rubia estuvo esa tarde en el Bellas Artes y que cobró la ficha; alguno apunta que será como pago de sus servicios. También hay otra versión más truculenta en la que le “dieron pasaporte” al Pollo, porque nadie le ha visto desde ayer.

Otro apunta que puede ser que haya cogido una buena borrachera; dudan si todo sea una “plancha” periodística.

Sec. 14. Vivienda del General. Día

El Capitán visita al General para mostrarle su solidaridad ante las infamias de la prensa y se ofrece a ayudarlo. El General le frena el ímpetu y se ve obligado a intervenir en política, no le queda otro remedio. El asistente avisa de la llegada de Toto y el General le anuncia que tiene intención de decretar un Directorio Militar.

Toto hace pasar al brigadier Frontaura, que le expresa su apoyo al golpe.

Sec. 15. Corrala. Anochecer

La Sini cruza el vecindario y se dirige hacia las escaleras.

Sec. 16. Sotabanco. Anochecer

El Golfante se interesa por si la prensa dice algo de lo suyo, pero la Sini contesta que nada; todo son rumores sobre un golpe de estado.

Sec. 17. Calle del cuartel. Día

Hay un grupo de periodistas; llegan los coches de la Comisión de Jefes y Oficiales. Piden una declaración al Coronel Camarasa, que responde que simplemente es una visita de cortesía.

Sec. 18. Despacho del General. Día

Un ayudante avisa de la visita de los jefes y oficiales. Les hace pasar.

Entra la comisión, al frente el Coronel Camarasa; le muestran su solidaridad y el General, rompiendo el protocolo, los abraza y hace su discurso de pronunciamiento, al que define como “una acción consistente y orgánica de los cuadros de jefes”. Acepta sacrificarse por el país y se dispone a redactar un manifiesto.

Sec. 19. Estación de FF. CC. Andén. Día

Una banda de música ataca la Marcha Real. Vemos al Coronel de gala, junto al Obispo y unas damas de la Cruz Roja.

Llega la locomotora y escuchamos los aplausos y los vítores.

Vemos en la puerta de la sala de espera de la estación a la Sini y al Golfante, que tenían miedo de que todo este despliegue fuese para su detención; se suben a un banco para observar la llegada del Monarca.

Llega el tren y empiezan los discursos. Voces que aclaman al Rey, del que no vemos la cara. El Golfante se une a los vítores diciendo; “*Viva el regenerador de la sociedad*”, Y acaba la obra la Sini con su frase: “(...) *si usted no la diña, la hubiese diñado la Madre Patria ¡De risa me escacho!*”.

Aplausos entusiastas.

Sec. A 5. Carpa del teatro.

La compañía saluda agradecida, pero el público reclama que se celebre la rifa. Don Manolito quiere irse, no sea cosa que acaben en la cárcel por el carácter del espectáculo. Se realiza la rifa y sale el número de don Manolito.

Sec. A 6. Feria. Anochecer

Frente a un laberinto de espejos, aparecen deformados don Manolito y don Estrafalarío. Don Estrafalarío hace una definición del esperpento para concluir que lo ha inventado Goya.

Ante los espejos deformados, desfilan las figuras de un mendigo, un obispo, un picador de toros, un capitalista, un bohemio, un general, una puta, un anarquista, un guardia civil, un fraile, un torero, un obrero, un cesante, un juez...

En esta primera versión del guión, observamos unos mecanismos de unión entre las tres obras mucho más débiles que los que se utilizarán en posteriores adaptaciones. La propuesta dramática de usar la representación teatral, en una especie de sesión continua, se modificará posteriormente con una lectura más enriquecedora, que permitirá hacer transiciones temporales entre los tres esperpentos, ayudando a hacer más comprensible el contexto histórico y el mismo devenir de la representación del teatro de Valle. El recorrido que harán don Manolito y don Estrafalario pasará por la asistencia a la primera lectura pública de *Las galas del difunto*, realizada por la compañía del Cántaro Roto, posteriormente acuden a una representación teatral en una carpa de feria de *Los cuernos de don Friolera* –igual que en la primera versión del guión–, para finalizar con la visita a unos estudios de grabación, donde se está realizando una adaptación de *La hija del capitán* para el cinematógrafo.

No sólo el esquema de la compañía ambulante representando los esperpentos por las ferias sufrirá importantes modificaciones en posteriores versiones; también el contenido de los parlamentos sobre estética que don Manolito y don Estrafalario realizan entre pieza y pieza cambian radicalmente.

En esta primera versión, con la aparición de don Manolito y don Estrafalario, se aborda directamente el concepto estético; de ahí que el diálogo parezca una conversación ajena a la acción. Tras la representación de *Las galas del difunto*, se utilizan fragmentos de textos de *Los cuernos de don Friolera* y alguna reflexión estética que Valle realizó sobre el teatro español.

También la transición que nos propone entre el segundo y el tercer esperpento sigue utilizando el mismo mecanismo: un breve descanso en el que don Manolito y don Estrafalario aprovechan para hacer sus reflexiones, que los adaptadores extraen tanto de fragmentos de la obra de Valle, como de las declaraciones que el autor hizo sobre sus esperpentos y de cómo entendía él el teatro. Pero muchas de las informaciones pierden el sentido al estar descontextualizadas de los fragmentos a los que hacen referencia, por haber sido eliminados en la adaptación: nos referimos a la representación de los muñecos del ciego Fidel o al romance de ciego del final de *Los cuernos de don Friolera*, quedado las réplicas un tanto inconexas y dificultando la comprensión del espectador. Este aspecto se subsanará en posteriores versiones apoyando dramáticamente el sentido de las reflexiones de estos personajes.

Además de los enlaces, las obras teatrales también sufrirán notables cambios, especialmente el primer y el tercer esperpento.

Las galas del difunto

La estructura de las *Las galas del difunto* sufrirá importantes modificaciones de cara a su adaptación televisiva, al expandirse el argumento.

Esta primera versión es bastante fiel a la versión teatral, aunque se eliminan las escenas del cementerio, con sus referencias don juanescas y la utilización de la apuesta sobre las galas del difunto como motor de la acción.

Se funden escenas como las del velatorio y la escena de las insinuaciones de Juanito Ventolera a doña Terita, que acaba por despacharlo por ir borracho. Posteriormente,

vuelve Juanito Ventolera a la casa y, sin mediar palabra con la mujer, va directamente a cambiarse las ropas con el difunto, acción que ve el Galopín.

Aquí radica uno de los cambios fundamentales de la acción respecto al texto de Valle. Se visualiza el cambio de ropa en casa del boticario. En la versión teatral, se hace mediante elipsis y Ventolera visita a la viuda con el terno del difunto y con la intención de completar las galas con el bombín y el bastón.

El desenlace del burdel y el mecanismo de la carta es igual que en el texto teatral.

De esta primera pieza, podemos concluir que estamos ante una adaptación bastante fiel al texto y que se ha comprimido respecto a su precedente teatral. En posteriores versiones, esta pieza sufrirá importantes modificaciones, porque se invertirá el proceso y, en vez de comprimirse, se dilatará el argumento.

Los cuernos de don Friolera

En el caso de *Los cuernos de don Friolera*, los cambios serán mínimos. En la posterior versión para televisión, se utilizará la misma estructura, a excepción del final, en el que se hará más explícita la infidelidad de la Coronela, y será Friolera el que la sorprenda con el asistente, para posteriormente avisar a su superior para que actúe en consecuencia.

La hija del capitán

Por lo que respecta a la estructura de *La hija del capitán*, se simplifican las escenas que propone Valle, y directamente se centra la acción sobre el encuentro del Golfante con la Sini, y su posterior visita al hotelito cuando se está jugando la partida. En esta versión, el Golfante es el que le hace llegar la carta al General; la iniciativa del robo-asesinato parte del Golfante. En versiones posteriores, se potenciará el uso de la carta y será la Sini la que la redacte y planee el golpe. En Valle-Inclán, se plantea mediante elipsis: sólo vemos a la Mucama que le presenta la nota al General; es de suponer, por la presencia de la mujer en la escena de la partida, que es el Golfante el que la ha escrito, pero, en todo caso, no se ve.

Una vez se deshace el error del asesinato, es cuando la Sini entra en acción y decide fugarse con él; es la Sini la que trae las pertenencias del difunto; el móvil del asesinato no ha sido por dinero, sino por despecho. En versiones posteriores, cambia el sentido del crimen y la implicación de la Sini.

En esta primera versión, se opta por facturar el muerto en el tren, tal y como el Capitán lo había planeado. En posteriores versiones, se abandonará esta solución. Tampoco se escenifica el cambio de la ficha del Bellas Artes para convertirla en efectivo; también en la propuesta de Valle, el cobro se hace mediante una elipsis.

En definitiva, estamos ante un esquema simplificado de la propuesta de Valle sobre la que se intervendrá en posteriores versiones. Los cambios más profundos de esta primera versión se harán sobre la concepción dramática para unir las tres piezas y sobre el primer y el tercer esperpento.

6. 6. 6 *Martes de Carnaval, la serie y los guiones (2007)*

1-Sistema de realización de la serie *Martes de Carnaval*

Dentro de este apartado, hablaremos de la realización de la serie en general, ya que *Martes de Carnaval* está formado por *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*, y las tres tienen los mismos planteamientos de realización, porque forman parte de un todo y participan de la misma técnica.

Este análisis lo haremos a partir del visionado que hemos realizado de los tres capítulos por separado. El modelo de realización es un modelo claramente cinematográfico. Este modelo, como hemos visto en la evolución de la grabación del teatro en televisión, ha acabado por imponerse frente a otros planteamientos de la adaptación teatral sin una excesiva intervención sobre el argumento, siendo más fieles al texto teatral.

Por tanto, nos encontramos ante tres obras de teatro de Valle-Inclán que servirán de argumento para una adaptación cinematográfica que atiende a sus propias leyes argumentales, y que no utiliza específicamente aquellos aspectos del texto que nos remitían a unas influencias del cine en la escritura de su teatro.

En la primera parte del trabajo, nos hemos ocupado de esta problemática, pero queremos incidir en que, a pesar de que podemos encontrar este tipo de rasgos en la escritura de Valle, como apunta Jerez (1989), los realizadores cinematográficos y los guionistas no se basan en estos rasgos para realizar sus adaptaciones; de hecho, no se tienen prácticamente en cuenta, porque la adaptación audiovisual replantea la propia estructura del texto.

El esperpento es una evolución estética en la que se abandonan los planteamientos simbolistas para generar una variante autóctona de expresionismo mediante las técnicas de deformación. Dentro de la corriente expresionista, el esperpento es, sin duda, una visión singular del movimiento en España, y lo es porque tiene rasgos comunes con este movimiento que surge en Europa tras la Primera Guerra Mundial, pero también tiene rasgos que lo diferencian y lo singularizan.

Valle se ocupó de definir su estética esperpéntica, bien directamente –*La lámpara maravillosa*– o bien mediante sus personajes en *Luces de bohemia* o *Los cuernos de don Friolera*, donde don Estrafalarario hace de portavoz de Valle que, mediante un cierto distanciamiento, observase el mundo desde la otra orilla.

No se trata aquí de hacer un recorrido crítico sobre el esperpento y su práctica escénica, únicamente queremos incidir en algunas reflexiones que han situado esta estética de Valle como un claro ejemplo de uso de las técnicas cinematográficas mediante el uso del primer plano, el *travelling*, la contraluz, o el montaje. Reconociendo que todos estos elementos, que Jerez (1989) ha detallado y analizado en su estudio, están presentes en la obra de Valle y que muchos de ellos podemos asociar con una influencia del cine expresionista europeo sobre su obra, nosotros hemos constatado que, en la práctica, esta característica de su teatro no es una regla que se siga para transformar su teatro en imágenes, de lo que podemos deducir que tienen un interesante valor literario, influido o no por el cine, y que es un valor determinante para que los realizadores imaginen la obra en la pantalla, pero, a la hora de realizarla, cada director de cine traduce a su manera la obra literaria a sus imágenes.

También comprobaremos, como lo hemos hecho en las adaptaciones cinematográficas realizadas sobre la obras de Valle, si en la realización de *Martes de Carnaval* este tipo de indicaciones de don Ramón tiene un peso específico en la planificación.

Muchas son las referencias cinematográficas que Jerez extrae en su ensayo, pero dichas referencias no dejan de ser, en muchos casos (como en las didascalias), una forma singular que Valle utiliza para acercarnos a los personajes, desde la expresividad de un detalle que sólo se podría apreciar mediante un primer plano, o el movimiento de los personajes que, a modo de *travelling*, recorren diferentes espacios que plantea Valle. Pero todos estos elementos no justifican, a nuestro modo de ver, que Valle-Inclán estuviese pensando en una realización cinematográfica cuando escribía su teatro. Valle escribía sobre todo literatura y no pensaba en una posible representación teatral, y mucho menos en una cinematográfica. Valle escribe *Martes de Carnaval* ya maduro, y es plenamente consciente de que su teatro difícilmente subirá al escenario; además de hombre de letras, era hombre de teatro y ya había sufrido muchas decepciones en el oficio.

Como afirman Cardona y Zahareas (1987), el esperpento en cuanto a literatura teatral tiene mucho que ver con el espectáculo y con el estado de ánimo. Más que una doctrina de lo burlesco, es una forma de teatralizar. Por tanto, sin descartar la influencia del montaje fragmentado del cine, no podemos olvidar que también participa de una gran carga teatral en su propuesta: rasgos animales de los personajes, muñecalización, tanto de voz como de movimientos, influencia del tablado de muñecos, uso de las máscaras, y la imaginería pictórica del Greco, de Goya y de Solana. Elementos que también han de tenerse en cuenta a la hora de filmar su teatro, y no sólo los rasgos cinematográficos de sus descripciones.

Vamos a comprobar qué uso se ha hecho de las indicaciones y planteamientos cinematográficos que recoge el texto de Valle en la presente realización:

a) El uso del *travelling* en la realización de García Sánchez

Hablar del *travelling* en el cine es hablar de una técnica que permite el desplazamiento de la cámara por el lugar de la acción, un recorrido que posibilita transitar entre los personajes y fijarnos en aquello que queremos destacar. El objetivo de la cámara será el encargado de colocarlo en primer término. Según Jean Mitry (1984), esta técnica está muy presente en las acotaciones de Valle-Inclán, y nos da la impresión de que las cosas están haciéndose, puesto que nosotros las seguimos en su movilidad misma, según su desarrollo continuo. Caminamos con ellas y, por lo tanto, actuamos (o tenemos la sensación de actuar) al mismo tiempo que ellas.

Pero esta sensación o forma de describir la acción por parte de Valle-Inclán también es extensible a su novela; ejemplos, podemos encontrar muchos: recuerdo ahora el trayecto que hace Bradomín en las *Sonatas* cuando lleva el cadáver de su prima por las habitaciones del pazo y describe con detalle cómo se enreda el cabello de la mujer entre los muebles de la casa. Parece que también es un recurso que la novela utiliza normalmente.

Jerez (1989) destaca en su estudio algunos que considera significativos en *Martes de Carnaval*. Cita la acotación del inicio de *La hija del capitán*:

“La primera escena comienza con un largo *travelling* que va de un mirador donde *espioja el alón verdigualda un loro ultramarino* a la toma de fondo de una *calle jaulera de minúsculos hoteles*. La técnica, que parece estar visiblemente intencionada a hacer resaltar el colorido y los efectos del sol en una acalorada tarde estival madrileña, avanza por una sesteada calle de la capital enfocando, primero unas *persianas verdes* y, luego, unas *enredaderas*. Prosiguiendo su recorrido, la ‘cámara’ llega al final de la calle y desemboca en una plazuela a pleno sol, donde visualizamos *la barra de horchata y melones* de un levantino que anda en mangas de camisa. Luego, al llegar al final de su trayecto, se enfoca *un organillo* y junto a éste, el catalizador de la befa política que los *hijos de Marte* protagonizan. Es el Golfante, chulo de la Sini, a quien, después de seguirlo en su desplazamiento con el organillo, vemos encuadrado más de cerca. Así subraya Valle-Inclán la facha de este personaje, a quien el mero aislamiento que produce el enfoque le confiere la importancia que merece.”²⁵³

Estamos ante una interpretación subjetiva de la acotación que propone Valle-Inclán, el efecto de *travelling* está más en la imaginación de quien lo propone que en la propia acotación de Valle, que se limita a describir el espacio escénico. Esta es la acotación del texto:

*“Madrid moderno: en un mirador espioja el alón verdigualda un loro ultramarino: la siesta: calle jaulera de minúsculos hoteles. Persianas verdes. Enredaderas. Resol en la calle. En yermos solares, la barraca de horchata y melones, con el obeso levantino en mangas de camisa. Un organillo. Al Golfante del manubrio, calzones de odalisca y andares presumidos de botas nuevas, le asoma un bucle fuera de la gorrilla, con estudiado estrágalo, y sobre el hombro le hace morisquetas el pico verderol del pañolito garganero. Por la verja de un jardín se concierta con una negra Mucama”.*²⁵⁴

Hay muchas posibilidades de realizar la propuesta de Valle utilizando técnicas cinematográficas diferentes; se podría emplear la propuesta que sugiere Jerez, mediante un largo *travelling* a modo de plano secuencia, donde fuésemos presentando el espacio y los personajes. Pero, de la misma manera, se podrían hacer planos encadenados, ya que la gramática cinematográfica permite establecer la continuidad del espacio. Tras un plano general, donde situamos la acción, podemos ver múltiples planos detalles que pueden ir enlazados o bien mediante fundido o corte. Con esto, queremos apuntar que la realización de cualquier propuesta es muy subjetiva, la traslación en imágenes de las propuestas literarias abre un universo de intermediación creativa donde la labor del director, bien sea cinematográfico o teatral, ha de convertir la partitura literaria en partitura espectacular y, en dicha traslación, no siempre los rasgos cinematográficos del texto sirven al nuevo planteamiento, aunque realmente se trate de convertir el texto en un documento audiovisual. Una cosa son los rasgos literarios de influencia cinematográfica y otra bien distinta el seguimiento que de esas indicaciones haga el propio director.

²⁵³ Jerez (1989, 215-216).

²⁵⁴ Valle-Inclán (2002, 205)

Siguiendo con el ejemplo que nos ocupa, vamos a ver cómo ha tratado García Sánchez dicha escena; en primer lugar, veremos el tratamiento que se hace desde el guión y, luego, el resultado final de la grabación. Porque la realización final no siempre se ajusta al guión; en muchas ocasiones, el guión audiovisual también sufre variaciones en la realización, porque hay múltiples factores en una producción que pueden hacer variar el contenido de un guión, con pequeñas modificaciones de los diálogos que proponen los actores, pasando por la necesidad de añadir algún texto motivado por la puesta en escena, hasta las limitaciones propias de la producción que no ha podido conseguir ciertos elementos que propone el guión y, por tanto, hay que modificar sus alusiones. También el director, con la elección del encuadre y el montaje final, tiene la última responsabilidad sobre el uso del guión.

Veamos algunos ejemplos de estos cambios en el guión de Azcona y García Sánchez. Asistimos al rodaje para el cine de *La hija del capitán*. El guión adopta un doble plano: el del rodaje y el de la acción de la obra; con la llegada de don Estrafalario y don Manolito al plató, se inicia la acción. El guión empieza con una ironía sobre la gente del cine, que son capaces de convertir cualquier texto, los de Valle también, en un espectáculo donde salen baturros y cabras. La gente del cine no es gente de fiar, se puede esperar cualquier cosa de ellos, sólo les importa el espectáculo.

Esta escena sería eliminada de la grabación, tal vez por falta de medios: hacía falta un rebaño y un grupo de baturros.

Por tanto, entramos en una cadena que parte del texto teatral: se adapta el guión y, a su vez, se manipula durante la grabación.

Respecto a la acotación donde Jerez (1989) apuntaba el uso del *travelling* en la obra de Valle, queda de la siguiente manera en el guión de Azcona y García Sánchez:

*“Pero el camarero no les lleva al bar...
...sino a un decorado levantado en el patio, una calle de hotelitos, con un puesto de horchata, y ya se oye la voz de La Sini, quien, como se verá enseguida, está leyendo las palabras de Valle-Inclán”.*

A simple vista, se ve que nada tiene que ver el tratamiento de la acotación de Valle con la acción de la película; de hecho, esta acotación es una acotación de decorado.

A pesar de las múltiples referencias que podemos encontrar en la obra de Valle con descripciones que nos puedan recordar el movimiento continuo de la cámara a modo de *travelling* cinematográfico, en el caso de la realización de García Sánchez, es un recurso poco o nada empleado. Sánchez hace una planificación clásica de planos medios y cortos, con la utilización de algunos recursos del cine primitivo, como son las cortinillas separadoras. De hecho, la primera que se emplea es un telón que se corre y descorre para dar paso a la acción.

En *Las galas del difunto* y tras la lectura de un fragmento de la primera acotación, vemos dibujada la fachada de la botica en blanco y negro; luego, unas gotas de lluvia, que simbolizan la Galicia donde transcurre la acción, dan color al plano que, mediante fundido, se convierte en el decorado. Los personaje aparecen con la acción iniciada y, mediante un fundido lento, aparecen el boticario, don Sócrates, y doña Terita; después, lo hacen el Galopín y el caballo. Esta forma de presentarlos crea un pretendida artificiosidad de la escena y ayuda a huir de los planteamientos más naturalistas, confiriendo un aire mágico a las apariciones, como ésta que hemos descrito del inicio.

Tal vez, si la realización hubiese corrido a cargo de García Berlanga, los usos del plano secuencia y del *travelling* hubiesen estado más presentes en la realización, pero esta presencia se debe más al estilo del cineasta que a los planteamientos que pudiese rastrear en el texto de Valle-Inclán.

b) El uso del primer plano

El uso del primer plano cinematográfico viene asociado al subrayado y al énfasis que el director quiera remarcar sobre la acción. Un primer plano puede corroborar aquello que el personaje expresa, en un intento de acercarnos íntimamente a la experiencia, o bien un primer plano puede utilizarse para desmentir, de *facto*, aquello que se dice con palabras. En un primer plano, entran en juego la expresividad del actor a través del gesto y de la mirada; una expresividad que el espectador reconocerá como verdadera fuente de información; la imagen prevalece sobre la palabra y la expresividad actoral estará en primera línea. Esta expresividad puede tener una gradación, dependiendo del código en que se opere. El cine expresionista trabajó abiertamente la plasticidad de este tipo de planos, ya que, en su búsqueda estética, participaba de la subjetividad como una herramienta expresiva que se traducían en una gestualidad potente y, en algunos casos, ampliada, siguiendo la premisa de que donde mejor se expresa la subjetividad de la persona es en el rostro.

El plano corto expresionista puede llegar al detalle, a la descomposición del rostro y del gesto, un camino que puede llevar a la yuxtaposición de planos de un mismo rostro, creando un efecto de extrañamiento sobre la imagen que estamos viendo, en la línea que el cubismo mostró, en un intento de acercarse a otras realidades visuales: una misma imagen vista desde diferentes puntos de vista coincidente en un mismo plano de la representación.

Es evidente que el primer plano tiene un papel decisivo en el cine expresionista que, partiendo de las formas de interpretación del cine mudo, llega a buscar la plástica del movimiento y del encuadre en las formas no convencionales. Huye de utilizar el lenguaje cinematográfico como un retrato de la realidad; huye de los planteamientos documentales y aplica a la imagen el valor de la luz y del contraste, en una clara intención estética. Muchas veces, los volúmenes de los actores son tratados con la misma delicadeza con la que un pintor pinta la incidencia de la luz sobre sus modelos. El expresionismo, en su búsqueda visual, llega a acercar las figuras hasta distancias tan cortas que, algunas veces, impiden descubrir al espectador de qué personaje se trata; una sensación buscada que, rápidamente, se aclara al abrir más el plano y ampliarlo a todo el rostro y no sólo a una parte del ojo, por ejemplo.

Este tipo de planteamiento estético requiere la presencia narrativa de un demiurgo, que no se limita a la exposición lineal de la fabula; aquí, el narrador enfatiza y expresa su punto de vista, degradando en muchos casos al personaje. En esencia, es la práctica que Valle emplea en sus esperpentos: el empleo de un punto de vista que está por encima de sus personajes y que los presenta de una manera distanciada, caricaturizando grotescamente el comportamiento humano; de ahí que podamos encontrar múltiples primeros planos en la descripción de sus acciones. Valle se detiene en pequeños gestos que son imperceptibles desde un escenario, pero que sirven para la descripción del personaje y para hurgar en sus miserias morales.

Pero la existencia de estos primeros planos en el teatro de Valle no invalida su utilidad; no podemos justificarlos únicamente como una propuesta que hace Valle para que algún día alguien los visualice en una pantalla. El valor del primer plano de los esperpentos es útil para la interpretación de los actores de teatro y no sólo para los del cine.

En primer lugar, porque no ha de ser el espectador el único receptor del gesto; estamos de acuerdo, como apunta algún sector de la crítica, en que gran parte de estas indicaciones pasarían desapercibidas desde un escenario, pero son fundamentales para la construcción del personaje por parte del actor, que necesita de la precisión con que describe el gesto y el movimiento Valle-Inclán, porque su representación tiene mucho de partitura escénica. El movimiento actoral no ha de producirse únicamente por las necesidades lógicas del movimiento cotidiano. Las formas de andar de un personaje, a las que Valle dedica minuciosas descripciones en sus esperpentos, son un buen ejemplo del grado de partitura que necesita la interpretación de su teatro.

Y en segundo lugar, porque Valle era conocedor de la escuela de los actores españoles y, mediante este tipo de indicaciones, está implicándose más allá de su papel como dramaturgo, aportando un claro apunte sobre la puesta en escena. Podemos encontrar en estos primeros planos indicaciones actorales, las que un director haría a sus actores, porque muchas de las indicaciones que hace un director a un actor pueden llegar o no al espectador, pero serán necesarias para que el actor encuentre el camino adecuado para la construcción del personaje. Y en el caso de Valle, el camino para la construcción de sus personajes no entra en un proceso psicológico; un gesto claro, una manera de andar, una forma de proyectar los impulsos del personaje, unas intenciones claras a la hora de decir el texto serán mucho más útiles para al actor que el perfil biográfico del personaje que representa y, con estas indicaciones, Valle nos da claves para la interpretación de su teatro.

Y por último, creemos que estas descripciones también están para el deleite del lector, al que Valle prestaba gran atención, porque, como profesional de la escritura, él era consciente de que la publicación era el único medio que le garantizaba tener un contacto regular con sus lectores a través de la prensa y la posterior edición bibliográfica. Lo de la representación teatral, aunque le gustaba, sabía que era mucho más difícil, y más tratándose de sus esperpentos.

Por todo esto, creemos que sería muy simplista reducir el uso que hace Valle del primer plano en su teatro, y especialmente en los esperpentos, a la influencia cinematográfica, y mucho menos esperar que se hiciese un uso literal en su traslación cinematográfica.

En la propuesta de García Sánchez, a pesar de tener los recursos necesarios para representar, mediante planos cortos, todas aquellas indicaciones que propone Valle-Inclán, no sigue ninguna. El plano corto tiene una autonomía en su propuesta y es un recurso con un uso escaso.

A continuación, detallaremos algunos planos cortos que utiliza en *Martes de Carnaval*:

c) El plano corto en *Las galas del difunto*

El primer plano corto de las *Las galas del difunto* es para la Daifa, cuando lee un fragmento de la carta que le escribe a su padre, tras una descripción en *off* como parte de la acotación de Valle y que lee el director de la compañía.

VOZ DEL DIRECTOR

“Sala baja con papel floreado; dos puertas azules, entornadas sobre dos alcobas... En el reflejo del quinqué, la Daifa pelinegra, con un lazo detonante en el moño, escribe una carta... Luce en la mejilla el rizo de un lunar.”

Vemos el primer plano de la actriz, el lunar es muy discreto y lo luce en la barbilla. El plano corto se cierra cuando la Daifa lee la carta destinada a su padre, escena melodramática que se convierte en esperpéntica por el aspecto de la mujer que va pintada en exceso.

Posteriormente, vemos a la misma mujer en el soportal, mientras el director lee otra acotación:

VOZ DEL DIRECTOR

“De la casa del pecado sale la Bruja embozada en su mantón, y la Daifa de la bata celeste y el lazo escarlata asoma a la puerta secándose las lágrimas... Resuenan los zuecos de unos pescadores que van al muelle...”

“Mientras la bruja se aleja, por la otra acera aparece el sargento Ventolera con la botella de orujo en la mano en busca del tapadillo...”

De nuevo, un plano corto enmarca la cara de la Daifa, que reclama la atención de Juanito Ventolera. Su rostro, regordete y maquillado, hace juego con sus tirabuzones, creando una extraña sensación de muñeca antigua, una mujer con poco atractivo sexual que se esfuerza por seducir al ajado Juanito Ventolera.

Ahora, el plano corto es para Juanito Ventolera, que se enciende un cigarro, mientras se lamenta de que *“la guerra es un negocio de los galones”*. El énfasis del plano está en el contenido de sus palabras.

En el guión, se hace la siguiente descripción de la aparición de la Madre:

“La Madre que rige la mancebía aparece en la puerta, llenándola con el ruedo de sus faldas. Obesa, grandota, con muchos peines y rizos: la erisipela le repela las cejas.”

Valle-Inclán la sitúa en otro espacio y describe su llegada de la siguiente manera:

“La Madre del prostíbulo aparece por la escalerilla, llenándola con el ruedo de sus faldas. Trae en la mano una palmatoria que le entrecruza la cara de reflejos. Detrás, en revuelo, bajan dos palomas. La dueña es obesa, grandota, con muchos peines y rizos: la erisipela le repela las cejas.”

En esta descripción, Valle nos acerca a un primer plano de la mujer, a la que vemos en claroscuros por la palmatoria, pero lo suficientemente cerca para observar que tiene las cejas peladas por la erisipela. Aunque en el guión se recoge este detalle, después no se traslada a la grabación. El personaje que interpreta a la Madre no tiene las características físicas descritas y el realizador no le dedica ningún plano corto para mostrar su cara degradada por la enfermedad.

La escena previa a la muerte del boticario tiene unos planteamientos muy diferentes en el texto de Valle y en la adaptación cinematográfica, que es mucho más dilatada. El encuentro que tiene el boticario con la Bruja, que trae la carta de su hija, se describe en Valle de la siguiente manera:

*“... 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 con una mueca. La caruja, con esquinado revuelo, ha vuelto a posarse en el iris mágico que abre sus círculos en la acera. El estafermo, gorro y pantuflas, con una espantada se despega 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 todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiada evidencia visual. La coruja, pegándose al quicio, mete los ojos deslumbrados por la puerta. El boticario se dobla como un fanteche”.*²⁵⁵

Una propuesta llena de primeros planos, alguno de ellos deformados por el espejo convexo. Esta sucesión de primeros planos entre el boticario y la Bruja se completa por un gestualidad que sustituye las palabras; es una magnífica descripción que sólo se podría filmar bajo las premisas de un cine que experimentara con la agudeza visual, como en su momento hizo el cine expresionista, que rompió con los moldes visuales del medio.

Los rasgos visuales que propone Valle son pura experimentación y vanguardia. La densidad de imágenes que propone Valle tiene difícil traslación a esta adaptación cinematográfica que se va a regir por sus propias imágenes y que no participa de una estética experimental.

La elipsis que propone Valle-Inclán de la muerte del boticario encuentra un amplio desarrollo en la versión cinematográfica, transformando las causas de la muerte. En la versión de Azcona y García Sánchez, se justifica por el abuso que ha hecho el boticario de la comida servida por el Ayuntamiento; a su vuelta del ágape y antes de acostarse, vemos el delicado estado en el que viene.

El primer plano será utilizado en la realización para enfatizar algunos momentos escatológicos, como el eructo que le dedica el boticario a Juanito Ventolera cuando éste se presenta para hospedarse en la casa.

Los planos cortos acompañan la agonía del boticario, que pide auxilio a su mujer, la cual sigue durmiendo mientras le espeta que *“si quiere hacer uso del matrimonio, lo haga, pero que no la despierte”*.

En la versión cinematográfica, se intercalan las imágenes del sueño que tiene Juanito Ventolera de su estancia en Cuba, mientras, plácidamente, una mulata le agasaja con una canción y le susurra al oído. El sueño se rompe cuando vemos, en plano corto, que quien está acariciando realmente la oreja del sargento es la lengua de una cabra.

Cuando el boticario está en el suelo y antes de morir, vemos su rostro distorsionado por el espejo deforme del armario de la habitación; a continuación, el boticario muere.

²⁵⁵ Valle-Inclán (2002, 94-95).

El primer plano también tiene una dimensión narrativa y no únicamente descriptiva. Después de la muerte y mientras llegan los clérigos, vemos un primer plano de un Juanito Ventolera que observa con detalle las evoluciones de la casa; por su mirada, se intuye que trama algo. Acto seguido, con otro primer plano, vemos los intentos de seducción hacia la viuda.

El primer plano con intención deformadora está presente a través de los soldados, cuyos rostros son bastante expresivos; especial atención merecen los primeros planos que dedica el realizador al Bizco Maluenda, de quien vemos un primer plano de sus ojos estrábicos que miran a través de una rendija los marranos del establo. Muchos son los planos cortos que dedica a los soldados. Llama la atención un plano del perfil de las narices de Franco Ricote y Pedro Maside, que están discutiendo, cara a cara, sobre las bondades y los defectos de los hombres gallegos; sus rostros delatan cierta deformación.

Otro primer plano significativo es cuando Juanito Ventolera, después de haber cambiado el terno del difunto por su traje rayado, le coloca el gorrito al boticario, dándole un aspecto de fantoche.

Y por último, hay que destacar, entre los planos narrativos, el del Galopín que, tras ser expulsado de la habitación, observa la tensión sexual entre doña Terita y Juanito Ventolera, y también el primer plano del dinero, cuando lo coge el sargento. El Galopín será testigo de todos estos detalles y se justificará que sea el chaval el que acompañe a la Guardia Civil al burdel para que apresen a Juanito Ventolera: él es quien lo ha visto todo.

d) El plano corto en los *Cuernos de Don Friolera*

Una de las intenciones del director, a la hora de puntuar su realización, era la utilización de los recursos del cine primitivo: “ciérrse en ojo de gato, cortinillas atrevidas, cortinillas de humo, introducción de carteles o cambios del blanco y negro al color”. Siguiendo esta búsqueda, García Sánchez introduce el primer plano a través de la visión de un catalejo con una óptica un tanto deformada; es la primera imagen que nos ofrece de este segundo esperpento, una imagen vista desde el punto de vista de doña Tadea, la beata que espía las acciones de doña Loreta y que hace llegar la misiva a Friolera.

Valle-Inclán describe así la acción de doña Tadea:

*“... En el silencio expresivo del cambio de miradas, una beata con manto de merinillo asoma por el atrio de Santiago: doña Tadea Calderón que, adusta y espantadiza, viendo el trueque de claveles, se santigua con la cruz del rosario: la tarasca, retirándose de la reja, toca hierro.”*²⁵⁶

En la versión del guión, doña Tadea espía de la siguiente manera:

“Hasta Doña Tadea llegan los... acordes de guitarra... y a través del catalejo, ve abajo al barbero, ya sentado, rasgueando las cuerdas...”

²⁵⁶ Valle-Inclán (2002,140)

El primer plano nos lo ofrece el catalejo de doña Tadea, a quien Valle-Inclán le asigna el apellido Calderón, emparentándola con el insigne dramaturgo español y parodiando el sentido trágico de la vida española, que aquí sólo puede darse a través de una estética deformada como la que representa la beata y su catalejo. El sentido trágico de la vida, como tema, y la tragedia, como forma del teatro de Calderón, están planteados en la pieza desde la óptica de lo paródico y lo grotesco, una nueva manera de ver la tragedia tradicional.

Una cotorra, un perro y unos ratones, merecen por parte del realizador unos primeros planos en esta versión. Los animales, que están presentes en los esperpentos y en gran parte de la obra de Valle-Inclán, escasamente han tenido reflejo en las versiones audiovisuales que se han hecho de su obra y, por lo que respecta a los esperpentos, García Sánchez sólo los utiliza en *Los cuernos de don Friolera*, tal vez se deba a que esta propuesta de los esperpentos es la que tiene un tratamiento más grotesco, tanto a nivel visual como en la interpretación, recordando en algunos momentos los personajes a los movimientos de los muñecos: pensemos en la exagerada cojera de Pachequín o las persecuciones entre Friolera y su mujer, que recuerdan el movimiento del cine cómico y el de los dibujos animados.

Dentro de este código, entendemos la utilización de los animales que merecen un primer plano expresivo y que reaccionan al diálogo. Un ejemplo es cuando Friolera habla con su perro y le dice que está dispuesto a llevarse por delante hasta al gato; el perro reacciona ante tal amenaza con un gesto muy expresivo.

La caricatura de los militares también merece primeros planos por parte del realizador; algunos, para resaltar el contenido de su pensamiento, como el que dedica a la reflexión que hace Friolera sobre el hecho de ser un militar español y que no tiene derecho a filosofar como los franceses; y otros que se acercan a la deformidad de los personajes, como el primer plano del ojo de vidrio de don Lauro Roviroso, que lo pierde sobre la mesa de billar.

Muestra a Friolera en actitudes muy ridículas: llora mientras espera una especie de consejo de guerra que le preparan los militares.

Y la imagen también se recrea en un primer plano de Friolera cuando se pone la pistola en la sien e intenta suicidarse después de haber disparado para vengar su adulterio. Dispara, pero no queda ninguna bala en la recámara; su gesto es patético y contrariado; se cierra el plano corto con un efecto de ojo de gato, propio del cine mudo.

Y por último, observamos la utilización del primer plano para potenciar los aspectos grotescos y divertidos. Vemos encaramada sobre una tapia a doña Tadea, cantando una canción sobre los cuernos, al mismo tiempo que ilustra con las manos los apéndices del astado sobre su cabeza.

e) El uso del primer plano en *La hija del capitán*

El recurso metateatral de *La hija del capitán* es la filmación de una versión cinematográfica del texto de Valle-Inclán. Se parte de la convención estética del cine mudo. Hay un prólogo, en blanco y negro, donde se presenta el proyecto de la grabación de la película. Después, un cartel nos indica que han pasado cinco meses y asistimos a

la proyección de la película. Las primeras imágenes son también en blanco y negro, después seguimos el desarrollo de la acción en color y con diálogos.

La primera imagen de la película que se emite en la pantalla del cine es la del Golfante saliendo de la cárcel; acaba de cumplir la condena. En esta versión, no se encarga de ningún organillo, y va a la búsqueda de la Sini. El encuentro entre ambos nos proporciona el primer plano corto, cuando el Golfante le coloca una navaja en el cuello a la mujer y le pide que vuelva con él.

El siguiente plano corto de la pareja es después del asesinato del Pollo de Cartagena, mientras revisan el botín y descubren la ficha del casino del Bellas Artes.

El uso del mayor número de los planos cortos los dedica la realización al General, para subrayar sus proclamas patriotas, mientras justifica su sublevación. Observamos un primer plano de su cara a través del espejo del barbero mientras se recorta el bigote. Aunque el primer plano más deformante es el que realiza cuando los sublevados posan para la foto del alzamiento. Esta imagen la vemos deformada por un inmenso espejo que los transforma y los ridiculiza, convirtiéndolos en fantoches de una atracción de feria. García Sánchez utiliza este plano para representar la imagen de su esperpento.

Otros personajes los vemos en un primer plano, como a doña Simplicia, hermana mayor de las Beatas Catequistas de Urbaneja, con sus gafas ridículas, mientras lee su discurso efusivo de bienvenida al Rey.

Curiosamente, al Rey no le vemos el rostro, a pesar de que Valle-Inclán lo describe como en un primer plano:

“El Monarca asoma por la ventanilla del vagón, contraía con una sonrisa belfona la caratula del unto, y picardeaba los ojos pardillos sobre la delegación de beatas catequistas. Aplaudió, campechano, el final del discurso, sacando la figura alombrigada y una voz de caña hueca.”²⁵⁷

En la versión cinematográfica, la cámara está situada detrás del monarca y sólo vemos su nuca. Vemos, desde su punto de vista, a la corte de autoridades militares que lo reciben.

Sirvan estos ejemplos como una constatación de la autonomía de la realización en el uso del plano corto respecto al texto. Tanto el uso literario como el énfasis cinematográfico, recurren a dichas descripciones de manera puntual, con el fin de destacar algunos aspectos que el autor quiere enfatizar, pero estos recursos son autónomos en ambos medios.

La proporción de este tipo de planos en el cine es limitada respecto al uso del plano medio y el general, los más abundantes en la narración audiovisual. Por tanto, el plano corto es un recurso al que se le dota de un valor expresivo exclamatorio, una especie de interjección del discurso audiovisual, que también Valle destaca en su escritura. Pero esta coincidencia está muy lejos de ser utilizada por el cine como una partitura a la que haya que seguir fielmente.

²⁵⁷ Valle-Inclán (2002, 245)

6. 6. 6. 1 Estudio comparativo de las *Las galas del difunto*

1- Ficha técnica de *Las galas del difunto*

Equipo artístico:

Personajes y actores del prólogo y el epílogo de *Las galas del difunto*

Don Manolito.....	Jesús Franco
Don Estrafalario.....	Julio Diamante
Julián Mendavía.....	Juan Diego
Pepe Perales.....	Juan Luis Galiardo
Carmen Fonseca.....	Pilar Bardem
Luis Palanca.....	Emilio Gavira
Don Cipri.....	Manuel Morón
Roque Mateos.....	Sergio Villanueva
Dolores Almadén.....	Carolina Lapausa
Jacinto Rubio.....	Luis Perezagua
Madre con niño.....	Lucía Álvarez
Doña Calixta.....	Cristina Collado
Carreras.....	José Luis Giménez
Portero del Ateneo.....	Serafín García, “Finito”
Inspector.....	Mario Zorrilla
Voz de Valle-Inclán.....	José Luis Valverde
Voz en <i>off</i>	María Pujalte

Personajes y actores de la obra *Las galas del difunto*:

Juanito Ventolera.....	Juan Diego
Don Sócrates.....	Juan Luis Galiardo
La Daifa.....	María Pujalte
Doña Terita.....	Magüi Mira
La Bruja.....	Pilar Bardem
Franco Ricote.....	Manuel Morón
Vizco Maluenda.....	Pepe Quero
Pedro Maside.....	Sebastián Haro
Galopín.....	Carolina Lapausa
Sacristán.....	Pepón Nieto
Alcalde.....	José Alias
El Rapista.....	Emilio Gavira
La Madre.....	Mabel Rivera
Pregonero.....	Juan Jesús Valverde
Padre Camilo.....	Francisco Merino
Canónigo.....	Jorge Merino
La Sotera.....	Lucía Álvarez
Aureliano.....	Sergio Villanueva
La Portuguesa.....	Lara Grube
El Enterrador.....	Frank Braña
La Petra.....	Esperanza de la Vega

El Ciego..... Tomás Rubio
Pelirrojo..... Manuel Rodríguez
Basilía..... Chelo Oñate

Equipo Técnico:

Director..... José Luis García Sánchez
Guión..... Rafael Azcona y José Luis García Sánchez
Productor ejecutivo..... Juan Gona
Director de fotografía..... José Luis Alcaine
Montaje..... Mercedes Cantero
Director de arte..... Quim Roy
Figurista..... María José Iglesias
Maquillaje..... Pepe Quetglas
Peluquería..... Blanca Sánchez
Sonido..... Gabriel Gutiérrez
Dirección de producción..... José Luis Jiménez



Secuencia final: La Daifa y Juanito junto a las putas y los soldados.

2- Sinopsis argumental de la obra teatral *Las galas del difunto*

En un burdel cerca del muelle, la Daifa (hija del boticario, rechazada por haberse quedado embarazada de un soldado) escribe una conmovedora carta a su padre para que

la perdone; es testigo de la misiva la Bruja, una vieja alcahueta, que llevará la carta al boticario.

Aparece el repatriado Juanito Ventolera, sargento que regresa de Cuba. Busca los servicios de la mujer, que se interesa por sus medallas; le pregunta si conoció a Aureliano Iglesias, su novio y padre de la criatura. Partió con el regimiento de de la Segunda Compañía de Lucena hacia Cuba. Juanito le da detalles de su muerte. La conversación se interrumpe por la aparición de la Madre del burdel, que reprende a la Daifa para que cierre el trato y se deje de charlas. La Daifa despidió al sargento, que le hace entrega de todas sus medallas; la mujer se cita con él en su tarde libre.

La Bruja se acerca a la farmacia para entregar la carta al boticario y, en su ausencia, quiere dejarla al ayudante de la botica, pero éste no quiere hacerse responsable. Finalmente, la vieja deja la carta sobre el mostrador y se marcha; al salir, se cruza con el boticario, que la amenaza con el bastón y le pide que se lleve la carta; no es la primera que recibe de su hija. El boticario tira la carta al suelo, la vieja se marcha.

Aparece Juanito Ventolera, que recoge la carta y se presenta al boticario como su alojado. El boticario le recibe de malas maneras y le pide que le devuelva la carta. Se alojará allí... pero dormirá en la cuadra y la comida se la tendrá que buscar por su cuenta.

El boticario recupera la carta, entra en su rebotica y se cambia. Mientras tanto, la Bruja ha vuelto y mira a través de los cristales de la farmacia. El boticario, descompuesto, tiene un ataque y se desploma como un fantoche.

Aparece doña Terita, que se lamenta al ver su marido desplomado; sólo llevan un año de casados y ya la abandona. El boticario ha muerto.

Tres soldados repatriados, Pedro Maside, Franco Ricote y el Bizco Maluenda vienen cargados con las viandas que han robado; están en el cementerio y pisan un bulto de hombre que se revuelve: es Juanito Ventolera, que bromea sobre la imagen de los hombres cargados con comida; parece que van a representar el Tenorio, pero en aquella obra los muertos van a cenar de gorra. Lo invitan a compartir la comida con ellos y le preguntan qué hace allí, Juanito les dice que su patrón ha muerto y está seguro de que le ha dejado algún regalo. Los hombres le recriminan que haga burla de los muertos, pero Juanito está decidido a dejar en cueros al difunto, que está enterrado con un terno de primera. Esa noche ha quedado con una “furchia” y no quiere ir vestido como un desgraciado. Los soldados se muestran temerosos de los muertos; el sargento les pide ayuda para el robo, pero ninguno colabora.

En la taberna de la Sotera, se disponen a pedir la cena. Dudan entre esperar a Juanito Ventolera o empezar: puede que el difunto se lo haya llevado al infierno. Discuten sobre el origen gallego del sargento y sobre las dificultades que tiene luchar contra los muertos. En plena discusión, aparece Juanito Ventolera con el terno del difunto.

Los hombres lo miran sorprendido, y le preguntan si el muerto se ha defendido; le piden detalles del robo. Él dice que ha hecho un intercambio con su “rayadito” de soldado.

El Bizco Maluenda alaba el terno y le dice que sólo le falta el bombín para ser un *pollo petenera*, le insinúa que debería reclamárselo a la viuda. Juanito le toma la palabra ante el estupor del grupo. Al final, se apuesta cuatro cafés; ponen plazo para la apuesta. Será esa misma noche, después de la cena.

Doña Terita, la boticaria, está con el barbero y el sacristán, que tratan de distraerla. Finalmente, el sacristán le muestra la nota con los gastos del entierro; la mujer se escandaliza con el montante. Tras la reacción de la mujer, el barbero no se atreve a presentar su factura. Doña Terita le dice que, ya que está en ello, que se la muestre; discuten por la factura, pero al final, abona el importe y se lamenta de que esos precios son un robo.

Doña Terita se ha retirado a su alcoba; de repente, suenan fuertes aldabonazos; la mujer se asusta y pide al mancebo que mire de quién se trata; el niño dice que será el alojado que viene bebido; la mujer responde que le da miedo y que prefiere que duerma en la calle.

Tras un silencio, Juanito escala la reja y sube por el balcón. Descarado, Juanito Ventolera le dice a la mujer que el difunto le ha nombrado su albacea; la mujer no se atreve ni a mirarlo. El sargento entra en la alcoba y doña Terita se horroriza; le ofrece dinero para que pase la noche fuera. Al final y tras no pocos requiebros, le dice a la mujer que viene a por el bastón y el bombín que, junto al terno, le ha dejado el difunto. Doña Terita cree estar ante el mismo demonio; la mujer se desmaya y Juanito, con la ayuda del Galopín, la tumba en la cama.

Juanito Ventolera aparece con las galas en el prostíbulo; viene dispuesto a convidar a todos los presentes. La Daifa se extraña de verlo vestido de esa guisa; el sargento, bebido, le dice que se las cogió a un difunto; la mujer le reprocha que haga chanza de los muertos, que ella hace tiempo que perdió a su madre. Juanito le pregunta por su padre, pero ella no quiere mentarlo; de hecho, al verlo vestido así, se le ha representado. La conversación es interrumpida por la Madre del burdel, que le pide a Juanito que, si quiere jugar, que pague por adelantado; el sargento se palpa el terno para sacar el dinero y encuentra una carta; busca la luz para leerla y lee en voz alta el destinatario: don Sócrates Galindo; al escuchar el nombre, la Daifa se sobresalta; le pregunta cómo ha llegado la carta hasta él; y le explica que venía en el terno del difunto; la mujer se desespera. Juanito empieza a leer la carta, la Daifa confiesa que ella la escribió. Ventolera sonrío ante tal enredo y se felicita porque, con la muerte del patrón, los dos heredan. La Daifa se desmaya. Juanito Ventolera hace lectura del resto de la carta, donde la joven cuenta sus desgracias al padre.

3- Análisis de *Las galas del difunto*. Análisis comparado de la obra teatral y del guión.

En primer lugar, haremos una pequeña secuenciación de cada escena para poder apreciar gráficamente los cambios sustanciales que se establecen entre la obra de teatro y su conversión en guión televisivo. Las fuentes que hemos utilizado son la versión teatral publicada por Espasa-Calpe y el guión del rodaje que nos facilitó la productora.

La obra de teatro está dividida en siete escenas, que nosotros, a su vez, subdividiremos en otras secuencias menores. La división de estas secuencias tendrá como referencia la intervención de nuevos personajes. Esta subdivisión nos permitirá acercar los dos modelos dramáticos, con el fin de hacer coincidir las acciones. Dejaremos espacios vacíos para separar las acciones que no tengan correspondencia en la obra de teatro y que sean de nueva creación para la adaptación del guión.

SECUENCIAS DE LA OBRA DE TEATRO	SECUENCIAS DEL GUIÓN PARA TELEVISIÓN
	<p>Prólogo (Madrid, 1926) (Imágenes en blanco y negro)</p> <p>Sec. 1- Imágenes de Madrid, años 20. Día. Aparecen imágenes urbanas de Madrid; son de archivo. Sobreimpresionados, aparecen los títulos de crédito</p>
	<p>Sec. 2- Calle del Prado. Noche Un coche llega hasta la entrada del Ateneo; bajan de él don Estrafalarario y don Manolito. Entran en el Ateneo y, sobre su fachada, aparece el rótulo “Madrid, 1929”.</p>
	<p>Sec. 3- Ateneo de Madrid/Complejo. Noche. Primera planta A don Estrafalarario (escritor) y don Manolito (pintor), les une la empresa común de conocer España, el uno para pintarla y el otro para describirla. En esta secuencia, enumeran los males de la patria.</p> <p>Salón de conferencias La compañía se dispone a suspender la lectura de <i>Las galas del difunto</i> por la falta de público. El policía levanta acta de la suspensión. Pero la llegada del don Manolito y don Estrafalarario hace que se lea la obra. El director lee la primera acotación y empezamos a ver las acciones de la obra, la pantalla se vuelve en color.</p>
	<p>Obra representada en color. Sec. 1- Calle de la farmacia. Día En la puerta de la farmacia, doña Terita despide a don Sócrates, el boticario. La mujer le da un papel con el discurso que ha de pronunciar en el Ayuntamiento, y advierte a su marido de que no quiere ningún desgraciado repatriado de Cuba. Don Sócrates está de acuerdo, pero su cargo de concejal de feria y festejos le obliga. Arrea el caballo que sujetaba el Galopín.</p>
	<p>Sec. 2- Plaza del Ayuntamiento. Día Se escucha de fondo la Marcha Real</p>

	<p>interpretada por un gaitero.</p> <p>Al pie de la fachada del Ayuntamiento, en posición de saludo, desastrados, y de <i>rayadillo</i>, los repatriados: soldados Pedro Maside, un brazo en cabestrillo; Franco Ricote, colgado de unas muletas; el Bizco Maluenda, la cabeza envuelta en un vendaje ensangrentado, y el sargento Juanito Ventolera, muy condecorado, que mira de reajo al balcón del Ayuntamiento, donde se apelonan las <i>fuerzas vivas</i> bajo la enseña nacional: el Alcalde, rico ganadero; el Padre Camilo, párroco; don Mamerto, juez de paz; algún figurón de relleno, y el Sacristán con el Rapista.</p> <p>Entra en la plaza el cochecito del boticario y el Alcalde, al verlo, abre los brazos en el gesto de “¡Finalmente!”. Luego, perentorio, alza el bastón de mando hacia el Gaitero, ordenándole que deje de soplar.</p> <p>Juanito Ventolera, que está hambriento, pregunta al pregonero cuándo se come, el pregonero le responde que cuando el concejal de ferias y festejos les dé la bienvenida.</p> <p>Entonces, don Sócrates aparece en el balcón y, desplegando su papel, empieza el discurso. El Padre Camilo no tarda en interrumpirlo para que aligere, porque la comida se está enfriando.</p>
	<p>Sec. 3- Salón del Ayuntamiento. Día</p> <p>Por unos instantes, y desde la puerta que da al balcón, se ve una mesa cargada de viandas del país: lacones, empanadas, capones, chorizos, botellas de Ribeiro; para servir las, esperan dos rapazas rezogantes, con los senos asomándoseles al escote. Don Sócrates resume.</p>
	<p>Sec. 4- Plaza del Ayuntamiento. Día</p> <p>Don Sócrates, que miraba hacia el interior del salón, se gira para dirigirse a los repatriados, ahora coloquialmente y con prisas. En nombre del Ayuntamiento, les nombra <i>hijos predilectos</i>. Se suceden los vivas a</p>

	España y a la Iglesia Católica, Apostólica y Romana.
	<p>Sec. 5- Salón del Ayuntamiento. Día Disfrutando del abundante banquete que está en la mesa, los próceres se deshacen en alabanzas hacia la oratoria de don Sócrates; algún comensal le dice que debería estar en Madrid cantando las glorias patrias. El boticario se lamenta de la dolencia de sus pies. El ágape se ve interrumpido por el pregonero, que reclama las raciones de los soldados. La rapaza dice que en la cocina hay grelos; el Alcalde cree que será suficiente: después de tantos años sin catarlos, les sabrán a gloria, además propone que les den menudillos. El Alcalde hace el reparto y le informa a don Sócrates que a su casa va el sargento; el boticario intenta escaquearse, pero al final acepta.</p>
	<p>Sec. 6- Plaza del Ayuntamiento. Día Los rostros de los repatriados se animan al ver salir del Ayuntamiento al Pregonero y a la Rapaza, que trae una bandeja con dos cazuelas, pan, cucharas y una botella de orujo. Mientras comen, Juanito Ventolera chicolea a la rapaza, que acaba por darle una bofetada. El pregonero les informa de las casas donde han de hospedarse. Ventolera, antes de ir a la casa del boticario, pregunta al Pregonero si hay un gineceo en el pueblo; las putas están en el “tapadillo” de la Carmelitana, le contesta. En <i>off</i>, el director de la lectura dramática nos introduce en la descripción del burdel.</p>
	<p>Sec. 7- Calle del burdel. Día La fachada del burdel.</p>
<p>ESCENA PRIMERA. Sec. 1 -Burdel La Daifa ha escrito una carta a su padre (el boticario); la acompaña la Bruja, que es una vieja alcahueta que se lamenta de la falta de sentimiento del padre al abandonar así una hija. Tal vez, se merezca la muerte por lo que ha hecho, exclama la hija; pero enseguida</p>	<p>Sec. 8- Salón del burdel. Atardecer Se va descubriendo lo que describe el director... Salón La Daifa, pupila de la casa, termina de escribir una carta. La Daifa firma, abanica el papel para que se seque la tinta. La Bruja, la vieja de los mandados, que se recose el zancajo en</p>

<p>se arrepiente de desear el mal a su padre. La vieja insiste en que se lo merece y que, a menudo, el deseo puede obrar milagros, sobre todo si uno se encomienda al diablo. La Daifa desiste y le pide que lleve la carta y que, si hay respuesta, la traiga. La Bruja sale.</p>	<p>un rincón, dice que “la carta va puesta para conmover una peña”. En ella, le expresa a su padre el arrepentimiento que siente por haberlo deshonrado y que se ve abocada a la mala vida por no tener trabajo. La mujer se queda pensativa, con la mirada perdida en su pasado...</p>
<p>Sec. 2- Puerta del burdel Aparece Juanito Ventolera; la Daifa lo reclama desde el quicio. Al reconocer su condición de repatriado, la mujer le pregunta por el regimiento en que ha servido y si ha conocido a Aureliano Iglesias, que era su novio. Dice que sí y que simpatizaron; le presenta sus condolencias por tan gran pérdida. La mujer se interesa por saber cómo murió; el sargento afirma que como un valiente, aunque se lamenta de la “cochina” guerra, que es una vergüenza, y si tuviesen un poco de dignidad, dispararían sobre sus jefes. La Daifa se lamenta de que todos dicen lo mismo, pero no hacen nada y otros inocentes pagan las consecuencias, como el hijo que ella tuvo y que ahora está en un hospicio, y por el desliz, su padre la echó de casa. Ella también es una víctima de la guerra. Tras las quejas, la mujer pasa al trato y le propone un servicio al sargento, que le confiesa que está sin blanca a pesar de las medallas.</p>	<p>Sec. 9- Vivienda de la farmacia/Gabinete. Día Doña Rosanda, la difunta y primera esposa del boticario, señorea el cursi gabinete con mirada severa desde un retrato adornado con un lazo negro. Se abre la puerta violentamente e irrumpe el boticario don Sócrates, que viste su blusón profesional, tirando del pelo de la Daifa y vociferando. La lleva hasta la estancia para que vea su madre difunta su afrenta; le levanta la falda para que vea su preñez. Pide a su hija el nombre del infame que la ha deshonrado. Ella, inocentemente, niega su embarazo y lo achaca a la hidropesía. El padre, trágico, la echa de casa.</p>
<p>Sec. 3 Burdel Aparece la Madre del burdel, que le recrimina a la Daifa que esté de cháchara con el soldado. Juanito intenta quedarse, aludiendo que es un repatriado, pero no cuela. Juanito da una explicación de cada una de sus medallas. Aunque no tiene dinero, la Daifa se cita con él la tarde del lunes en que libra. Juanito Ventolera se marcha con un pequeño recuerdo de la Daifa que le ha dejado en prenda.</p>	<p>Sec. 10- Burdel. Atardecer La rememoración del pasado ha descompuesto a la Daifa, que solloza convulsivamente de bruces sobre la mesa. La Bruja, que tiene la carta en la mano, la mete en un sobre y va hacia la puerta. La vieja se marcha dispuesta a traer el perdón del padre.</p>
<p>ESCENA SEGUNDA Sec. 4- Farmacia La Bruja dice al ayudante del boticario</p>	<p>Sec. 11- Calle del burdel. Atardecer Escuchamos de nuevo la voz del director que describe la salida del burdel</p>

<p>que trae una carta para don Sócrates; pero el joven le responde que ha salido; la mujer le contesta que, para creerlo, le ponga dos onzas de cornezuelo. Pero el mozo se niega a hacerlo, pues se necesita receta; la mujer se muestra contrariada, porque seguro que venden muchas drogas sin recetas; intenta darle unas perronas para que acceda a sus propósitos. Pero el Galopín se niega.</p> <p>La vieja intenta darle la carta, pero tampoco quiere cogerla; pregunta dónde está su patrón y el joven le informa que ha ido a hablar con el alcalde para protestar porque le han asignado a un repatriado y no quiere hospedarlo en su casa.</p> <p>La mujer deja la carta sobre el mostrador.</p>	<p>de la Bruja y el encuentro de la Daifa con Juanito Ventolera.</p> <p>Juanito, rumbo, va hacia ella; la requiebra, pero la Daifa se interesa en primer lugar por su estancia en Cuba; finalmente, le pregunta si ha conocido a un tal Aureliano Iglesias, que fue su novio y la dejó embarazada. Juanito se lamenta de lo injusto de la guerra y que sería mejor disparar contra sus jefes. Admite que su novio ha muerto. La mujer se repone del disgusto y le recuerda que se dedica a la prostitución y que, si tiene plata, podrán gozar juntos. Juanito admite que no tiene dinero y la Daifa lo aparta.</p> <p>En ese momento, aparece la Madre del burdel, que le reprocha si va a pasar toda la noche con ese pelma. El sargento le muestra sus medallas en señal de respeto, pero la mujer no se intimida. La Daifa le pide una moneda para la cama, pero ni eso puede pagar. Entonces, aparece un ricachón del pueblo que se molesta porque la Daifa esté hablando con el soldado, pero la Madre, solícita, le hace pasar y le dice que ella enseguida se despedirá de un primo que ha venido a visitarla.</p> <p>La Daifa se despide y pide a Juanito que se pase mañana, y le besa fugazmente los labios.</p>
<p>Sec. 5 Exterior de la farmacia</p> <p>La Bruja se marcha, pero se cruza con el boticario, que entra. Con el bastón, le indica que recoja la carta, que no logrará conmover su corazón. La mujer insiste en que la carta necesita una respuesta. Don Sócrates responde que su hija ha muerto.</p> <p>El boticario tira la carta a la calle y la bruja le dice que ahí quedará para su sonrojo; la Bruja se retira.</p>	<p>Sec. 12- Calle de la farmacia. Anochecer</p> <p>Otra vez escuchamos la voz del director que describe la acotación.</p> <p>Frente a la botica hay una taberna con un par de toneles junto a la puerta. En la de la farmacia, sentado en el suelo, el Galopín, de mandilón y alpargatas, maja en el mortero unas hierbas. La Bruja se dirige hasta él para preguntarle si tardará mucho el patrón; mientras espera, la vieja le pide al joven que le despache dos onzas de cornezuelo; el mancebo le dice que no se despacha sin receta. La vieja, al ver la intransigencia del joven, decide entregarle la carta, pero el Galopín tampoco quiere hacerse cargo. En</p>

	<p>plena discusión, aparece don Sócrates; el joven sale a su encuentro, le da el bastón y el boticario suelta un sonoro eructo: la culpa, dice, es de la pantagruélica comida. El joven se hace cargo de él. La Bruja, con la carta en la mano, le sale al paso; airado, el boticario le da un bastonazo en la mano; la carta cae al suelo.</p> <p>Don Sócrates insiste en que su hija está muerta y no quiere saber nada de la “relajada” y pide a la vieja que retire el papel de la calle; la mujer se marcha en el momento justo en que llega Juanito Ventolera.</p> <p>En sus prisas por escapar, la vieja tropieza con Juanito. El sargento la sigue con la mirada; ve luego la carta en el suelo, la recoge y entra en la farmacia.</p>
<p>Sec. 6 – Farmacia Juanito Ventolera ha recogido la carta. Entra y habla con don Sócrates; quiere saber cómo ha quedado con el alcalde y si, por fin, es su alojado. El boticario le dice que dormirá en la cuadra y le pide que le dé la carta.</p> <p>El boticario recupera la carta y entra en su rebotica y se cambia, mientras la Bruja ha vuelto y mira a través de los cristales de la farmacia. El boticario, descompuesto, tiene un ataque y se desploma como un fantoche.</p>	<p>Sec. 13-Farmacia/Complejo. Noche Don Sócrates, apoyado en el mostrador, suelta otro formidable eructo; se lleva una mano al pecho y llama al Galopín. Entra Juanito Ventolera, que se presenta siguiendo las indicaciones del alcalde para alojarse en la casa.</p> <p>Don Sócrates le ofrece que duerma en la cuadra, porque en la casa no hay sitio.</p> <p>Don Sócrates se echa el bicarbonato a la boca y lo traga entre aspavientos, mientras Juanito lee la dirección del sobre que tiene en la mano. El boticario le pide la carta que le pertenece; ordena al Galopín que acompañe al héroe a su aposento.</p>
<p>Sec. 7- Farmacia Un gato cruza la escena; salta por encima del difunto y huye con la sardina. Le persigue la vieja boticaria, que enarbola una escoba. Al entrar en la botica, descubre a su marido en el suelo.</p> <p>La mujer se lamenta de la muerte de su marido; apenas hace un año que se habían casado.</p>	<p>Rebotica A solas en la rebotica, don Sócrates repara en que sigue teniendo en la otra mano la carta. La mira. Parece que va abrirla. Pero finalmente, se la guarda en el bolsillo interior de su chaqueta y, apartando una cortina, comienza a subir...</p> <p>Escalera Una escalera que lleva a la vivienda de la farmacia dejando como rastro el retumbar de una estruendosa</p>

	<p>ventosidad y una queja: “¡Dios mío!”.</p>
	<p>Sec. 14-Torre de la iglesia Escuchamos la voz del director: <i>“Medianoche, la hora de las brujas... Luces de la marina... Guiños de las estrellas... Lejanos cánticos de borrachos... Brilla la luna en las losas mojadas de la acera...”</i>. Campanas. Destempladas voces de borracho. De la visión de la torre y los rejados, se pasa a la...</p>
<p>ESCENA TERCERA Sec. 8 Las tapias del cementerio Tres soldados famélicos traen algunas viandas que han robado del campo. Tropiezan, en el cementerio, con un hombre que, con una luz, lee los epitafios de las tumbas. Los soldados se burlan, como si fuese un muerto que busca su alojamiento. Los soldados acaban por reconocer a Juanito Ventolera y justifican su presencia en el cementerio porque ha venido siguiendo a su patrón. Le invitan a que los acompañe a cenar. Juanito hace una broma con los muertos del Tenorio y pregunta dónde será la cita para la cena. Ventolera se justifica ante los soldados, diciendo que viene a por la manda que le ha dejado su patrón difunto. Los soldados no quieren bromas con los muertos. Pide ayuda para quitar la losa, pero los hombres le rehúyen. Le preguntan por el botín. Y Ventolera les explica que se trata de recuperar el terno; incrédulo, uno de los soldados le replica que alguna cosa más habrá. El sargento insiste en que esa noche ha quedado con un fulana y quiere estar presentable.</p>	<p>Sec. 15- Vivienda farmacia/Complejo. Noche. Alcoba La voz en <i>off</i> del director describe el ambiente. Resollando, sin salir del sueño, el boticario pretende coger el orinal. La mano no le alcanza y, a fuerza de inclinarse fuera del lecho, cae al suelo con el consiguiente estrépito y doña Terita rebulle y protesta, adormilada, y le dice que si quiere hacer uso del matrimonio que lo use, pero que no la despierte, que tiene mucho sueño. Don Sócrates grita que está indispuerto y que llame al médico. La mujer ve a su marido en el suelo y llama al Galopín. Pasillo El Galopín duerme en una yacija en la revuelta del pasillo. La voz de la patrona lo despierta, se levanta y va hacia la habitación. Alcoba Doña Terita, que estaba de rodillas en la cama sin salir de su susto, salta al suelo y va temblando al encuentro del chico, que pega la oreja al pecho del boticario y diagnostica que está muerto. La voz en <i>off</i> del director hace la siguiente descripción: <i>“... Mientras en la alcoba conyugal doña Terita se queda viuda, los primeros albores del día entran en la cuadra de la farmacia, humilde alojamiento del heroico sargento Juanito Ventolera...”</i>”.</p>
	<p>Sec. 16- Cuadra de la farmacia.</p>

	<p>Amanecer Suenan “La paloma”. El director sigue con su descripción: “... <i>que, tendido sobre la paja, duerme sus felices sueños al calor del caballo y de la cabra que con él la comparten...</i>”.</p> <p>Efectivamente, Juanito sueña, entre los dos animales, con una sonrisa beatífica...</p>
<p>ESCENA CUARTA Sec. 9- Casa de la Sotera Los soldados esperan para empezar la cena; tras la demora del sargento, piden a la camarera que les sirva. Hablan del sargento, que es gallego, su origen es un pretexto para hablar de los hombres de esas tierras; la discusión les lleva a hablar de los ladrones de la política.</p>	<p>Sec. 17- Paisaje tropical. Día. El director sigue con la descripción del sueño: “... <i>Juanito, ascendido a coronel, disfruta de los encantos de la Daifa, ascendida ella también a la condición de ardiente cubana ...</i>”.</p> <p>Suenan la canción con la siguiente letra: “<i>Cuando salí de la Habana, válgame Dios, nadie me ha visto salir, si no fui yo... Y una linda guachinanga, allá voy yo, que se vino tras de mí, que sí señor. Si a tu ventana llega una paloma, trátala con cariño que es mi persona. Cuéntale tus amores, bien de mi vida, corónala de flores, que es cosa mía. Ay, chinita que sí; ay, que dame tu amor, ay, que vente conmigo, chinita, a donde vivo yo ...</i>”.</p> <p>La canción se escucha sobre un decorado en el que, entre dos palmeras, el coronel Juanito Ventolera, tendido en una hamaca, es acariciado, mimado y excitado por una cubana que tiene el rostro de la Daifa, ahora un prodigio de sensualidad. Cuando, de repente, suenan unos balidos de cabra.</p>
<p>Sec. 10- Casa de la Sotera Llega Juanito Ventolera vestido con el terno del difunto y bromea sobre el temor que infunden los muertos. Tras las primeras bromas, los soldados alaban la calidad del paño, pero le falta el bombín para ser un <i>pollo</i> elegante y debería reclamárselo a la viuda. Ventolera acepta el reto y se cruzan las</p>	<p>Sec. 18- Cuadra de la farmacia. Amanecer La cabra, lamiendo la cara del sargento, sigue con sus balidos, que despiertan a Juanito Ventolera.</p>

<p>apuestas, el plazo será esa noche. Juanito se dispone a ganar la apuesta.</p>	
	<p>Sec. 19-Calle de la farmacia. Amanecer La campanilla la sacude enérgicamente el Sacristán, que precede al Padre Camilo, que lleva los Santos Óleos y el Galopín se adelanta para abrir la puerta de la farmacia.</p>
	<p>Sec. 20- Cuadra de la farmacia. Amanecer El sargento deja la ubre al escuchar los campanillazos y se dirige a ver lo que pasa.</p>
	<p>Sec. 21- Rebotica. Amanecer. La rebotica está en penumbra y el Galopín guía al Padre Camilo y al Sacristán hacia la escalera que lleva a la vivienda. Desde la puerta que comunica la cuadra con la rebotica, el sargento Juanito Ventolera ha presenciado el paso del trío.</p>
	<p>Sec. 22- Cuadra de la farmacia. Amanecer Juanito se moja la cara en la pila.</p>
	<p>Sec. 23- Vivienda de la farmacia/Alcoba. Día Doña Terita, ya vestida, perfecta en su papel de viuda inconsolable, suspira sobre la cama con un rosario entre las manos. Llega el Galopín, que viene con dos parches y se los coloca en las sienes. Las plañideras están en acción; doña Terita se interesa por lo que van a cobrar. Aprovechando el momento de confusión, Juanito entra en la alcoba y se acerca al Sacristán, que está disponiendo un gran crucifijo y unos velones en torno a un ataúd vacío; mientras tanto, el Rapista, que afeitaba al cadáver del boticario, en camión y sentado en una silla, ha terminado. Y se dirige hacia la cama limpiando sus instrumentos. El Galopín trae el traje de los domingos para amortajar al difunto; el sargento Ventolera no se pierde un</p>

	<p>detalle de lo que está sucediendo. El Sacristán se interesa por si van a llamar a la hija, pero doña Terita no está dispuesta a hacerlo. Ventolera, muy en galán, va hacia la viuda y le presenta sus respetos. Acaba la escena con las descripciones en <i>off</i> del director teatral: <i>“En la alcoba, la luz del día naciente batalla con la luz de los cirios que arden a la cabecera del muerto, ya tendido en la angostura de la caja, y pasa por las paredes de la estancia como la sombra de un pájaro...”</i>. <i>“...La lluvia azota los cristales de la ventana y se ahíla en un lloro terco y frío, de una tristeza monótona, que parece exprimir toda la tristeza del invierno y de la vida....”</i>.</p>
	<p>Sec. 24- Cementerio. Atardecer Una docena de asistentes al sepelio, entre ellos el alcalde, don Mamerto, el Pregonero, el Rapista, el sargento Ventolera al mando de los soldados Maside, el Bizco Maluenda y Ricote, y algún Figurón, rodean al Padre Camilo... El Sacristán, que carga con el acetre, le ofrece el hisopo y el cura le pega unos hisopazos al ataúd. Los enterradores se hacen cargo del nuevo inquilino y meten el féretro en un panteón. Los asistentes abandonan el camposanto; el último en salir es el sargento Ventolera, que vuelve la cabeza hacia el panteón, mientras los soldados lo esperan en la puerta del camposanto.</p>
	<p>Sec. 25- Casa en las pueblo. Establo. Anochecer Escuchamos la voz del director: <i>“Los repatriados, famélicos, merodean por las eras en búsqueda de la cena... En un lodazal se revuelca una cerda, gorda y lustrosa como un canónigo, con sus hijos de su alma...”</i> . Efectivamente, una cerda enorme hoza en un fangal con sus cochinitillos. Los soldados trapichean con la vieja</p>

	campesina. Finalmente, Juanito Ventolera interviene firmando un pagaré a cambio de la cría del marrano que será efectivo en el Ayuntamiento; la mujer iletrada acepta el trato.
<p>ESCENA QUINTA</p> <p>Sec. 11- La farmacia</p> <p>Doña Terita, la boticaria, está con el barbero y el sacristán, que tratan de distraerla. Finalmente, el sacristán le muestra la nota con los gastos del entierro; la mujer se escandaliza por el montante. Tras la reacción de la mujer, el barbero no se atreve a presentar su factura. Doña Terita le dice que, ya que está en ello, que se la muestre; discuten por la factura, pero al final abona el importe y se lamenta del robo.</p>	<p>Sec. 26- Puerta del cementerio. Anochecer</p> <p>Por encima de la tapia, asoman un par de cipreses. La cancela está cerrada con un candado que contraría a Juanito. Un soldado le pregunta qué hacen allí; ya tienen la cena y han de hacer desaparecer el cuerpo del delito. El sargento confiesa que esa noche ha quedado con una “furcia” y no quiere deslucir a su lado; le preguntan de dónde sacará las perras para la ropa. Entonces, les dice que el difunto guarda en su ataúd un terno de primera. Pide ayuda para poder franquear la tapia del cementerio; le dicen que las burlas con los muertos salen caras; vuelve a preguntar si alguien le ayuda, pero los soldados no se echan adelante y le dicen que lo esperan en la cena.</p>
	<p>Sec. 27- Vivienda de la farmacia. Gabinete. Noche</p> <p>La voz del director sitúa la acción: <i>“...Tras el sepelio, el Rapista y el Sacristán han acompañado a la viuda para hacerle la tertulia...”</i> <i>“...El Rapista cachea en la petaca, sopla las hojas de un librito, y una que arranca se la pega en el labio. El Sacristán, con aire cazurro, por las sisas de la sotana, se registra los calzones y saca envuelto en un pañuelo de yerbas, el cuaderno de la Cofradía del Santo Sepulcro.”</i></p> <p>Ambos pretenden cobrar sus honorarios; doña Terita se escandaliza por los gastos de la iglesia; ante la reacción de la mujer, el Rapista hace un intento por dejar lo suyo para otra ocasión; pero la mujer quiere liquidar los gastos. También se escandaliza por la factura del barbero.</p>
	<p>Sec. 28- Cementerio</p> <p>La voz del director hace la siguiente descripción:</p>

	<p><i>“La Luna llena baña el cementerio con una claridad lechosa. Del panteón de la familia Galindo, corrida la losa, sale una sombra. Es el sargento Juanito Ventolera, que ya viste el traje y calza las botas del boticario. Se mira a sí mismo, recreándose...”</i></p>
	<p>Sec. 29- Taberna</p> <p>Voz del director:</p> <p><i>“Casa de la Sotera... Huerto con emparrados. Luna y luceros, bajo los palios de la vid, conciertan penumbras moradas y verdosas...”</i></p> <p>Entran hasta seis curas; el Padre Camilo, que viene entre ellos, los lleva hacia una mesa.</p> <p>Ricote, Maside y el Bizco Maluenda, que matan la espera fumando y bebiendo vino, comentan el retraso que trae Juanito Ventolera; finalmente, deciden comer y le piden a la ventera que les traiga su cerdo asado. Amenizan la espera con discusiones sobre los gallegos y los hombres importantes que han dado al país.</p> <p>De la cocina, sale la Sotera, portadora de una bandeja con un cochinillo asado, y en su trayecto hacia la mesa de los soldados pasa ante la de los curas. El que es Canónigo, subyugado, sigue al animalito con la mirada, y dice que a él el pulpo le da urticaria, mucho mejor el puerco. Maluenda se dispone a trinchar el cerdo, cuando el Padre Camilo les propone un trueque porque el señor canónigo anda delicado del estómago.</p> <p>El Padre Camilo, aprovechando su momentáneo desconcierto, se hace con la bandeja y les deja la del pulpo. Los soldados se quedan perplejos.</p> <p>Asoma Juanito Ventolera, transfigurado con las galas del difunto. Los hombres le ofrecen vino; Juanito no entiende por qué comen pulpo.</p> <p>Maluenda hace un gesto hacia la mesa de los curas, que se chupan los dedos, pringados de la grasa del cochinillo.</p> <p>Alaban la calidad del terno y pronto llega la apuesta para ver hasta dónde</p>

	<p>llega el reajo del sargento. Juanito apuesta que se presentará con el bombín y el bastón para completar las galas del difunto.</p> <p>Se marcha y se cruza con una pareja de la Guardia Civil. Por si acaso, se ponen patrióticos.</p>
<p>ESCENA SEXTA Sec. 12- Habitación de la boticaria Doña Terita está a punto de acostarse, cuando escucha los aldabonazos de la puerta; le indica al mozo que mire de quién se trata; el joven dice que, por el ruido que mete, será el alojado y, si no le abren, seguirá armando escándalo; doña Terita insiste en que no le abra. Tras un silencio, escuchamos cómo trepa por el balcón el sargento Ventolera.</p>	<p>Sec. 30- Calle de la farmacia Voz del director: <i>“Precedido por los grillos de sus botas nuevas, llega el ex sargento y ya flamante ciudadano trasudando los vapores del alcohol... No hay luces ni en la botica y en la vivienda... Estudiado el terreno y decidida la estrategia, Juanito se dispone a escalar la fachada echando mano de los medios que la Providencia le ofrece en la puerta de la taberna...”</i> El sargento rueda uno de los toneles de la farmacia para arrimarlo a la fachada de la farmacia.</p>
<p>Sec. 12- Balcón de la farmacia Juanito Ventolera, entre los quicios del balcón, se presenta como el albacea del difunto. La mujer le amenaza con llamar al vecindario. El Galopín se esconde tras la puerta.</p>	<p>Sec. 31- Vivienda de la farmacia. Alcoba. Noche Voz del director: <i>“Doña Terita, quitándose los postizos del moño, entra en la soledad del dormitorio conyugal... Con una horquilla atravesada en la boca, se detiene en el círculo de luz que da el globo de la mesilla...”</i> Los ruidos asustan a doña Terita, que llama al joven; éste cree que es el ánima del finado. La mujer le dice que está bien muerto; será mejor que se acerque al balcón y le diga quién es. El chico da un paso hacia el balcón; pero retrocede y salta a la cama al abrirse las puertas, empujadas por Juanito Ventolera, que entra en la alcoba haciendo piernas, mofador y chispón, los brazos en jarras. Doña Terita le pide que se vaya si no quiere que llame a los vecinos. El joven advierte que trae puesta la ropa del difunto. La mujer pide el antiespasmódico, mientras Juanito localiza con la mirada el sombrero y el bastón. Juanito se acerca a la mujer, insinuante,</p>

	<p>y ella, como si hubiese visto al mismo demonio, pide agua bendita. El sargento coge el sombrero y el bastón y le dice a doña Terita que ella tampoco está mal; la mujer se desmaya.</p> <p>Muy tranquilo, Juanito Ventolera llama al chico, que acude temeroso, y le condecora con una de sus cruces, que saca del bolsillo de la chaqueta. Es un soborno por su silencio.</p> <p>Abraza al Galopín contra su pecho y se larga.</p>
<p>Sec. 12- Habitación</p> <p>El sargento entra en la alcoba y doña Terita se horroriza; le ofrece dinero para que pase la noche fuera. Al final, y tras no pocos requiebros, le dice a la mujer que viene a por el bastón y el bombín que, junto al terno, le ha dejado el difunto. Doña Terita cree estar ante el mismo demonio; la mujer se desmaya y Juanito, con la ayuda del Galopín, la tumba en la cama.</p>	<p>Sec. 32- Calle del burdel. Noche</p> <p>Voz del director:</p> <p><i>“La borrosa silueta por el entresijo de callejones, entrevista la casa del pecado... Bastón y bombín, botas con grillos en las suelas... Juanito Ventolera, con un esguince de avinado, ya está en la puerta...”</i></p> <p>Juanito Ventolera hace un alto en la entrada; se ajusta la corbata y carraspea, buscándose la voz.</p>
<p>ESCENA SÉPTIMA</p> <p>Sec. 13- Puerta del burdel</p> <p>Juanito se acerca al burdel con las galas del difunto y dispuesto a dejarse la plata. Pregunta por la Daifa, que inmediatamente sale a su encuentro; la mujer advierte que viene bastante bebido, apenas lo reconoce con ese traje; le pregunta por qué no trae puestas las medallas y Juanito dice que se las traspasó al “fiambre”. La Daifa no quiere que haga escarnio con los muertos, porque ella perdió hace años a su madre. El sargento le pregunta por su padre, y ella contesta que a ése no lo quiere ni el diablo.</p> <p>Al verlo llegar tan elegante, se lo ha recordado. El sargento insiste en que la ropa le viene un poco grande, porque antes la ha llevado un muerto. La mujer cree que le queda mejor el <i>rayadito</i> de soldado.</p> <p>Tras un coqueteo de seducción y algún amago de Juanito con buscar a otra, por fin, se decide a invitar a la Daifa.</p>	<p>Sec. 33- Burdel/Complejo. Noche</p> <p>Los soldados están entre los clientes. Entra Juanito Ventolera con las galas del difunto y viene dispuesto a convidar al personal; muestra un ostentoso fajo de billetes.</p> <p>Pide a la Madre del burdel que le lleve junto a la Daifa; la mujer aparece con un cliente, pero al ver a Juanito se desentiende del otro; casi no lo había reconocido con la ropa que trae. La mujer examina el terno y ve que tiene forros de primera.</p> <p>De nuevo, la Madre interrumpe la conversación para que suelte el dinero si quiere una buena juerga. El sargento hace un gesto para buscar el dinero en su terno, pero encuentra una carta cerrada. Se acerca a un quinqué y lee el nombre de <i>Sócrates Galindo</i>. La Daifa intenta arrebatarse el sobre y le pregunta de qué conoce a ese sujeto; él le dice que es su patrón y ella le pregunta cómo ha averiguado su lazo; Juanito quita importancia al pasado de la mujer y le da un billete a la Bruja. Suena de nuevo</p>

	<p>la música.</p> <p>Juanito sigue leyendo la carta; la Daifa le dice que lo deje, porque esa carta es suya y, si le pagan por venir a hacerle daño, ya ha cumplido su misión.</p> <p>Juanito le pregunta si ella es la hija del difunto; la mujer lo niega, su padre es el boticario y está vivo. Juanito le informa de que murió ayer; le quita importancia y dice que los dos han heredado.</p> <p>La Daifa se araña la cara y da alaridos. Las mujeres la sujetan para que no se haga daño; se precipita hacia el pasillo que lleva hasta sus habitaciones.</p> <p>Juanito se queda quieto; la Madre le arrebató la carta y le acusa de Satanás.</p> <p>Juanito reacciona y va tras la Daifa. Incitada por el gesto de Pedro Maside, La Madre, rodeada por pupilas y soldados, lee la carta; al principio bisbiseando, luego elevando la voz progresivamente.</p> <p>Habitación</p> <p>La Daifa llora de bruces sobre la cama. Juanito Ventolera se ha desnudado y, en camiseta y calzoncillos, se tiende junto a la mujer; le acaricia el cabello y la besa en el cuello.</p> <p>La Daifa se gira y lo mira, deja de llorar...</p>
<p>Esc. 14- Puerta del burdel</p> <p>La Madre sale a la puerta y requiere a la Daifa para que entre a trabajar. Juanito dice que tiene suficiente billete para entretenerla; la vieja dice que afloje el dinero y tendrá lo que quiera.</p>	<p>Sec. 34- Cuadra de la farmacia. Día</p> <p>Lo que La Daifa ve es el recuerdo de su “perdición”: ante ella, tendida en la paja, se quita el uniforme el soldado Aureliano, su novio, que se le viene encima y maniobra para la cópula.</p>
<p>Esc. 15- Burdel</p> <p>Juanito y las mujeres entran el burdel; el sargento rebusca en el terno el dinero, y se encuentra con una carta. Lee el nombre de <i>don Sócrates Galindo</i>; la Daifa le dice que se deje de burlas y le pregunta de qué conoce a ese hombre. Juanito le dice que es su ex patrón. La Daifa le pregunta si le habló de ella y cómo lo convenció para hacerle esto.</p> <p>Él nada sabe de su pasado ni le</p>	<p>Sec. 35-Burdel/Complejo. Noche.</p> <p>Habitación</p> <p>Juanito Ventolera monta a la Daifa, que grita de placer. Repite una y otra vez el nombre de su novio: “¡Aureliano!”.</p> <p>Salón</p> <p>La Madre del burdel sigue leyendo la carta.</p> <p>Aparece la pareja de la Guardia Civil e interrumpe la lectura; tras los guardias, asoma el Galopín cerrando un paraguas.</p>

<p>importa, la carta venía con el terno.</p> <p>La Bruja se interpone y pregunta si prepara los cafés. Juanito quiere invitar a todo el mundo; pero, antes, echa un vistazo a la carta y empieza a leer. La Daifa reconoce esas palabras y le pide que rompa el papel. Juanito le pregunta si es la hija del difunto; la mujer no entiende nada hasta que el sargento le aclara que el muerto es el boticario y que él lleva puesta su ropa. Irónico, le dice que los dos han heredado.</p> <p>Las mujeres acuden a sujetar las manos de la Daifa para que no se arañe; mientras la asisten, Juanito Ventolera lee la carta donde la mujer cuenta sus desgracias a su padre, pidiéndole perdón y que la vuelva a acoger como su hija. Su arrepentimiento es sincero, y le cuenta que no burló su honra, porque en el trabajo que se ve obligada a ejercer se ha cambiado el nombre por no comprometerlo. Está dispuesta a marcharse de la ciudad y a desaparecer de su vida, pero antes tendrá que hacer frente a unas deudas en la casa donde está y que por eso le retienen el baúl con la ropa; sin ese problema, ya hace tiempo que se hubiese ido a Lisboa.</p> <p>Insiste en pedirle la mitad de la deuda para poder marcharse y así podrá olvidarse de ella.</p> <p>La Madre del burdel sentencia con: <i>“Juanillo, ojea el billeteaje. Después de este folletín, los cafeses son obligados.”</i></p>	<p>Sin esperar a que pregunten, la Madre indica con el dedo la puerta que lleva a las habitaciones.</p> <p>Los guardias arrancan hacia ella, con el Galopín detrás.</p> <p>Habitación</p> <p>La puerta se abre de golpe y entra la pareja de la Guardia Civil. Y detrás, curioso, el Galopín. Detienen al sargento Ventolera.</p> <p>Salón</p> <p>Aparecen los guardias escoltando a Juanito, al que llevan hacia la puerta de la calle.</p> <p>El Galopín, con un gesto, le hace ver al Guardia Primero el bombín y el bastón, que siguen en el perchero donde, al llegar, los colgó el sargento; autorizado por la fuerza pública, el chico los coge y sale tras el trío.</p> <p>La Madre, tras soltar un suspiro, reanuda la lectura de la carta.</p> <p>La Daifa reaparece limpiándose las lágrimas con el dorso de la mano y, con el aire de una sonámbula, coge una botella y bebe a morro.</p> <p>Las mujeres lloran por el contenido de la carta. La Daifa da un golpe con el pubis a la pianola, que empieza a sonar. La Daifa concluye diciendo: <i>“¡Vengan esos cafeses! ¡Después de este follón, son obligados!”</i>.</p>
	<p>Epílogo</p> <p>Sec. 1 Ateneo/Salón de conferencias.</p> <p>Noche</p> <p>Aplausos de don Manolito y don Estrafalarío. Crecen los sollozos de Pili, que tiene los ojos llenos de lágrimas, y al bebé en brazos.</p> <p>El policía toma nota en su butaca.</p> <p>Sobre estas imágenes, aparecen los títulos de crédito.</p>

A simple vista, al contemplar el cuadro donde hemos resumido las acciones de ambas propuestas, podemos advertir que existe un gran desequilibrio entre las secuencias que utilizan ambos medios para contar una misma historia. La estructura del guión televisivo es mucho más fraccionada e introduce elementos ajenos al texto en una nueva lectura dramaturgica de éste. El planteamiento afecta directamente a los diálogos y a los personajes; algunos de ellos toman mayor importancia de la que originalmente les otorga el texto, como es el caso de don Sócrates, el boticario.

El primer recurso que utilizan en la versión televisiva es el uso del prólogo y el epílogo, como instrumento para contextualizar la acción de la obra. Se opta por buscar un elemento común que sirva de hilo conductor de los tres esperpentos y, para eso, se recuperan las figuras de don Manolito y don Estrafalario, que Valle-Inclán utiliza en el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera*. De esta manera, se quiere guardar una cierta fidelidad al autor, dentro de la necesaria intervención que requiere un guión con tratamiento cinematográfico basado en una obra literaria. Pero, además, dotan de contenido esta estructura, y el argumento que utilizarán los personajes entronca con las inquietudes y los gustos de esta singular pareja: don Estrafalario, un escritor que quiere conocer España para poder escribir sobre ella y don Manolito, pintor que quiere inmortalizarla en su pintura. Saltan a la vista que son dos de las pasiones de Valle-Inclán, la escritura y la pintura y, como en un juego de espejos, estos personajes representan el pensamiento de Valle-Inclán a modo de *alter ego*, y se convierten en espectadores de su obra.

Para conseguirlo, Azcona y García Sánchez recurren al diálogo original, pero también extraen frases de otras obras de Valle-Inclán. Frases y pensamientos que tienen como fuente los múltiples artículos que escribió Valle sobre temas políticos, sociales y culturales. Estos singulares personajes también se hacen eco de sus opiniones sobre el cine, reflexiones estéticas o políticas que ya aparecen en el *Ruedo ibérico* (1927). Hábilmente, la adaptación ha tenido en cuenta el medio para el que están adecuando los textos de Valle-Inclán; de ahí que la posible recepción de la obra está contextualizada en el periodo de la dictadura de Primo de Rivera, más en concreto, entre los años 1925 y 1930, así el espectador actual puede comprender las limitaciones que impuso la censura a la obra de Valle, que tuvo que situar la acción de sus esperpentos en épocas anteriores por estas limitaciones de la censura.

Los adaptadores vuelven a situar su estreno en la época en que Valle escribió y publicó los esperpentos. No sólo el contexto político es un aspecto que se ha cuidado en la adaptación, también las inquietudes estéticas de Valle se ha querido que tengan una traducción en la forma; los tres modelos a los que recurre la adaptación para el juego metateatral de la representación (lectura, teatro y cine) permiten tener dos planos temporales abiertos constantemente, el de la acción de la obra y el de la representación, un recurso que servirá de coartada para utilizar los medios audiovisuales necesarios para el distanciamiento del contenido y su representación, al mismo tiempo que servirán para dar una cobertura a las experimentaciones formales de la adaptación televisiva.

En *Las galas del difunto*, el recurso metateatral es una lectura dramática, donde unos actores dan a conocer la obra de Valle. Son un grupo de actores concienciados que leen la obra porque, para los empresarios de la época, el texto de Valle es irrepresentable. La ironía va más allá cuando se está a punto de suspender la lectura por la falta de público; la coincidencia con el estreno de la última obra de los hermanos Quintero es mucha

competencia. Con este juego, no sólo se contextualiza el periodo político, también la realidad escénica del momento.

Los encargados de hacer la lectura son los miembros de la compañía de *El Cántaro Roto*, dirigidos por un tal don Cipri, en clara y directa referencia a Cipriano Rivas Cherif. El 19 de diciembre de 1926, el grupo de teatro el *Cántaro Roto* estrena *Ligazón* en el teatro Bellas Artes, dirigida por el propio Valle-Inclán, una propuesta que hay que enmarcarla fuera del teatro comercial del momento.

La trama posibilita, con la llegada de don Manolito y don Estrafalario, que se lea la obra para contrariedad de algunos actores, que ya estaban pensando en irse al café, y la del delegado gubernativo, que iba a levantar acta de lo que allí se leyese. Se inicia la lectura con una supuesta acotación que lee el director de la compañía; una vez más, son datos para el espectador: título de la obra, autor, lugar de la acción y año. Después, impresionado en la pantalla, podemos leer: Galicia, 1897, y se funden las imágenes en blanco y negro del prólogo con la acción del texto dramático.

El uso del blanco y negro del prólogo sirve para reforzar el aspecto documental del inicio, que permite combinar el material original de la época con las escenas grabadas para la ocasión; en algunos momentos, se consigue que convivan ambas imágenes. Una vez empieza la acción de la obra, por convención, se pasa al color. Las gotas de lluvia que caen sobre la imagen dibujada de la fachada de la farmacia van dando poco a poco el color a la escena.

En cuanto al tratamiento propiamente de la historia de *Las galas del difunto*, se alteran los tiempos narrativos, dilatando los antecedentes de la llegada de Juanito Ventolera a la farmacia; en general, las elipsis del texto se explicitan y muchas de ellas se visualizan.

Las primeras seis secuencias, donde se cuenta la salida de don Sócrates de su casa y la llegada al Ayuntamiento para dar el discurso de bienvenida a los soldados, es una recreación de la adaptación para dar una linealidad a la historia. Estas escenas están planteadas como una presentación de personajes. Especialmente, el de don Sócrates, que tendrá mayor recorrido que en la obra teatral; veremos el festín que le lleva a la muerte y la relación que mantiene con doña Terita. La obra de teatro arranca con un Juanito Ventolera vagando por el pueblo, porque aún no sabe dónde se ha de alojar. En una escena previa que no hemos visto, el boticario le ha negado el hospedaje hasta que no hable con el alcalde. Será en la escena segunda de la obra de teatro cuando se produce el encuentro entre el boticario, que admite finalmente que duerma en el establo, y Juanito Ventolera, que ya se ha fijado en la Daifa. Inmediatamente y en presencia del sargento, se produce la muerte de don Sócrates. Es evidente que, a Valle, no le interesan los antecedentes del conflicto.

En estas primeras escenas de la adaptación, se presentan algunos personajes que en la obra no existen, como el Padre Camilo, don Marmeto, el juez de paz, o el Alcalde, a quienes Valle simplemente nombra. En la adaptación, se nos presentan las *fuerzas vivas* con su doble rasero moral y su hipocresía a la hora de tratar a los soldados. La escena del banquete es un claro ejemplo de esa discriminación clasista.

Valle-Inclán definió los esperpentos de *Martes de Carnaval* como obras antimilitaristas y enfrentadas a las dictaduras. En la adaptación de Azcona y García Sánchez, se potencian

estos aspectos, involucrando a estamentos cómplices como la Iglesia, representada por unos clérigos avaros, glotones y autoritarios; por tanto, añaden a estas *Galas del difunto* un fuerte componente anticlerical que en Valle está apuntado con el negocio que tiene la Iglesia con la muerte, pero, en la versión para televisión, se hace más evidente con los abusos del clero cuando roban la comida a los famélicos soldados.

La ironía de la adaptación también afecta al himno: se interpreta la Marcha Real con una gaita, convirtiéndose en un ridículo signo de una nación en plena descomposición, igual que las autoridades que los representan.

La visualización de estas escenas, que no aparecen en la obra de Valle, sirven, además de presentación de los personajes, para mostrar el ambiente degradado del caciquismo que imperaba en una España en plena decadencia que acababa de perder sus colonias de ultramar.

En la primera escena de la obra de teatro, donde la Daifa redacta la carta para el padre, Valle habla de la muerte del padre; la vieja habla de la posibilidad de encomendarse al diablo para que obre la venganza. En la escena segunda, nada más aparecer el padre, se muere. Como vemos, Valle prefiere utilizar mecanismos teatrales que le permitan el juego que posteriormente planteará el equívoco de la carta; son mecanismos puros teatrales, pero sin los condimentos del melodrama. En cambio, en la adaptación televisiva, asistiremos a un mayor desarrollo del personaje del boticario y a la representación visual del origen del conflicto. Mediante la utilización del *flash-back*, veremos la discusión de cuando el boticario lleva a su hija ante el retrato de la madre muerta para hacer pública su deshonor y echarla de casa, en una escena melodramática o grotesca, según sea interpretada.

El encuentro de Juanito Ventolera con la Daifa es, en esencia, la misma escena que la de la obra, aunque con un recorte de los diálogos; aun así, es una de las escenas que contiene mayor diálogo del que aparece en la adaptación.

El encuentro entre don Sócrates y Juanito Ventolera también sufre algunas modificaciones. En la adaptación, es la primera vez que se hablan, porque le ha sido asignado después del parlamento del Ayuntamiento. En cambio, en la obra de Valle, vuelve después de una elipsis en la que le ha negado el aposento, y sólo tras hablar con el alcalde y no poder negarse, lo acepta en su casa. En ambos casos, el destino es el mismo: la cuadra. Tras el encuentro, ambos personajes siguen caminos muy diferentes; mientras en la obra de teatro muere inmediatamente, en la versión televisiva cada personaje se retirará a sus aposentos y se visualizarán dos escenas que no están en el texto de Valle; en el caso del boticario, vemos su llegada hasta su cama, para morir junto a su mujer; y en el de Juanito Ventolera, vemos como sueña con los privilegios de los mandos militares y los placeres de Cuba.

Dos escenas donde se cruzan Eros y Thanatos: la muerte del boticario con elementos escatológicos de descomposición física y el canto a los placeres sexuales de la vida, representados por una cubana que le canta sensualmente una habanera al sargento. El rostro de la cubana es el de la Daifa. El sueño se ve interrumpido por los lamidos de una cabra; superada la primera decepción, el sargento sopesa la ubre de la cabra y ordeña el animal proyectando un chorro de leche directamente hasta su boca.

Los campanillazos del sacristán distraen la atención de Juanito Ventolera, que se percata de la muerte de su anfitrión.

Valle-Inclán vuelve a utilizar la elipsis temporal y reanuda la acción con el encuentro entre los soldados famélicos y Juanito Ventolera, que busca la lápida del difunto para hacerse con el terno. En cambio, en la adaptación televisiva, se opta por mostrar el velatorio, momento en el que Juanito Ventolera ve el terno, para seguir con el entierro al que asiste el sargento y los soldados; antes de marcharse, vuelve a mirar la tumba para acordarse de su ubicación. Luego, se marcha con soldados, que lo esperan en el exterior; van en busca de comida y es cuando requisan el marrano que se comerán en la venta.

Se dilatan las acciones y se fraccionan las escenas para evitar los saltos temporales y hacer explícito aquello que en la obra se sobreentiende. Las posibilidades cinematográficas multiplican los espacios; no son suficientes los que propone Valle, a pesar de que para el teatro sus multiplicidad de espacio se ha considerado como un rasgo cinematográfico, pero vemos en la práctica que no lo es tanto y que pesa más su técnica teatral de concentración. Valle va directamente al epicentro del conflicto y esto es lo que da singularidad a su dramaturgia, especialmente en los esperpentos, donde esencializa a los personajes hasta reducirlos a trazos fuertes con unos caracteres unívocos, casi alegóricos, sin ninguna posibilidad de evolución. En cambio, en la propuesta televisiva, a pesar de mantener ese rasgo compacto de los personajes, se desarrollan y se fundamentan los antecedentes de algunas reacciones, como la decisión por parte de Juanito Ventolera de hacerse con el terno del difunto. Valle no presta atención a este tipo de mecanismo, para él lo importante es el acto en sí y la situación que crea el conflicto.

El encuentro de los soldados en el cementerio, cuando Ventolera anda buscando el epitafio de la tumba, encuentra su justificación en la apuesta que sirve como estímulo para completar la acción que ya estaba empezada: hacerse con el terno. Los gustos teatrales de Valle planean de nuevo en la obra y aparece una referencia al don Juan Tenorio de Zorrilla; no es la única, hay varias; algunas directas y otras en las que se utilizan mecanismos teatrales parecidos: el referente de la apuesta entre don Juan y Centella, como motor de las conquistas, aquí se convierte en motor del robo del terno. En la obra de don Ramón, la acción se resuelve sin ver el robo, y será en la escena siguiente cuando se presenta Juanito a la cena con el terno puesto, lo que provoca una segunda apuesta para ver si es capaz de completar la indumentaria con las galas del difunto (bastón y bombín) pidiéndoselos a la viuda.

De nuevo, se dilata la versión televisiva para que transcurra un tiempo desde que los soldados dejan a Juanito Ventolera en el cementerio para hacerse con el terno, hasta que se reencuentra con los soldados en la cena. Durante la espera, se insertan las escenas en que doña Terita recibe al sacristán y al rapista para cobrar sus emolumentos; después, vemos a Juanito salir del cementerio con las ropas del difunto. Volvemos a la venta para ver la escena en la que el clero requisita el marrano y, finalmente, aparece Juanito con el terno para concluir con la nueva apuesta.

La escena que intercala la versión televisiva de doña Terita recibiendo las facturas del sacristán y del rapista, mientras se roba el terno, la coloca Valle después de que Juanito Ventolera haga la apuesta para conseguir el bombín y el bastón. La escena siguiente, la sexta de la obra de Valle-Inclán, en la que llega Juanito para entrar en la habitación de la viuda, tiene de nuevo a la viuda como protagonista; estamos hablando de dos escenas

seguidas en donde doña Terita pasa de hablar con el sacristán y el rapista a estar desnudándose en su habitación. Esto es muy complicado desde un punto de vista de la puesta en escena teatral y, a pesar de que en el cine es perfectamente posible, se prefiere insertar otras escenas para justificar la evolución temporal y dar verosimilitud al progreso de la acción.

La utilización de este tipo de estructura por parte de Valle-Inclán es consciente; él es un gran conocedor de los mecanismos dramáticos y no podemos achacar esta continuidad a un error de planteamiento, sino a una declaración de principios por la que la puesta en escena que busca para su teatro se aleja del convencionalismo temporal y la transición verosímil. Los actores han de entrar y salir de escena asumiendo el juego del teatro; hay un cierto distanciamiento en el planteamiento escénico, que no tiene en cuenta estos desfases que el guión televisivo se ha ocupado de ordenar cronológicamente en aras de la verosimilitud.

El encuentro con doña Terita y Juanito en la adaptación es, en esencia, el mismo, aunque aligerando el diálogo; también algunos rasgos de los personajes cambian. La mujer del boticario no es tan mayor y hay un coqueteo de seducción por parte de Juanito Ventolera, en el que se intuye que el sargento puede abusar de la mujer. En esta versión, también se desmaya, pero es víctima de sus contradicciones: por un lado, se siente ultrajada y, por otro, deseosa de estar con un varón.

Ya vestido con las galas, se dirige al burdel donde, en la versión televisiva, se encuentra con los soldados; no así en la versión teatral; de ahí que se eche en falta la resolución de la apuesta por el bastón y el bombín a la que nadie hace referencia, ni Juanito ni los soldados que están jugando a las cartas en el burdel. La acción entronca con la planteada por Valle-Inclán, en la que Juanito pregunta por la Daifa, que enseguida sale a atenderle. El mecanismo de resolución de la trama es el mismo: la búsqueda del dinero en el terno y el hallazgo de la carta que empieza a leer. En la obra teatral, una vez se descubre el mecanismo, no para hasta el final: la Daifa, histérica y dolida, es sujeta por las prostitutas mientras Juanito Ventolera lee la totalidad de la carta. En el guión televisivo, se dilata el tiempo y se fragmenta la lectura de la carta; el primero en hacerlo es Juanito Ventolera; ante el ataque de la Daifa, se traslada a la habitación. Ahora es la Madre del burdel la que lee un fragmento de la carta; de nuevo cambia la secuencia y vemos a Juanito Ventolera haciéndole el amor a la Daifa, que no puede dejar de pensar en su primer novio y, mediante *flash-back*, la vemos haciendo el amor con el novio. La Madre sigue leyendo otro pasaje del texto, cuando se ve interrumpida por la llegada de la Guardia Civil, a los que acompaña el Galopín, que fue testigo del robo; y la Madre, sin mediar palabra, les indica el camino de la habitación. En otra secuencia, vemos la detención por parte de la Guardia Civil de Juanito, que estaba haciendo el amor con la Daifa; al llevárselo, la mujer grita desesperada.

De vuelta al salón, vemos como se llevan preso a Ventolera. El Galopín muestra su satisfacción al ver el bombín y el bastón, que recoge. Cuando se marchan, la Madre concluye la lectura de la carta; después baja la Daifa, que asume la frase que el original dice la Madre: *¡Vengan esos cafeses...! ¡Después de este folletín, son obligados!*, en un claro intercambio de réplicas.

Como hemos visto, las leyes del tratamiento cinematográfico y los elementos cinematográficos que pueda contener un texto no son suficientes para la traslación directa

de un medio a otro, y en la estructura de *Las galas del difunto*, Valle sirve más a los intereses de una dramaturgia teatral que a un esbozo de guión cinematográfico.

El capítulo se cierra con un epílogo, donde don Manolito y don Estrafalario aplauden a rabiar la lectura de la obra; con esta intervención, se cierra el círculo abierto de la representación dentro de la representación y vuelven las imágenes en blanco y negro.

A diferencia de otros análisis que hemos hecho sobre las adaptaciones audiovisuales de la obra de Valle-Inclán, la gran novedad de *Martes de Carnaval* ha sido poder trabajar directamente sobre los guiones originales, cosa que no ha sido posible en otros análisis dramáticos, al estar ilocalizables; en esos casos, hemos hecho el análisis comparativo siguiendo la obra audiovisual acabada. Pero, de la misma manera que, del texto literario al texto espectacular, se modifican intenciones, movimientos y diseños de personajes, de la misma manera, del guión audiovisual a la realización final, también se producen modificaciones; por eso, dentro del apartado de la lectura dramática de *Las galas del difunto*, queremos destacar las substanciales modificaciones que ha experimentado el guión televisivo para convertirse en un capítulo de la serie. A continuación, enumeraremos las principales diferencias:

4-Diferencias entre el guión televisivo y la realización del capítulo de *Las galas del difunto*

El capítulo tiene un metraje de 1h 15' 23".

Antes del inicio de las escenas que propone el guión, y sobre unas fotografías de Valle-Inclán, una voz en *off* hace la siguiente introducción:

“Las galas del difunto, Los cuernos de don Friolera y La hija de capitán componen un friso que yo llamo Martes de Carnaval y no porque tengan como fondo ese día de las carnestolendas, sino porque sus protagonistas son máscaras que revelan al mitológico Dios de la Guerra en mis esperpentos, ese género que, en mi opinión, presenta como ninguno otro la grotesca realidad de la sociedad española.”

Tras esta introducción, aparece la cabecera con el título y la presentación de los actores.

También se cambia la fecha en la que transcurre la acción; inicialmente, el guión propone Madrid, 1926 y, en la versión que se realiza, se cambia por el año 1928, y aparece el siguiente subtítulo “España padece la dictadura de Primo de Rivera”. El cambio de las fechas sirve para situar de lleno la acción en plena dictadura, y así dar mayor coherencia a las dificultades del texto. Este planteamiento se cierra al final del capítulo con la lectura de la orden gubernativa que prohibió la publicación de *La hija del capitán*, cerrando así el círculo de la privación de libertades. Aunque hay un anacronismo entre una obra y otra, dramáticamente le interesa a la realización cerrar así el primer capítulo. Recordemos que, al inicio de la lectura, hay un policía levantando acta de todo cuanto se dice de la obra y al final aparece el decreto de prohibición; se utiliza textualmente el que gobernación dictó sobre *La hija del capitán*.

Por lo que respecta al diálogo del prólogo, se suprime alguna réplica de don Manolito y don Estrafalario:

“DON MANOLITO

En los pueblos manda el Somatén y en las ciudades la policía.

DON ESTRAFALARIO

¡Y la prensa amordazada!

DON MANOLITO

¿Y que quiere usted, con la Unión Patriótica dominando el cotarro?

DON ESTRAFALARIO

Y, mientras tanto, la camarilla jaleando a nuestro campechano dictador como si el país fuera un tablado flamenco...

DON MANOLITO

¡Eso! ¡Que siga la juerga!! ¡Vengan toros, venga vino, vengan mujeres!”.

Y también se añade alguna réplica:

“DON ESTRAFALARIO

¡Ha llegado el momento de dar a conocer el esperpento!”.

Como conclusión del prólogo, se añade el siguiente texto que pronuncia el director de la compañía mientras se nos presenta en un primer plano a los actores que forman el reparto:

“Nosotros somos una humilde compañía de actores a los que nos une una gran vocación, nuestra pasión por el teatro; no pretendemos otra cosa que ser los alguaciles, los recaderos de la palabra cincelada por el escritor, el inventor de unos sueños de los que nosotros somos su sombra. ¿Qué más da que hoy no haya venido nadie a escuchar a don Ramón? En un día no muy lejano, miles de hombres y mujeres se deleitarán con los tristes amores de una Daifa y un soldado tan pobre como nosotros y tan fantasioso como Valle-Inclán, porque los funcionarios acaban por jubilarse y los empresarios por morir, el vulgo municipal y espeso por convertirse en público cultivado, pero la literatura queda escrita para siempre”.

En cuanto al desarrollo de la acción de *Las galas del difunto*, en las primeras escenas, la realización inserta parte del diálogo leído en la sala de ensayos para después seguir con la acción dramática: es una manera de fundir el prólogo con la representación.

Se hacen pequeños ajustes del diálogo, como el del Sacristán al inicio de la escena cinco, en el que, después de hacer un recorrido por la vianda, echa en falta el marisco. Se subraya la glotonería del clero, que está pendiente de los mejores manjares, igual que cuando requisan el cerdo a los soldados.

La secuencia nueve, en la que vemos el *flash-back* de cuando don Sócrates recrimina a su hija el embarazo delante del retrato de su madre difunta, es una escena tratada como si fuese una escena de cine mudo; de hecho, el entorno de la pantalla se enmarca para dar sensación de pasado; la fotografía se vira a sepia y la interpretación recuerda al primitivo cine mudo; se añade, respecto a la escena del guión, unas imágenes de la Daifa con su novio en el pajar mientras hacen el amor. Y se elimina la ocurrencia de la hidropesía:

“LA DAIFA

¡No es preñez, padre! ¡Con los calores, bebí mucha agua y hinchóseme la barriga! ¡Hidropesía le dicen!

DON SÓCRATES

¿Hidropesía? ¡Putá y encima desvergonzada!

Se encara de nuevo con el retrato de su difunta esposa.

¿La estás oyendo, Rosanda? ¿La estás oyendo?”.

En la secuencia trece, la de la llegada de Juanito a la botica, escuchamos en *off* al narrador fragmentos de las acotaciones de Valle que no están en el guión original. Este recurso lo va a utilizar García Sánchez muy a menudo: suele enmarcar la acción con alguna acotación del texto original. Como hemos podido comprobar en el *e-mail* que le dirigía Azcona a García Sánchez, éste siente una gran admiración por las acotaciones de Valle y las ha incluido como recurso a lo largo de la serie; por tanto, hay una gran diferencia entre las acotaciones de Valle que recoge el guión, a las que posteriormente usa el realizador; se eliminan muchas de las que propone Azcona, especialmente las largas, y se sustituyen por otras más cortas y distribuidas por más escenas. De la misma escena trece, se elimina la imagen del pasaje de la rebotica en que don Sócrates parece que va a abrir la carta y finalmente se la deja en el bolsillo; esta escena únicamente tenía el valor de justificar su posterior hallazgo en el bolsillo, pero no se ha creído necesario visualizarla.

La escena catorce va fuera, la de la imagen de un campanario, mientras el director lee la siguiente acotación:

VOZ DEL DIRECTOR:

“Medianoche, la hora de las brujas... Luces de la marina... Guiños de las estrellas... Lejanos cánticos de borrachos... Brilla la luna en las losas mojadas de la acera...”.

Se sustituye por el Galopín rezando mientras escuchamos las campanas.

La escena dieciséis se elimina y se pasa directamente a la escena diecisiete, la del paisaje tropical. Mientras escuchamos la canción, se van insertando imágenes de las mulatas, de la guerra y de la cara de Ventolera mientras sueña. Tampoco la mulata tiene la cara de la Daifa que se propone desde el guión.

En la escena veintitrés, la del velatorio, se cambian algunas réplicas de orden, pero lo más importante es que, mientras Juanito está dándole el pésame a la mujer y ve al Galopín con el traje del difunto, en imagen se explicita el deseo de Juanito por aquella ropa. Un planteamiento que no está en el guión. El parlamento del director ha sido eliminado:

VOZ DEL DIRECTOR

“En la alcoba, la luz del día naciente batalla con la luz de los cirios que arden a la cabecera del muerto, ya tendido en la angostura de la caja, y pasa por las paredes de la estancia como la sombra de un pájaro...”.

A través de los cristales del balcón, se ve caer la lluvia.

VOZ DEL DIRECTOR

“... La lluvia azota los cristales de la ventana y se ahíla en un lloro terco y frío, de una tristeza monótona, que parece exprimir toda la tristeza del invierno y de la vida...”.

En la escena veinticuatro, la del entierro, doña Terita lleva una nueva lápida para sustituir a la de la anterior mujer de don Sócrates; los soldados le dan el pésame, mientras Juanito observa el panteón por dentro, como intentando descubrir un punto para entrar. La escena tiene un planteamiento muy teatral, con un telón pintado que simula el horizonte.

La secuencia veintiocho del cementerio con la voz del director, es suprimida:

VOZ DEL DIRECTOR

“La luna llena baña el cementerio con una claridad lechosa. Del panteón de la familia Galindo, corrida la losa, sale una sombra. Es el sargento Juanito Ventolera, que ya viste el traje y calza las botas del boticario. Se mira a si mismo, recreándose...”.

En medio de la secuencia veintinueve, secuencia que es muy larga, la realización inserta otra escena, que es la del cambio de terno del difunto por el *rayadito* del sargento. Esta escena, que en el texto de Valle y en el guión no se ve, aquí García Sánchez la explicita de manera muy inteligente, al no verse el acto grosero del cambio; simplemente, mediante el encendido de una cerilla vemos el cuerpo del difunto, se apaga la cerilla y vemos a Ventolera con el terno y a don Sócrates con el *rayadito*, a falta de que le coloque el sombrero. El encendido y apagado de la cerilla permite este juego que, además, ayuda a la transición temporal para el cambio, en un efecto muy cinematográfico.

La secuencia treinta, en la que Ventolera, ya con el terno, vuelve a la casa del boticario en busca del bombín y del bastón, es una escena delirante en la que García Sánchez utiliza el efecto de multiplicar la imagen de Juanito: vemos en el mismo plano a tres Ventoleras. García Sánchez funde la imagen y reproduce cada una de sus acciones de manera simultánea: búsqueda del barril para escalar, intento de entrar a la casa, paseo por la calle, creando un efecto de agilidad temporal y un cierto extrañamiento desde el punto de vista de la puesta en escena.

En la escena treinta y una, en la que Ventolera visita a la viuda y ésta acaba desmayada, se modifica el final, añadiendo un par de acotaciones de Valle:

“Hace entorno de la boticaria un bordo de gallo pinturero con castañuelas y compases de baile. La boticaria aspa los brazos en el ruedo de la faldas, grita perlática.”

“Doña Terita se desmaya, asomando un zancajo. El virote mandilón hipa turulato (...).”

A pesar de que se escuchan las acotaciones, los actores no reproducen exactamente lo que éstas proponen.

Al final de la escena y tras darle la medalla al muchacho, se miran en el espejo deformado de la luna del armario y Ventolera obliga al joven a que haga el saludo militar mientras grita “¡Viva España!”.

En la escena treinta y tres, la del burdel, cuando Ventolera vuelve a encontrarse con la Daifa, se introducen dos nuevos clientes: el alcalde, que baja de estar con la Daifa y al marcharse suelta: “¡Qué inmoralidad, el ejército por los suelos!”, y el barbero, que viene a por los servicios de la Daifa, ambos personajes amigos del difunto don Sócrates.

En la misma escena, también la imagen tiene un tratamiento a cámara lenta, cuando la Daifa es víctima de un ataque al enterarse de la muerte de su padre. Posteriormente, la imagen se vuelve a ralentizar cuando Ventolera va en su busca y escuchamos la siguiente acotación, extraída de un fragmento de la acotación de la escena segunda del texto de Valle:

“Las figuras, de una abstracción gesticulante, revierten la vida a una sensación de espejo convexo, la palabra se intuye por el gesto, es un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez, se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual”.

El tratamiento visual de la imagen ralentizada se rompe cuando llegan a la habitación y Juanito intenta consolarla haciéndole el amor.

La escena treinta y cuatro del guión, en la que veíamos a la Daifa haciendo el amor con su primer novio, Aureliano, se elimina de la realización. En su lugar, pasamos a escuchar la lectura de la carta que la Daifa escribió a su padre; se intercala la lectura con la escena de amor entre Juanito y la Daifa. Posteriormente, llega la Guardia Civil y se dirige a detener a Ventolera.

A la acción de la detención, no se le intercalan más lecturas de la carta; sólo se leen dos fragmentos y, una vez se detiene a Juanito, la escena va en continuidad hasta su salida del burdel, que coincide con la llegada del barbero que viene a buscar los servicios de la Daifa. Finalmente, ella baja y dice su frase: “¡Venga esos *cafeses*...! ¡Después de este folletín, son obligados!”.

Pero la realización añade otra escena que no está en el guión, en la que vemos a Juanito bajo la lluvia acompañado por la pareja de la Guardia Civil caminando por la calle.

En cuanto al epílogo, es el mismo a excepción del llanto del bebé, y se introduce con el siguiente texto:

“La Dirección General de Seguridad, cumpliendo órdenes del Gobierno ha dispuesto la recogida de un folleto (que pretende ser novela) titulado La hija del capitán, cuya publicación califica su autor como esperpento. No habiendo en aquél renglón que no hiera el buen gusto ni omita denigrar a clases respetabilísimas a través de la más absurda de las fábulas. Si pudiera darse a la luz pública algún trozo del mencionado folleto, sería suficiente para poner de manifiesto que la determinación gubernativa no está inspirada en un criterio estrecho e intolerable, y sí exclusivamente en el de impedir la circulación de aquellos escritos que sólo pueden alcanzar el resultado de prostituir el gusto,

atentando a las buenas costumbres”.

Este es el texto original con el que la Dirección General de Seguridad prohibía la publicación del texto.

El capítulo concluye con el siguiente añadido respecto al guión:

“Valle-Inclán no sólo recibió prohibiciones de las autoridades; el más singular escritor del siglo XX en lengua española tuvo que soportar todo tipo de desdenes y humillaciones de la sociedad para la que escribió sin descanso. En 1929, los académicos de la Real Academia de la Lengua siguieron impidiendo que se sentase junto a ellos”.

A la vista de las modificaciones que hemos apuntado aquí, y sin presentar grandes cambios respecto al guión original, en el proceso de grabación, se produce el ajuste definitivo del texto y se modifican algunos aspectos de la puesta en escena.

Al tener documentado todo el proceso creativo, podemos observar con más detalles dichos cambios y el proceso de maduración del producto hasta que se presenta ante el espectador.

5- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

Nos encontramos ante una versión de *Las galas del difunto*, basada en la obra de Valle-Inclán, que no se limita a la puesta en escena del texto; los adaptadores hacen un buen trabajo de documentación e intercalan la acción dramática con la acción histórica.

La obra es fiel a los planteamientos ideológicos del autor, pero no a los formales, porque no puede serlo; la adaptación para un público mayoritario como puede ser el de la televisión obliga a emplear otro de tipo de estructura más convencional; pero estos cambios en el desarrollo se acercan peligrosamente a la estructura del melodrama sobre la que el propio Valle ironiza y a la que los adaptadores, en su despliegue descriptivo, se aproximan, pero para evitar esta contradicción, los adaptadores tienen la prevención de enmarcar la fábula dentro de un prólogo y epílogo que distancian la acción. Mediante esta técnica, pueden participar de la ironía de Valle sobre el género y, al mismo tiempo, aprovechar su estructura pero ampliándola.

El esperpento, lejos de ser una técnica, comprende principios más complejos, como la redefinición paródica de la tragedia, despertando sensaciones contradictorias en el espectador, como son el humor y la rabia. Aquí radica una de las grandezas del género; esta extraña combinación también puede ser una etiqueta que defina el estilo de muchos de los trabajos que Azcona y García Sánchez han firmado conjuntamente para el cine. No podemos negar la mano de ambos guionistas en la presente adaptación; si visible es la fuente, Valle-Inclán, no lo es menos la de Rafael Azcona, que no se limita, junto a García Sánchez, a peinar o ampliar una obra; ellos participan de ella, encontrando puntos en común, como la visión grotesca y deformada con que miran la realidad; tal vez, en el caso de Azcona y García Sánchez, con unas dosis mayores de referencias sainetescas que trágicas, pero sin duda son el complemento perfecto para poder realizar el siempre difícil tránsito del teatro a la televisión.

El humor que destila la adaptación es inteligente, salvo alguna “gamberrada” escatológica, que conecta más con la sal gruesa del sainete que con las referencias deformadoras de la tragedia española que propone Valle-Inclán. Pero, en general, estamos ante un texto que navega en la misma dirección.

Los aspectos visuales están cuidados a partir de una esmerada iluminación de José Luis Alcaine, que utiliza abundantes contraluces que ayudan a destacar unos decorados que mantienen ángulos expresionistas. Hay escenas donde sólo aparecen las figuras recortadas en el horizonte, a modo de siluetas, como en la huida de los soldados con el cerdo. También la ralentización de la imagen intenta transcribir alguna acotación de Valle sobre el gesto interpretativo, así como la multiplicación de imágenes del Ventolera ayuda a reforzar el aire de irrealidad que se quiere transmitir en las imágenes.

El tratamiento de la iluminación es muy teatral, con una presentación del decorado que no pretende ocultar su artificiosidad. Otros elementos propios de la iluminación teatral, como los ciclорamas, sirven para presentar amaneceres y atardeceres con una aurea irreal que impregna las calles del pueblo gallego donde transcurre la acción y que, en todo momento, nos recuerda a un pueblo siniestro propio de los cuentos de terror.

También queremos prestar una atención especial a la interpretación que realizan los actores. De entrada, queremos subrayar que la base del reparto de los tres esperpentos está formada por los mismos actores; muchos de ellos intervienen en los tres, al estilo de las antiguas compañías de repertorio que iban deambulando por los pueblos de España. Ésta era una de las primeras ideas que se barajó para dar cohesión y continuidad a la representación de las tres obras que mantiene la presente versión.

Juan Diego interpreta a Juanito Ventolera y Juan Luis Galiardo a don Sócrates: estos dos actores son los pilares en los que se apoyan los tres esperpentos. En *Las galas del difunto*, componen sus personajes desde el estereotipo, pero dándoles la credibilidad necesaria para causar el efecto esperpéntico. Juan Diego, que en su juventud interpretó *Don Juan Tenorio*, conserva la convicción de un galán y puede jugar a la parodia que plantea Valle del personaje de Zorrilla. Juan Diego sabe dotar a su Juanito Ventolera de rasgos de esa galanía que no puede ocultar que la vida le ha pasado por encima, quedando ridículos los rasgos y los gestos del personaje. El actor se deja llevar por las situaciones y es la representación misma del “golfo buscavidas” que es capaz de cualquier cosa por sobrevivir, alejando al personaje de cualquier comportamiento romántico. Lo que queda un poco más desdibujada es la pasión que siente por la Daifa, papel interpretado por María Pujalte, que está caracterizada como una muñeca ridícula con sus tirabuzones infantiles.

Tenemos una combinación bastante extraña entre un galán que es capaz de cometer la locura del terno por encontrarse con una prostituta que lo vuelve loco, y una Daifa que está dibujada como una niña mal criada más que como una mujer que despierte la atención de Juanito Ventolera. No hay química en esa pasión, no es creíble lo que sucede entre la pareja, especialmente porque María Pujalte se mueve en unos registros más naturalistas y no responde a lo que se espera de la Daifa.

En cuanto a don Sócrates, la creación-composición que hace Juan Luis Galiardo está en la tradición de los “barbas” de las comedias del Siglo de Oro, un característico que hace una parodia desde la sinceridad, de aquellos padres víctimas y verdugos de un omnipresente honor.

Al hablar con Juan Luis Galiardo, (entrevista en apéndice del trabajo) nos interesamos por el proceso creativo de los personajes del esperpento y de la utilización del estereotipo al que él no renunciaba:

“Yo creo que el esperpento es un género muy nuestro, y Valle-Inclán ha sabido dibujar muy bien los caracteres, los arquetipos y la idiosincrasia española; por tanto, cuando algo se convierte en un tópico es porque esconde mucha verdad; de esta manera, los rasgos estereotipados no tienen por qué no ser verdaderos.”

Galiardo defiende la implicación del actor, a pesar de no trabajar con los códigos naturalistas a los que se suele asociar un tipo de técnica interpretativa que hizo popular el director y pedagogo Constantin Stanislavski, basada en la implicación del actor para conferir un grado de verdad al personaje. El uso de otras técnicas interpretativas no excluyen la implicación del actor; no trabajar con el código naturalista no significa que el actor no tenga que implicarse en la construcción del personaje; esa implicación es la que impide que el estereotipo o la construcción del personaje por una vía externa, sea hueca. La parodia, la farsa, necesita de un alto grado de implicación en el personaje. Galiardo lo llama *verdad* y lo expresa con las siguientes palabras:

“Hay que dejarse llevar por la situación y reaccionar a lo que te ocurre; el resto no importa, ni de dónde vengo, ni a dónde voy; lo que importa es el aquí y ahora. Fíjate en este camisón que llevo y en esta barba postiza: tengo un aspecto ridículo ¿verdad? Bueno, con esto ya tengo la mitad de mi trabajo hecho.”

La interpretación del resto del elenco es un trabajo muy interesante: los tres soldados componen unos tipos muy singulares. Magüi Mira entra muy bien en el juego de la comedia, y el Rapista, Emilio Gavira, representa a la perfección la ilustración basada en las revistas que pueblan la sala de espera de su barbería.

Este proyecto destila complicidad por los cuatro costados y es un claro tributo-homenaje a la obra de Valle-Inclán, pero también el homenaje es extensible a algunos compañeros de profesión que García Sánchez ha escogido para representar las figuras emblemáticas de don Manolito y don Estrafalario, dos amigos y directores cinematográficos como son Jesús Franco y Julio Diamante que, con sus obras y trabajos, son un claro ejemplo anti-sistema que, a pesar de la dictadura de Franco, supieron ser fieles a sí mismos.

Por tanto, este primer capítulo es una interesante propuesta de cómo se puede acercar la vida y la obra de uno de los más grandes autores de nuestra literatura para ser conocido por las generaciones más jóvenes.

Los que han hecho posible que don Ramón vuelva a sacar sus esperpentos a pasear es una generación experimentada en su oficio que sabe lo que es pasar por las penurias ideológicas y creativas que impone la censura; una generación que recoge el testigo de Valle y lo acerca a otras generaciones. Felicidades por este empeño, que, me consta, nace de la voluntad de los que lo habéis hecho posible, entre los que se encontraba Rafael Azcona que, en el proceso de creación del proyecto, nos ha dejado. Un lujo de escritor y guionista, de aquéllos que tendrían un sitio fijo en las tertulias de don Ramón y que, gracias a su talento, ha hecho posible este trabajo de adaptación que ahora analizamos.

6. 6. 6. 2 Estudio comparativo de *Los cuernos de don Friolera*

1- Ficha técnica de *Los cuernos de don Friolera*

Equipo artístico:

Personajes y actores del prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera*:

Don Manolito.....	Jesús Franco
Don Estrafalarario.....	Julio Diamante
Director teatral.....	Manuel Morón
Mujer del director.....	Cristina Collado
Productor teatral.....	Emilio Gavira
Niña Rifa.....	Carolina Lapausa
Actor representación.....	Juan Luis Galiardo
Actor representación.....	Juan Diego
Actor representación.....	Sergio Villanueva
Actriz representación.....	Pilar Bardem
Actriz representación.....	Magüi Mira
Guardia Civil 1.....	Ernesto Martín
Guardia Civil 2.....	Óscar Hernández
Paisano.....	Antonio Gamero

Personajes y actores de la representación de *Los cuernos de don Friolera*:

Don Friolera.....	Juan Luis Galiardo
Pachequín.....	Juan Diego
Doña Loreta.....	Adriana Ozores
Doña Tadea.....	Pilar Bardem
Manolita.....	Carolina Lapausa
Teniente Rovirosa.....	Pepe Tous
Teniente Cardona.....	Antonio Dechent
Teniente Campero.....	Enrique Villén
Curro Cadenas.....	Pepe Quero
Doña Calixta.....	Cristina Collado
La Coronela.....	Mary Carmen Ramírez
Coronel Lamela.....	Manuel de Blas
Asistente del Coronel.....	Sergio Villanueva
Cabo carabineros.....	Luis Perezagua
Barallocas.....	Emilo Mencheta
Nelo Peneque/Voz apuntador.....	Emilio Gavira
Niño Melonar.....	Benjamín Seva
Parroquiano 1.....	Ernesto Pastor
Parroquiano 2.....	Pedro Perea
Don Mamerto.....	Alfonso Dorbe
Vecina patio 1.....	Mª José Iglesias
Vecina patio 2.....	Lara Grube
Vecina patio 3.....	Eva Díez
Guitarrista borracho.....	Quim Roy
Perrita.....	Tusca

Equipo Técnico:

Director.....	José Luis García Sánchez
Guión.....	Rafael Azcona y José Luis García Sánchez
Productor ejecutivo.....	Juan Gona
Director de fotografía.....	José Luis Alcaine
Montaje.....	Mercedes Cantero
Director de arte.....	Quim Roy
Figurinista.....	María José Iglesias
Maquillaje.....	Pepe Quetglas
Peluquería.....	Blanca Sánchez
Sonido.....	Gabriel Gutiérrez
Dirección de producción.....	José Luis Jiménez



Fotograma del encuentro entre Friolera y Pachequín.

2- Sinopsis argumental de la obra teatral de *Los cuernos de don Friolera*

Estamos ante una pieza con una complejidad formal importante y que trata un mismo tema desde tres perspectivas: desde la reflexión estética, la representación con títeres y la escenificación teatral. El fondo del conflicto: el honor y su posterior venganza.

Como afirma Jesús Rubio Jiménez en el prólogo de la edición de 2002:

“La pieza es uno de los mejores artefactos literarios de nuestro teatro contemporáneo, donde mejor ha plasmado su autor uno de los más incitantes problemas que todo escritor actual se plantea: la construcción de un texto que, a su vez, contenga en sí mismo la justificación, el porqué de su existencia. Se trata

de una pieza metateatral donde las consideradas formas teatrales reflexivas se hallan patentes con eficacia extraordinaria”.²⁵⁸

Resumir la anécdota siempre es empobrecer las cualidades estéticas de la obra y, en este caso, se unen a dicha complejidad los contenidos de corte estético que personajes como don Estrafalario y don Manolito aportan a la obra como portavoces de las ideas que Valle tiene sobre el esperpento y sus reflexiones sobre el teatro español. A pesar de la dificultad, intentaremos resumir las principales ideas para ver cómo se han utilizado posteriormente en la adaptación televisiva.

La pieza está compuesta por un prólogo, doce escenas y un epílogo, que conforman varios planos de acción en torno a una anécdota común: el comportamiento humano ante un ataque de “cuernos”, la infidelidad como motor de la venganza por honor.

A) El Prólogo

En el marco de una feria cercana a la raya de Portugal, aparecen don Manolito y don Estrafalario, pintor y escritor que recorren los pueblos de España para conocerla y escribir un libro de dibujos y comentarios. Estos personajes pueden considerarse como portavoces del pensamiento estético de Valle-Inclán, con su visión del esperpento como manifestación de una estética que contempla el mundo desde la perspectiva de “la otra ribera”.

Los comentarios estéticos y filosóficos se suceden a raíz de un cuadro, muy malo, que ha visto don Manolito, pero que contiene la emoción de un Goya o un Greco; esto les da pie a dialogar sobre el valor relativo de la apariencia:

“Las lágrimas y la risa nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos.” “Los sentimentales que, en los toros, se duelen de la agonía de los caballos son incapaces para la emoción estética de la lidia. Su sensibilidad se revela pareja a la sensibilidad equina.”²⁵⁹

El diálogo se produce en el corral de una posada, y se ve interrumpido por la representación de un Bululú que ofrece una función de títeres. El contenido de la representación sigue girando en torno a la reflexión sobre que la apariencia es engañosa, porque las cosas no siempre parecen lo que son. La historia está protagonizada por don Friolera, convirtiendo el argumento de la historia en tema popular, del que veremos tres versiones: la representación para títeres, la teatral y el romance de ciego, con diferentes matices y versiones, como corresponde a una historia popular.

El Bululú, que habla con sus títeres, revela al teniente Friolera que su querida Bolichera le ha engañado con el aceitero, Pedro Mal-Casado y, para salvaguardar su honor, el titiritero le dice que ha de matarla. La mujer proclama su inocencia, pero el Bululú insiste para que Friolera le huela las ropas: verá como huele a aceite; la mujer responde que se le derramó el candil. Pero el teniente huele el aceite y degüella a la mujer. El aceitero ha ido en busca de la Guardia Civil; don Friolera teme ser prendido y, en un nuevo giro teatral, resucita a la muerta dejando caer un duro; en el teatro, todo es reversible, no así en la vida.

²⁵⁸ Valle-Inclán (2002)

²⁵⁹ Valle-Inclán (2002, 125).

Don Manolito y don Estrafalarario hablan de la representación de los títeres, en la que encuentran semejanzas con el teatro napolitano que muestra un humor y una moral lejana de la tradición castellana, que asocian con la tradición del teatro español, refiriéndose al honor calderoniano como un recurso dogmático que también encontramos en la Biblia. Prefieren la crueldad de Shakespeare, que es ciega y producida por las fuerzas naturales, sin la intermediación de los valores religiosos, frente a la crueldad española que tiene la liturgia de los Autos de Fe.

En el caso de Fidel, le atribuyen la potestad demiúrgica, porque el Bululú, en todo momento, se siente superior a sus personajes y les plantea conflictos con los que burlarse de ellos; en cierta manera, se divierte con ellos; de ahí que lleguen a afirmar que el Compadre Fidel es superior a Yago como motor de la tragedia; en él no anida el ánimo de venganza, sino el de la burla. Aquí, está perfectamente definida la intencionalidad de Valle en el tratamiento que aplica a sus personajes en los esperpentos.

B)- Obra de teatro

En la parte central de la obra, asistiremos a una representación donde don Friolera está casado con doña Loreta y recibe un anónimo que le informa de que su mujer es piedra de escándalo; ante esta simple misiva, Friolera reflexiona y pasa del impulso de matarla a pensar que será una simple difamación. Sale de la garita y se dispone a ir a su casa.

Pachequín canta cerca de la ventana de doña Loreta; la conversación toma el camino del coqueteo, llegando a afirmar el barbero que le gusta la mujer; ella le dice que no siga por ese camino, porque si llega a oídos de su marido, los mataría: "*a la esposa del militar, si cae, ya sabe lo que le espera*". La mujer acepta un intercambio de claveles por galantería; el intercambio de la flor es observado por una beata que asoma por el atrio, es doña Tadea Calderón; a doña Loreta, la presencia de la mujer le molesta.

Encuentro de Pachequín con don Friolera, que rehúye la discusión. Pachequín se reúne con tres sujetos que hablan a la puerta de la cancela del cementerio; las bromas y las ironías sobre la mujer de Friolera se suceden; es de dominio público el gusto de Pachequín por doña Loreta. Friolera se topa con doña Tadea y le recrimina que le escribiera el anónimo, pero ésta, tras negarlo en primera instancia, le dice abiertamente que es un *cabrón* y que lo sabe todo el pueblo; él pregunta si el responsable de su deshonor es Pachequín; la mujer insiste en que es él quien tiene que averiguarlo para darles su merecido.

Pasado un tiempo y mientras Friolera repasa el álbum de fotos familiar, doña Tadea vuelve en su busca y le recrimina el trato que le ha dado anteriormente. Friolera le reprocha que ha sembrado la duda en su corazón. Tras la marcha de la mujer, Friolera y doña Loreta riñen a gritos; el marido le reprocha que se deje cortejar, pero la mujer dice que confunde una fineza con otras intenciones. La discusión sube de tono y el teniente saca una pistola; la mujer intenta huir, pero el marido la retiene. Acude en su auxilio Pachequín, que desenfunda su estoque. El Teniente amenaza con matarlo allí mismo; la escena, no exenta de comicidad, se convierte en una discusión grotesca donde Friolera empuña el arma para matarlos; sólo así salvará su honor. Cuando está dispuesto a disparar, aparece la hija, que le conmueve, baja la pistola y recoge a la niña, a la que

abraza con afecto, se mete en la casa y se pone a llorar besando a su hija. La mujer pide que le abra la puerta de casa, pero el hombre hace oídos sordos, finalmente va a la casa de Pachequín ante las miradas curiosas de los vecinos.

Doña Lorena, arrepentida de verse en la casa del barbero, le pide que le abra la puerta para volver junto a su marido, pero Pachequín teme por su vida y le dice que estará más segura a su lado. Tras reconocer que ella también lo ama, le pide una prueba de amor a Pachequín, que no es otra que le abra la puerta; él decide acompañarla para que Friolera, en un arrebato, no le haga daño.

Friolera está reflexionando sobre las consecuencias de su asesinato. El “Pim, Pam, Pum” se justificará como legítima defensa del honor militar. Su pensamiento se ve interrumpido por la presencia de doña Loreta, que viene acompañada por Pachequín; la mujer quiere que entre en razón, pero Friolera se atreve a pedir pruebas de que no le ha sido infiel; lo mismo le pide la mujer para acusarla. Pachequín defiende el honor de la mujer; Friolera le reta a duelo y éste se marcha.

La mujer le pide el divorcio al Teniente; él aceptará siempre que ella entre en un convento de “arrepentidas”. Ante la intransigencia y el ofuscamiento de Friolera, le saca una botella de anís para que se emborrachen juntos; la mujer le sirve varias copas y el Teniente coge una buena borrachera y justifica sus celos enfermizos por el amor que le profesa.

En los billares de dona Calixta, se comenta la desgracia de Friolera y la posibilidad de que lo aparten de la milicia; justo en la parte de arriba del local, discuten tres tenientes la difícil situación del compañero de armas. Aparece Friolera que, decaído, bebe una copa; charla con un parroquiano, que le pone al día de la reunión que los tenientes tienen en el reservado. Friolera cree que están prevaricando como siempre y renuncia a su parte del botín, pero Curro le asegura que llevan otras intenciones y que quieren formarle Tribunal. No entiende por qué y el hombre le recuerda sus pleitos familiares, a lo que el teniente replica que sólo a él le incumbe. Se marcha Friolera y el “negociante” le propone un trato a doña Calixta, la dueña de los billares, para que se asocien en un asunto de contrabando.

Reunidos los tenientes, discuten sobre el procedimiento para que Friolera pida la absoluta; quieren proteger el honor de todos los militares frente a los “cuernos” de don Friolera. Mientras discuten sobre su estancia y servicios en las colonias españolas, vemos la cata moral de su comportamiento, que les descalifica para hacer cualquier juicio moral, pero a pesar de su degradación, pretenden salvaguardar el honor del uniforme que portan e instan a sus superiores para que aparten a Friolera del servicio.

Don Friolera se lamenta ante su hija de la pérdida del honor; la niña, ajena al drama, intenta jugar con su padre; finalmente, le convence para que toque la guitarra. Don Friolera canta unas estrofas con sus penas. Doña Tadea, que dice hablar en nombre del vecindario, se muestra escandalizada por la actitud de Friolera, que ahora canta y sigue sin hacer nada. Al final, acaban dedicándose don Friolera y doña Tadea sendas coplas de burla.

Al día siguiente, Friolera, en su garita, reflexiona sobre el mundo de las apariencias y los engaños; lamenta haberse enterado, porque él era feliz sin saber nada. Interrumpe las

meditaciones el Teniente Roviroso que viene, por orden de un tribunal, a recabar información sobre lo ocurrido con su mujer. Friolera se niega a contestar; el Teniente Roviroso le pide que colabore, porque en la reunión de oficiales se ha pedido que solicite el retiro; insiste Friolera en que sus “cuernos” son un asunto privado y nada tiene que ver el cuerpo de oficiales. Finalmente, Friolera le confiesa que su intención es matar a su mujer. Roviroso le dice que no sea loco y que acepte el retiro, para admitir a continuación que él también lavaría su honor con sangre. Friolera le promete la cabeza de los amantes y Roviroso le corresponde con suspender la decisión de los oficiales.

Pachequín va en busca de doña Loreta y de nuevo le declara su amor; la mujer, temerosa por su destino, insiste en que lo suyo es imposible, pero tras la insistencia de Pachequín, acepta fugarse con él; la niña irá con ellos. En su huida, son sorprendidos por don Friolera, que dispara el pistolón para vengar su honra.

Friolera va a visitar al General para confesarle que ha vengado su honor; le dice que ha matado a su mujer; el General le felicita, porque ha procedido como un caballero y ha salvado el honor del “cuerpo”. Les interrumpe la mujer del General, que viene sofocada y anuncia el drama: no mató a su mujer, sino a su hija.

C)- Epílogo

A las puertas de un penal, canta un ciego su romance; de nuevo, es la historia de don Friolera, pero presentada aquí como una gesta heroica. Se añade alguna información que justifica la matanza, como que el Teniente casó con una mujer coqueta, haciendo caso omiso a los consejos de los amigos; haciendo caso al anónimo, sorprende a los amantes en casa de una celestina; mata accidentalmente a su hija, pero también a los amantes, cumpliendo la promesa de llevar sus cabezas ensangrentadas ante la autoridad militar que, lejos de castigarlo, le condecora con una cruz pensionada. La carrera del Teniente sigue por tierras africanas y recibe los honores de la monarquía en pleno.

Don Manolito y don Friolera, que están encarcelados por anarquistas, escuchan el romance desde su celda y concluyen las discusiones estéticas que han iniciado al principio de la obra, en la que sus posiciones están confrontadas: don Manolito defiende la estética sentimental y don Estrafalarío defiende la necesidad de superarla. Tras escuchar el romance, don Estrafalarío repudia el romance y toda la literatura popular que él considera “judaica”, como el honor del teatro de Calderón. Su postura, muy cercana a la de Valle, aboga por una literatura que desmitifique los valores tradicionales y que aporte una nueva mirada sobre ellos, aunque para ello se tenga que utilizar una visión deformada que agrande y evidencie sus defectos. Se lamenta de que, a la sociedad española, de nada le han servido las lecciones del Quijote y la pérdida de las colonias para tener otra visión del mundo; aquí, siguen con la visión de la novelas de caballería, que idealizan la realidad y glorifican falsos heroísmos, como el que ha presentado mediante el romance el ciego.

3- *Los cuernos de don Friolera*. Análisis comparado de la obra teatral y del guión televisivo

SECUENCIAS DE LA OBRA DE	SECUENCIAS DEL GUIÓN PARA
---------------------------------	----------------------------------

TEATRO	TELEVISIÓN
	<p>Prólogo (Imágenes en blanco y negro) (Madrid, 1925) (Imágenes de una verbena madrileña) Sec. 1- Verbena. Entre dos luces Imágenes de una feria de atracciones bajo la lluvia.</p>
<p>Prólogo. Sec. 1- El corral de una posada. Día La acción se sitúa en las ferias de Santiago el Verde, en la raya de Portugal. Por las tierras de España, corren don Manolito y don Estrafalario; divagan proyectando un libro de dibujos y comentarios sobre España. Don Manolito ha descubierto un cuadro muy malo con la emoción de un Goya y el Greco; lo lleva un ciego. Representa a un pecador que se ahorca, y el diablo se ríe; es una obra absurda. Remarcan el carácter de que al “maligno” le hacemos gracia los pecadores y se interesa por el sainete humano, y se divierte porque las lágrimas y las risas nacen de la contemplación de cosas parejas a nosotros mismos. Tras una reflexión sobre la estética, don Estrafalario y don Manolito tienen puntos de vista distintos; para don Manolito, “hay que amar (...), la risa y las lágrimas son los caminos de Dios. Ésa es mi estética”. En cambio, para don Estrafalario, la “estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos”; insiste en ver el mundo con la perspectiva de la “otra ribera”, como aquel pariente que, ante el cacique, sólo deseaba ser difunto.</p>	<p>Sec. 2- Churrería. Entre dos luces Entre la gente que escapa de la lluvia, don Manolito, setentón, retaco, con cara y expresión de niño pese a su edad, boina azul y un zurrón colgado del hombro; y don Estrafalario, su coetáneo, alto y desgarrado, barbas y bastón, trotan para refugiarse bajo el toldillo de la churrería. Don Manolito le reprocha a don Estrafalario que quiere ser como Dios, al afirmar que le gustaría ver este mundo con la perspectiva de la <i>otra ribera</i>. Hacen referencias a los sindicatos que se ha sacado de la manga el dictador Primo de Rivera, que ahora emula a su admirado Mussolini. Ante la presencia de una pareja de la Guardia Civil, dejan la conversación y se dirigen hacia el Teatro Coliseo, donde van a asistir a la representación de <i>Los cuernos de don Friolera</i>.</p>
<p>Sec. 2- En el corral de la posada, al cobijo del corredor. Día Un bululú, ayudado por un rapaz, hace una representación con muñecos, donde cuentan la historia del teniente don Friolera. El Bululú dialoga con el muñeco y le informa que su amante, la Bolichera, le pone los “cuernos”; el muñeco lo niega y amenaza al Bululú con cortarle el pescuezo con su cuchillo; el Bululú le dice que guarde esos bríos y que mate a la</p>	<p>Sec. 3- Teatro Coliseo. Noche Se trata de una carpa bajo un pomposo letrado donde se anuncia la obra que representan. El público está entrando. Mientras tanto, un representante de la compañía atiende a la pareja de la Guardia Civil y le muestra su documentación en orden. Los guardias le piden los permisos para representar la obra; el empresario insiste en que es una obra popular, castiza; los guardias entran a ver la obra. Don</p>

<p>Bolichera si no se conforma con ser cornudo. El fantoche le dice que él no es su marido y, por tanto, no puede ser juez. El Bululú le replica que el aceitero es el amante y que merece también la muerte. El fantoche, para vengar su honra, llama a la amante: aparece la Moña, que reprocha al Bululú que encisme al hombre celoso. Pero el Bululú insiste en que, si la mujer huele a aceite, le dé muerte. El fantoche Friolera lo huele y se convence de que es un “cabrón”; la mujer se defiende diciendo que anoche se le vertió el candil, pero de poco le sirven las excusas, porque el fantoche la mata.</p> <p>El Bululú le advierte que los gritos han alertado a los civiles y que llaman a la puerta. Le propone que haga sonar un duro al pie de la muerta; al dejar caer la moneda, la mujer se levanta y coge la moneda y se la esconde en la liga.</p> <p>El Bululú cierra la “<i>Trigedia</i> de los Cuernos de don Friolera”.</p>	<p>Manolito y don Estrafalario comentan que la representación acabará como el “Rosario de la Aurora”, y entran a ver la representación.</p>
<p>Sec. 3- En el corral de la posada. Día Don Manolito y don Estrafalario reflexionan a raíz de la representación: <i>“la comprensión de este humor y esta moral no es de tradición castellana. Es portuguesa y cántabra, y tal vez de la montaña de Cataluña. Las otras regiones, literariamente, no saben nada de estas burlas de cornudos, y este donoso buen sentido tan contrario al honor teatral y africano de Castilla (...)”</i>.</p> <p>Y siguen alabando el teatro de muñecos, más sugestivo que el retórico teatro español. Y admiran sus posibilidades y comparan al compadre Fidel con Yago, superando a éste como demiurgo, porque no es sólo motor de la acción, sino que lo considera un espíritu más cultivado, al divertirse con él y no actuar por venganza. Siempre tiene un punto de vista superior sobre sus muñecos, de ahí que tenga dignidad demiúrgica.</p>	<p>Sec. 4- Escenario. Día. Se levanta el telón.</p>
<p>Representación de la obra. ESCENA PRIMERA San Fernando de Cabo Estivel, junto al puerto donde sopla el levante Sec. 1- Garita de vigilancia/Noche</p>	<p>Obra representada, imágenes en color. Ciudad y puerto de Andalucía. 1912 Sec. 1- Piso de doña Tadea/Complejo. Día</p>

<p>Lanzan una piedra a través del ventanuco, que trae un papel escrito. Don Friolera lo recoge y lo lee. Por la misiva, se entera de que su mujer es motivo de escándalo porque le está siendo infiel. Mientras lee, reflexiona en voz alta sobre cómo actuar; se debate entre el olvido y vengar su honra. Sabe que Pachequín, el barbero, es la causa de su desdicha, pero no tiene pruebas; tal vez, todo se deba a las injurias del que ha escrito el anónimo.</p>	<p><u>Gabinete</u> Doña Tadea, una vieja enlutada, bisbisea unos rezos, limpia el cristal que protege la imagen mariana de una capilla. Sin dejar de rezar, pasa a su cocina.</p> <p><u>Cocina</u> Saca de la fresquera un riñón y se dispone a trocearlo; suenan las nueve en el reloj de la iglesia; duda, y le tira el riñón entero al gato. Coge su catalejo y sale a la azotea.</p>
	<p>Sec. 2- Azotea de doña Tadea. Día Allí, sentada tras la balaustrada, enfoca con el catalejo lo que queda debajo en el patio andaluz, al que se abren las puertas de dos o tres edificios de dos plantas coronadas por otras tantas azoteas que quedan a distintos niveles.</p>
<p>ESCENA SEGUNDA Sec. 2- Patio de vecinos <i>“Costanilla de Santiago el Verde, subiendo del puerto. Casas encaladas, patios floridos, morunos canceles. Juanito Pacheco, Pachequín, barbero, cuarentón, cojo y narigudo, con capa torera y quepis azul, rasguea la guitarra sentado bajo el jaulote de la cotorra, chillón y cromático. Doña Loreta, la señora tenienta, en la reja de una casa fronteriza, se prende un clavel en el rodete. Pachequín canta con los ojos en blanco.”</i> Pachequín le canta a doña Loreta; tras un claro coqueteo, doña Loreta le advierte del destino que corren si su marido se entera, <i>“la esposa del militar, si cae, ya sabe lo que le espera”</i>, y por tanto no puede quererlo. Pachequín le pide como prenda el clavel; la mujer acepta, pero no quiere que vea en el gesto ningún signo de esperanza; Pachequín insiste en que un día la raptará y la mujer, irónicamente, le advierte de que pesa mucho. La mujer le da el clavel; la acción es vista por una beata, dona Tadea.</p>	<p>Sec. 3- Patio de vecindad andaluz. Día <i>“Costanilla de Santiago el Verde, subiendo del puerto. Casas encaladas, patios floridos, morunos canceles. Juanito Pacheco, Pachequín, barbero, cuarentón, cojo y narigudo, con capa torera y quepis azul, rasguea la guitarra sentado bajo el jaulote de la cotorra, chillón y cromático. Doña Loreta, la señora tenienta, en la reja de una casa fronteriza, se prende un clavel en el rodete. Pachequín canta con los ojos en blanco.”</i> Acotación original de Valle que dejan Azcona y García Sánchez en el guión original. <i>“Muros encalados, macetas floridas, el rumor de una fuente. En el bajo de una de las casas, un rótulo: Colmado. El Mozo del establecimiento está sacando a la calle un par de mesas y unas sillas. En otro de los bajos, hay una barbería... con una cotorra en su jaula junto a la puerta. Subido a una silla de anea, Pachequín –un clavel en la solapa– saca lustre a la bacía que cuelga a la puerta de su negocio.</i> <i>Terminan de sonar las nueve.</i> <i>Vistiendo el uniforme de teniente de Carabineros, de su casa sale don Friolera</i></p>

	<p><i>seguido por su hija Manolita, una niña de 7 u 8 años con uniforme de colegiala y cartapacio, y Merlín, perro de lanas con un pompón en la cola.</i></p> <p><i>Para despedirlos, asoma a la reja de un piso bajo doña Loreta, la esposa del teniente, una flamencona en peinador, al aire los hermosos brazos y un clavel en el pelo.” Acotación del guión.</i></p> <p>Don Friolera de despide de su mujer y tras ver a Pachequín, advierte a su mujer de que se meta para adentro. La mujer no hace caso al marido y sigue en la reja regando las plantas. Pachequín la aborda con su guitarra.</p> <hr/> <p>Sec. 4- Azotea. Día A través del catalejo, ve doña Tadea al barbero rasgando la guitarra y cantando una copla.</p>
<p>Sec. 3- Atrio de Santiago. Día La vieja, al ver el trueque de claveles, se santigua. Doña Loreta ve a la vieja y se conjura de un peligro con “¡Lagarto! ¡Lagarto!”. Doña Tadea pasa y se mete en su casa, su cabeza de lechuga asoma por el ventanuco de una buhardilla.</p>	<p>Sec. 5- Patio. Día Pachequín la requiebra y ella le dice que le busca un compromiso con su esposo, que puede acabar con sus vidas; en un gesto de fineza, accede a intercambiar sus claveles.</p>
	<p>Sec. 6- Azotea. Día La acción ha sido vista por doña Tadea, que se retira al interior de la casa.</p>
	<p>Sec. 7- Piso de doña Tadea/Gabinete. Día La vieja, en la mesa camilla del gabinete, abre un tintero y se dispone a escribir en un pliego del papel.</p>
<p>ESCENA TERCERA Sec. 4- Tapia del cementerio. Día Tras el entierro del marinero, sale Pachequín del cementerio y se encuentra con don Friolera, que rehúye hablar con él y le emplaza para otra ocasión. Pachequín le pregunta si le ocurre alguna cosa porque le nota estrafalario. Friolera se aleja haciendo gestos.</p>	<p>Sec. 8- Resguardo de Carabineros /despacho. Día <i>“San Fernando de Cabo Estivel: una ciudad empingorotada sobre cantiles. En los cristales de los miradores, el sol enciende los mismos cabrilleos que en la turquesa del mar. A lo largo de los muelles, un mecerse de arboladuras, velámenes y chimeneas. En la punta, estremecida por bocanas de aire, la garita del Resguardo. Olor de caña quemada. Olor de tabaco. Olor de brea. Levante fresco... El himno inglés en las remotas cornetas de un barco de guerra.”</i> Acotación de Valle.</p>

	<p>Friolera saca una botella y dos copas; Curro Cadenas, contrabandista, le da coba e intenta ahorrarse un dinero del soborno. La conversación viene interrumpida por el cabo, que viene de pasear el perro Merlín; también trae un sobre que va a nombre de Friolera.</p> <p>El contrabandista deja el dinero sobre la mesa y se marcha. Friolera lee el anónimo, donde le informan de la infidelidad de su mujer (lee la carta íntegra).</p>
<p>Sec. 5- Frente a la cancela del cementerio. Día</p> <p>Pachequín habla con el Peneque, el Niño del Melonar y Curro Cadenas. Los hombres bromean sobre la tenienta y le preguntan a Pachequín si ya le ha regalado unas ligas. Pachequín dice a los parroquianos que es una esposa fiel; los parroquianos se marchan.</p>	<p>Sec. 9- Calle. Anochecer</p> <p>Se han encendido los faroles de gas. Doña Tadea, envelada, viene del rosario con el devocionario en la mano. Ya en la puerta del patio, advierte que, en sentido contrario, llega don Friolera, precedido por Merlín y con un cartucho de pescadito frío en la mano: el teniente ofrece ahora el aire de hombre derrotado que nada tiene que ver con su gravedad de la mañana. La vieja tuerce la boca en una mueca regocijada y entra en el patio.</p>
<p>Sec. 6. Tapias del cementerio. Día</p> <p>Don Friolera se cruza con doña Tadea y la atrapa por el moño; le insulta y le dice que merece ser quemada por bruja, por escribir el anónimo. Doña Tadea apela a su vejez para que la deje en paz. Le pregunta con quién se la pega su mujer; pero doña Tadea le dice que eso le incumbe descubrirlo a él. La vieja le dice que puede descubrir el adulterio si anda alerta y así podrá darles el merecido. Al pronunciar Friolera la palabra <i>muerte</i>, la beata apela hipócritamente a la Virgen María.</p>	<p>Sec. 10- Patio. Anochecer</p> <p>Doña Tadea ve a Pachequín departiendo con los amigos y se esconde estratégicamente para ver la llegada de Friolera y su posible enfrentamiento. El teniente le rehúye y le emplaza para otra ocasión. Se tropieza con doña Tadea, de la que sospecha que es la autora de la misiva, pero la mujer se mete precipitadamente en el portal. Friolera la persigue.</p>
<p>Sec. 7- Salón de casa de Friolera. Noche</p> <p>Friolera está mirando las fotografías de la familia, está iluminado por un quinqué. La beata se acerca y pega a la ventana su perfil de lechuza; el teniente la mira. Doña Tadea le recuerda que esa tarde le ha dado un susto de muerte y que podía denunciarlo. Friolera insiste en que ella ha escrito el anónimo, pues se pasa el día en la ventana fisgando todo lo que ocurre. La mujer admite que puede que no hubiese “fornicio” y no hace falta llegar a</p>	<p>Sec. 11-Portal de doña Tadea. Anochecer</p> <p>La vieja ha empezado a subir las escaleras en penumbra: don Friolera la alcanza y la atrapa por el moño con la mano libre. Le recrimina que ella es la autora del anónimo y que le ha robado el sosiego. La mujer le incita para que les dé el merecido. Ante la amenaza de muerte de Friolera, ella hipócritamente se escandaliza.</p>

<p>la tragedia; bastará con que se cuide de su mujer. La vieja no reconoce que es ella la autora del anónimo y se refugia en su ventana.</p>	
	<p>Sec. 12- Patio. Noche Don Friolera, seguido por el perrito, sale del portal de doña Tadea hecho una furia. Se detiene. Mira hacia el colmado, fija su mirada en Pachequín. Un tenso silencio. Por un momento, parece que se va a arrancar contra el barbero, pero se domina y entra en su casa seguido por el perro. Apenas desaparece el pompón de la cola de Merlín, en la puerta del colmado las lenguas se desatan entre risas. Pachequín defiende el honor de doña Loreta ante los parroquianos y se marcha, pero antes de entrar en su barbería, escucha los gritos de la discusión del matrimonio. Pachequín se acerca a la reja.</p>
<p>Sec. 8- Salón de Friolera. Noche <i>“Don Friolera y doña Loreta riñen a gritos, baten las puertas, entran y salen con los brazos abiertos. Sobre el velador con tapete de malla, el quinqué de porcelana azul alumbra la sala dominguera. El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches.”</i> Discuten si fue fineza o cortejo. Friolera le dice que está buscando que la mate; la mujer dice que lo haga, y así subirá al patíbulo. Friolera blande el pistolón.</p>	<p>Sec. 13- Bajo de don Friolera/Complejo. Noche <i>“Don Friolera y doña Loreta riñen a gritos, baten las puertas, entran y salen con los brazos abiertos. Sobre el velador con tapete de malla, el quinqué de porcelana azul alumbra la sala dominguera. El movimiento de las figuras, aquel entrar y salir con los brazos abiertos, tienen la sugestión de una tragedia de fantoches.”</i> Acotación de Valle-Inclán en el guión. <u>Sala</u> En la sala, doña Loreta huye de don Friolera sorteando los muebles, saliendo por una puerta y entrando por otra. <u>Cocina</u> Se persiguen insultándose. <u>Sala</u> Reaparece la tenienta, y tras ella don Friolera, que echa mano de su pistolón y doña Loreta, al verlo, sale de la casa dando gritos, los brazos en aspa y el moño colgando.</p>
<p>Sec. 9- Calle. Noche Friolera la persigue y en el umbral de la casa la detiene del pelo y siguen discutiendo. Pachequín abre la ventana de su barbería y</p>	<p>Sec. 14-Patio. Noche Pachequín, que escuchaba junto al Peneque, al Niño y al Mozo, entra a la carrera en su barbería.</p>

<p>asoma por ella y dice que, si nadie se interpone en este maltrato, se interpondrá él para que no la mate.</p>	
	<p>Sec. 15- Barbería. Noche Pachequín descuelga un bastón.</p>
<p>Sec. 10- Calle. Noche Sale Pachequín y le dice que no se merece a la mujer que tiene y que la suelte. Friolera le contesta que los matará a los dos; la flor es la prueba evidente de su infidelidad. La mujer insiste en que fue galantería y Pachequín le pide que entre en razón. Les apunta con la pistola y, cuando creen que van a morir, doña Loreta se desprende del clavel con gesto trágico y Pachequín alarga la mano, pero Friolera se interpone y lanza el clavel al suelo. La mujer, de rodillas, dice que la mate y así matará a una inocente. Su hija Manolita aparece dando gritos desde la ventana. Al ver a la niña, Friolera deja el pistolón y se abraza a ella. Entra en casa. Doña Loreta intenta entrar también, golpea la puerta pero no le abren. La mujer dice que ahora está limpia; pero si la abandona, no responde de ella. La mujer se desmaya y Pachequín la coge entre sus brazos y le ofrece su casa. <i>“El mundo me la da, pues yo la tomo, como dice el eminente Echegaray.”</i> Doña Tadea no ha perdido detalle; para ella es un escándalo.</p>	<p>Sec. 16-Patio. Noche Sale de la vivienda doña Loreta perseguida por don Friolera, que la coge por los pelos, apunta con su pistolón a los curiosos. Aparece Pachequín con el estoque y se interpone entre el matrimonio. Friolera les amenaza con que los matará a los dos y señala con su pistola el clavel de su mujer. Pachequín, conciliador, le dice que no hubo mala intención por parte de doña Loreta, que le devuelve la flor culpable de los celos de su marido; Friolera la tira al suelo y la pisotea. Sale la hija y se interpone; Friolera coge a la niña, se mete en casa y cierra la puerta; su mujer pretende entrar, pero el teniente no le abre; ante la impotencia, se desmaya y Pachequín la sujeta con sus brazos y le ofrece su casa hasta que las cosas se calmen. Doña Tadea no pierde detalle.</p>
<p>ESCENA QUINTA Sec. 11- Alcoba del barbero. Noche Doña Loreta teme que estar en casa de Pachequín sea su perdición y le pide que considere que es esposa y madre. Mientras el hombre le recuerda el trance que han vivido amenazados de muerte, la mujer repite una y otra vez que no la ciegue. La mujer confiesa finalmente que le quiere, pero que tiene miedo y le pide que la respete porque ella es una romántica y, como prueba de amor puro, le pide que la deje marchar; él le dice que la puerta está franca, pero decide acompañarla ante las amenazas del bárbaro esposo.</p>	<p>Sec. 17- Barbaría y alcoba. Noche <u>Barbería</u> Pachequín lleva a la mujer a su casa. <u>Alcoba</u> <i>“Pegada a la pared, la cama angosta y hopada, con una colcha vistosa de pájaros y ramajes, un paraíso portugués. Tras de la puerta, la capa y la gorra colgadas con la guitarra, fingen un bulto viviente. Por el ventano abierto penetra, con el claro de luna, el ventalle silencioso y nocturno de un huerto de luceros.”</i> Acotación de Valle. Doña Loreta se lamenta por la perdición de los dos. El Barbero la tumba en la cama e intenta desabrocharla, pero la mujer salta y se vuelve abrochar; sale de la</p>

	habitación para no caer en la tentación.
	<p>Sec. 18- Huertos. Noche <i>“La tapia rosada, los naranjos esmaltes de verdes profundos, el fruto de oro. La estrella de una alberca entre azulejos. Bajo la luz verdosa del emparrado, medita la sombra de don Friolera: parches en las sienes, babuchas moras, bragas azules de un uniforme viejo, y jubón amarillo de franela. El teniente aparece sentado en una banqueta de campamento, tiene a la niña cabalgada y la contempla con ojos vidriados y lánguidos de perro cansino. Manolita lleva el pelo sujeto por un arillo de coralina, las medias caídas y las cintas de las alpargatas sueltas. Tiene el aire triste, la tristeza absurda de esas muñecas emigradas en los desvanes.”</i> Acotación de Valle en el guión.</p> <p>Las casas tienen en sus traseras unos huertos separados por muretes bajos; sale doña Loreta seguida del barbero, que sigue cortejándola; en prueba de amor, doña Loreta le pide que la deje ir. Pachequín accede y la mujer intenta saltar el muro ayudada por el barbero, que también decide saltar para protegerla ante un arrebato de Friolera.</p>
<p>ESCENA SEXTA Sec. 19- Salón Friolera. Noche Don Friolera reflexiona sobre las consecuencias de su asesinato y cómo ha de presentarse ante sus superiores. Piensa en la frase que pronunciará ante el pelotón de fusilamiento si llega el caso. En pleno discurso, rechina la puerta de entrada; aparece doña Loreta, detrás, en la sombra, Pachequín. La mujer se deja caer de rodillas, pide clemencia, pero Friolera le dice que ya sabe su sentencia; le pregunta de dónde viene y por qué le acompaña ese hombre. Pachequín intercede por la mujer y le pide que razone; el teniente le propone un duelo, pero Pachequín se marcha asustado. Ridículamente, Friolera enumera maneras de morir por la pérdida de su honra. La mujer le pide que se divorcien; él accederá siempre y cuando ella entre en</p>	<p>Sec. 19- Bajo de don Friolera/Sala. Noche <i>“En la sala dominguera, sobre el velador con tapete de ganchillo, el quinqué de porcelana azul ilumina el álbum de retratos. Pasa por la pared, gesticulante, la sombra de don friolera. Merlín arruga el hocico y curiosear la vitola de aquel adefesio con gorrilla de cuartel, babuchas moras, bragas azules de un uniforme viejo, y rayado chaleco de Bayona. El quinqué de porcelana translúcida tiene un temblor enclenque.”</i> En la acotación original de Valle, es un ratón el que arruga el hocico. Friolera va y viene con la pistola en la mano, mientras reflexiona sobre las consecuencias de su asesinato. Entra doña Loreta acompañada por el barbero. Friolera apunta con la pistola a su mujer, después se hace visible Pachequín</p>

<p>un convento. Doña Loreta se afloja el corsé y vuelve con una botella de anisete para emborrachar al marido. Entre lamentos, Friolera va tomado copas hasta que la mujer consigue su objetivo. El teniente ve, en su embriaguez, la sombra de Pachequín, al que quiere sacar el hígado. La mujer lo deja por imposible y se retira; no quiere dormir en la misma cama y le pide a Friolera que duerma debajo de la escalera; el teniente le dice que no se enoje, porque <i>“donde hay amor, hay celos”</i>.</p>	<p>para testificar que su mujer es honrada. El teniente le pide que se marche; el barbero, después de defender a doña Loreta, se marcha. El teniente se deja caer en una silla y su mujer le quita el arma. Friolera quiere retar en un duelo a Pachequín, pero la mujer intenta quitárselo de la cabeza y empieza a emborracharlo; una vez borracho, pide clemencia a su mujer <i>“porque donde hay amor, hay celos”</i>.</p>
	<p>Sec. 20- Calle del café “El Recreo”. Día Doña Tadea, envuelta en sus velos, llega hasta una puerta cerrada del café. Espera a que cruce y desaparezca una vendedora de leche y su borrico. Luego, tras cerciorarse de que nadie la observa, saca de entre las páginas del devocionario un sobre y lo desliza por debajo de la puerta del local.</p>
	<p>Sec. 21- Huerto de don friolera. Día Don Friolera, de uniforme, se ha levantado con una resaca taciturna y desayuna junto a Manolita, uniformada de colegiala. El teniente no puede deglutir la rebanada de pan untada con manteca colorada y acaba por arrojársela a Merlín. Se lamenta ante su hija de que ha perdido el honor. La hija le trae la guitarra para que se anime. El teniente se arranca con la guitarra y canta una copla: “¡Ya se acabó mi ventura! ¡Ya se acabó mi consuelo! ¡Ya no tengo quien me diga: Mi niño, por ti me muero!”.</p>
	<p>Sec. 22- Azotea. Día Doña Tadea increpa a don Friolera y le dice que tiene a todo el vecindario escandalizado; “anoche, el tiberio nocturno y ahora la juerga, qué mal ejemplo para la niña”.</p>
	<p>Sec. 23- Huerto de don Friolera. Día Doña Loreta sale y se enzarza con la vieja doña Tadea y la acusa de cotilla. Don Friolera le canta una petenera: “Una bruja al acostarse</p>

	<p>se dio sebo a los bigotes, y apareció a la mañana comida de los ratones”.</p> <p>A la que doña Tadea responde: “¡Cuatro cuernos del toro! ¡Cuatro del ciervo! ¡Cuatro de mi vecino! ¡Son doce cuernos!”.</p>
<p>ESCENA SÉPTIMA Sec. 20- El billar de doña Calixta. Día Doña Calixta informa al contrabandista Curro Cadenas que corren rumores de que expulsan de la milicia a don Friolera. Curro le dice que no sabía nada, pero ella, al tener hospedado al teniente Rovirosa, estará al día de todo; la mujer insiste en que no suelta prenda, “ahora mismo están reunidos arriba con una baraja”. Curro tiene simpatía por el teniente, que es cómplice de sus contrabandos. Cuando hace su entrada en el café, se le acerca.</p>	<p>Sec. 24- Café/Sala de billares. Atardecer. Alrededor de una mesa, entre las nubes de humo de sus habanos y los regüeldos producidos por el alcohol, tres oficiales, mientras le atizan a las bolas, están incoando lo que podría llamarse un <i>consejo de guerra</i>. Rovirosa se muestra firme al condenar al compañero que va de boca en boca por su cornamenta; el teniente Campero no excluye la clemencia, pero Rovirosa insiste en que pida la <i>absoluta</i>. Cardona lo corrobora, se trata del honor de todos los oficiales. Después de una digresión por las cualidades del ejército español, se disponen a formar el tribunal.</p>
<p>Sec. 21- Billar de doña Calixta. Día Friolera pide una copa de aguardiente, pero no tiene dinero, porque salió precipitadamente de su casa por una discusión con la mujer. Curro se ofrece a pagarla; Friolera acepta y le pide que le acompañe a un rincón del café donde le confiesa lo de su mujer. Curro le advierte que los oficiales están reunidos en el piso de arriba. Friolera cree que reparten los sobornos y no se acuerdan de un viejo como él. Curro le dice que no van por ahí los tiros y que quieren formarle tribunal. Friolera no entiende el motivo; Curro le dice que es por su mujer. De paso, y por si se cambia de residencia al pedir la <i>absoluta</i>, Curro le pregunta qué hará con la casa porque a su señora le hace “tilín”. El teniente se marcha “mochales”.</p>	<p>Sec. 25- Café/Sala de juego. Atardecer Forman con las mesas de juego la mesa del tribunal, con una bandera de España por encima. Doña Calixta, la dueña del café, colabora echando a unos parroquianos que están jugando a las cartas para requisar la mesa. Se reanuda el juego cuando acabe la sesión.</p>
<p>Sec. 22- Billar de doña Calixta. Día Doña Calixta y Curro hablan de negocios y de la necesidad que tienen como empresarios de unirse como hacen los</p>	

<p>obreros. Curro le propone a doña Calixta que se camele al teniente Rovirosa; la mujer le dice que no tiene tanta confianza con él como dicen las malas lenguas; ella no es otra doña Loreta. Curro le dice que no compare, porque ella es libre.</p> <p>Los dos son de ideas antirrevolucionarias; Curro anda nervioso porque ahora quieren suprimir las aduanas. Mientras hablan de sus negocios, vuelve aparecer don Friolera.</p>	
<p>Sec. 23- Billar de doña Calixta. Día</p> <p>El mozo del cafetín acude a preguntarle qué desea. Friolera responde que un veneno, el mozo se sienta a su lado y le responde que “hay que ser filósofo; en España, vivimos muy atrasados por la influencia del clero”. Le propone como solución el divorcio.</p>	
<p>ESCENA OCTAVA</p> <p>Sec. 24- Sala superior del café. Día</p> <p>Los tres tenientes debaten sobre el procedimiento para formar juicio a un compañero. Rovirosa dice que hay que apartar los sentimentalismos. El teniente Campero muestra su disconformidad, porque la justicia no excluye la clemencia y el teniente Cardona quiere que se le pida la <i>absoluta</i>, porque el ejército no quiere “cabrones”.</p> <p>Discusión sobre los orígenes de los oficiales, si son de tropa o de academia; hablan de las glorias del ejército español por el que corre sangre mora. Hablan de las colonias y, tras divagar, el teniente Rovirosa recuerda el motivo por el que están reunidos; el teniente Rovirosa se ofrece a levantar el acta y a reunirse con Friolera para plantearle su decisión.</p>	
	<p>Sec. 29- Calle. Noche</p> <p>Don Friolera, con paso inseguro, llega a su casa hablándole al fiel Merlín. Habla del engaño y la apariencia del mundo.</p>
<p>ESCENA NOVENA</p> <p>Sec. 25- El huerto. Atardecer</p> <p>Manolita juega con su padre, que se muestra ausente; la niña le pide a Friolera que se alegre, pero el hombre no puede, porque ha perdido su honor. La niña le acerca la guitarra, y por fin Friolera canta</p>	<p>Sec. 30- Huertos. Noche</p> <p>Con la niña en los brazos, sofocada, reaparece doña Loreta. Pachequín abre el compás desigual de las zancas y va a su encuentro. El muro es una dificultad, Pachequín coge a la niña, que llora al estar en sus brazos. Ahora es ella la que escala.</p>

<p>una copla: ““¡Ya se acabó mi ventura! ¡Ya se acabó mi consuelo! ¡Ya no tengo quien me diga: Mi niño, por ti me muero!”</p>	
<p>Sec. 26- Tejados. Atardecer Aparece doña Tadea y le recuerda a Friolera que su situación es lamentable; la niña defiende a su padre, pero la vieja le dice que no sea maleducada. La vieja dice que habla por la decencia del pueblo, en contra de las familias que no tienen principios, como la de Friolera.</p>	<p>Sec. 31- Bajo de don Friolera/Complejo. Noche <u>Pasillo</u> Entra el teniente, que sigue pensando en voz alta. <u>Sala</u> Oye los gritos de su hija; coge la pistola.</p>
<p>Sec. 27- Huerta. Atardecer Sale con una escoba doña Loreta; le dice a doña Tadea que se meta en sus cosas; la niña interviene y la vieja les reprocha su mala educación, pero teniendo lo que tiene en casa no le extraña. Friolera le canta una copla: “Una bruja al acostarse se dio sebo a los bigotes, y apareció a la mañana comida de los ratones.” A lo que doña Tadea responde: “¡Cuatro cuernos del toro! ¡Cuatro del ciervo! ¡Cuatro de mi vecino! ¡Son doce cuernos!”.</p>	<p>Sec. 32- Huertos. Noche Doña Loreta ya está al otro lado del murete, y sale Friolera al huerto, que amenaza a voz en grito vengar su honor. En la oscuridad dispara su pistolón.</p>
<p>ESCENA DÉCIMA Sec. 28- Garita de los carabineros. Día Friolera habla con su perro de sus desgracias y recibe la visita del teniente Roviroso, que se muestra temeroso del perrillo. Le explica la causa de su visita y que el tribunal de oficiales ha resuelto que pida la <i>absoluta</i> por la incómoda situación con su mujer. Friolera le contesta que sus “cuernos” no son una excepción en la milicia. Roviroso le recuerda que los militares se deben a la galería. Friolera le pregunta si él lavaría su honor; Roviroso, sin dudarlo, se lo confirma. Friolera le promete las dos cabezas ensangrentadas. Roviroso, tras recordarle que se impone un “acto de demencia”, le estrecha la mano y el tribunal suspenderá toda decisión.</p>	<p>Sec. 33- Azotea. Noche Doña Tadea ha sido testigo de todo.</p>
<p>ESCENA UNDÉCIMA Sec. 29- Huerto. Noche</p>	<p>Sec. 34- Casa del coronel/Complejo. Día “Sala baja con rejas: esterillas de junco;</p>

Doña Loreta habla a través de la reja a Pachequín, que le había enviado un mensaje; la mujer, temerosa, acude a ver a su amado, pero no quiere entregarse a él porque después seguro que la abandona; ella es esposa y madre. Pachequín le dice que sólo será una hora, pero la mujer no cede tan fácilmente. Finalmente, la convence para que salga a la huerta para poder tocarle las manos; la mujer accede. Pachequín la abraza y la mujer se sofoca y se hace la estrecha; se oye un ruido, la mujer dice que están perdidos. La niña se ha despertado, Pachequín le pide que se fugue con él; doña Loreta le dice que, sin su hija, ella no va a ningún sitio; el barbero accede a que los acompañe la hija. La mujer va en busca de Manolita. Pachequín se encomienda a San Antonio. Doña Loreta sale con la hija y el boticario la coge en brazos. De repente, son sorprendidos por Friolera que, dando un traspies, irrumpe en el huerto. Y tras clamar venganza, dispara su arma. Para afirmar que “un militar no es un paisano”.

ESCENA ÚLTIMA

Sec. 30- Casa del coronel. Día

El coronel y su mujer, ligera de ropa, leen un folletín. Friolera les interrumpe y el coronel le pide a su mujer que se cubra. Friolera le dice que viene con las manos manchadas de sangre; el coronel le pregunta quién es y a qué vienen estas prisas. Friolera le confiesa que ha matado, el coronel le dice que está borracho.

una mampara verde; legajos sobre la mesa, y sobre el sillón, con funda, el retrato, del Rey niño. El coronel, don Pancho Lamela, con las gafas de oro en la punta de la nariz, llora enternecido leyendo el folletín de “La Época”. La coronela, en corsé y falda bajera, escucha la lectura un poco más consolada. Se abre la mampara. Aparece el teniente Friolera; resuena un grito y se cubre el escote con las manos doña Pepita la Coronela.” Acotación de Valle.

Sala

El coronel lee el periódico y comenta las noticias con su señora. Un asistente pide permiso para que reciba a Friolera, pero el teniente irrumpe trágico; el coronel le ordena que solicite entrevista según marcan las ordenanzas. Friolera le dice que viene a entregarse porque ha vengado su honra; ha matado a su señora por adúltera. La coronela se horroriza y pregunta si tenían hijos; ante los improperios que le lanza la coronela, su marido le pide que se retire; la mujer se marcha.

El coronel le pregunta si está bebido, pero Friolera insiste en que ha vengado su honor; el coronel le dice que si todo cuanto ha dicho es verdad, ha procedido como un caballero.

La coronela irrumpe en la sala a gritos y con los pechos medio fuera: en realidad no mató a su mujer; mató a su hija. El coronel, sorprendido, le pregunta quién se lo ha dicho y la mujer le dice que el asistente. Friolera enloquece.

Pasillo

En su camino hacia la puerta, Friolera oye unas risas que vienen de la cocina, asoma un ojo y...

Cocina

...y ve a la coronela ante los fogones y el asistente acucillándose para meter la cabeza bajo su falda.

Sala

Friolera le dice a su superior que es más “cabrón” que él, su señora le engaña con el asistente y que están en la cocina; el coronel sale empuñando su arma y

<p>La coronela, que está tras la puerta, le persuade para que diga de una vez a quién ha matado. Al fin, confiesa que mató a su esposa. La coronela se horroriza y le pregunta si tenían hijos. Friolera le contesta que ha dejado huérfana a una niña. Friolera insiste en que las mujeres de los militares infieles han de morir. La coronela piensa que eso son “papanatas”, la mujer se retira.</p> <p>Una vez solos, el coronel le dice que ha procedido como un caballero.</p> <p>De repente, la coronela irrumpe en la sala gritando que no mató a la mujer, sino a la hija.</p> <p>Friolera enloquece y dice que él mató a su mujer y que el coronel debe matar a la suya porque también le es infiel. La coronela se indigna y le pide a su marido que le imponga un correctivo; el coronel cree que ha perdido la cabeza y accede a que vaya al hospital.</p> <p>Le pregunta quién se lo ha dicho a la mujer y ella contesta con un escueto: “¡El asistente!”.</p>	<p>Friolera grita “¡Asesinos! ¡Cabrones! ¡Más asesinos y cabrones que yo!”</p> <p>Vemos que baja el telón y se escuchan aplausos.</p>
<p>EPÍLOGO</p> <p>Sec. 1- Plaza del mercado de una ciudad con vistas a la costa africana.</p> <p>Día</p> <p>Un ciego recita su romance mientras los presos asoman su cabeza por las rejas del presidio. Un perro mea en un cartel que anuncia el repertorio de Echegaray y de sus discípulos Leopoldo Cano y Eugenio Sellés, que la compañía de María Guerrero trae en su repertorio para llevarse los cuartos del pueblo.</p> <p>El ciego vuelve a contar una nueva versión de la historia de <i>Los cuernos de don Friolera</i>; al final del romance, vemos entre la población carcelaria, a don Estrafalario y don Manolito.</p> <p>Comentan el “contagio vil” con el que baja la literatura al pueblo; insisten en que aún no hemos salido de los libros de caballería; de nada han servido el Quijote ni las guerras coloniales. En esa literatura, “aparecemos como unos bárbaros sanguinarios y al final se ve que somos como borregos”.</p>	<p>Epílogo.</p> <p>Verbena madrileña, 1925 (imágenes en blanco y negro)</p> <p>Sec. 1- Teatro Coliseo. Noche</p> <p>Entre el público que abandona la carpa, aparecen don Estrafalario y don Manolito, que quiere conocer la opinión de su amigo sobre lo que han visto. Don Estrafalario dice que lo que acaban de ver no es humor ni moral que esté en la tradición castellana; estas burlas de cornudos son contrarias al honor teatral y africano de Castilla, y le parece que esta propuesta de muñecos es más sugestiva que todo el retórico teatro español y sigue lamentándose que de que aún “no hemos salido de los libros de caballería y de nada han servido el Quijote ni tantas guerras coloniales”.</p> <p>Mientras reflexionan, vemos que de la carpa salen, custodiados por el Guardia Primero, los miembros de la compañía con sus ropajes de escena.</p> <p>Don Manolito le da la razón, en la</p>

<p>Don Estrafalario hace referencia a las diferencias entre “el vil romance” que acaban de escuchar y las de aquel paso ingenuo que escucharon en la raya de Portugal; para él, sólo pueden regenerarnos los muñecos del compadre Fidel.</p> <p>Finalmente, le pide a don Manolito que se gaste una perra para comprarle un romance al ciego... para quemarlo.</p>	<p>literatura “aparecemos como unos bárbaros sanguinarios y luego no dejamos de ser mansos corderos”.</p> <p>Se acercan a los espejos deformantes de la feria para ver la realidad española. Ante los espejos, desfilan los guardias y los actores atados por una larga cuerda.</p> <p>Don Estrafalario afirma que “<i>los héroes trágicos, reflejados en los espejos cóncavos, dan el esperpento... El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada</i>”. Don Manolito concluye con: “<i>España es una deformación grotesca de la civilización europea</i>”.</p> <p>Imágenes deformadas por los espejos.</p>
FIN	FIN

A)-Uso del prólogo y el epílogo

En las dos propuestas, la teatral y la televisiva, se utilizan el prólogo y el epílogo. Este recurso es el que abre y cierra cada capítulo de la serie, para que don Manolito y don Estrafalario hagan sus reflexiones estéticas y políticas para contextualizar las piezas. Esta opción dramaturgica tiene en la obra de Valle una complejidad inusual, al ofrecer tres versiones teatrales de un mismo argumento: la primera a través de los muñecos del ciego Fidel, de la representación con actores, y a través de la narración del romance y los respectivos comentarios estéticos de cada uno de esos planteamientos.

Esta compleja reflexión sobre los estilos y la evolución de los temas del honor a través de la literatura popular desaparecen de la versión televisiva, que se centra en la representación de los actores dentro del juego metateatral de la representación dentro de la representación. Don Manolito y don Estrafalario son portavoces de algunas de las reflexiones estéticas planteadas, pero sólo asisten a la representación de una comedia en el Teatro Coliseum, un teatro ambulante que va de feria en feria ofreciendo sus funciones.

La acción del prólogo y la del epílogo, en la versión del guión de Azcona y García Sánchez, está situada en 1925, año de la publicación de la primera edición del texto dentro de la *Opera omnia*. Recordemos que *Los cuernos de don Friolera* se había publicado anteriormente en la revista *La pluma* por fascículos, en el año 1921.

La coincidencia de la publicación de *Opera Omnia* en plena dictadura de Primo de Rivera, con las restricciones ideológicas y falta de libertades que el propio Valle reconoce en una de sus cartas, lo trasladan los adaptadores a la representación, reprimiendo la representación teatral de la obra, tal y como lo propone Valle en sus esperpentos.

De ahí que el prólogo y el epílogo de la versión televisiva tengan en cuenta estas circunstancias y acabe con la detención de los cómicos que han representado la obra. El dato de la detención por la falta de libertades viene apuntado por el propio Valle que, en su epílogo de la obra teatral, muestra a don Manolito y a don Estrafalario encerrados en

la cárcel por anarquistas y por “*haber echado mal de ojo a un burro en la Alpujarra*”; con esta ironía, muestra la arbitrariedad de la justicia.

En cambio, la acción de la obra de Valle la sitúan los adaptadores en 1912. Valle sitúa la acción en los complejos años que siguieron a la pérdida de las colonias del 98. Como trasfondo de la génesis del texto, Rubio (2002) apunta a los motines de Barcelona o el asesinato de Dato en 1921. Independientemente de la fecha concreta, el contexto es claro en el texto; y el retrato esperpéntico de los militares que hace Valle es un fiel reflejo de la situación que atraviesa un ejército que no ha asimilado la pérdida de las colonias y que se mueve en unos valores que serán el caldo de cultivo para el golpe militar de Primo de Rivera, que tratará en su tercer esperpento.

Azcona y García Sánchez hacen una alusión directa a la acción sindical que está promoviendo Primo de Rivera en la línea de Mussolini; en este sentido, se retoman los datos históricos para situarnos la acción en una España que, bajo la dictadura, anula las libertades republicanas. El texto de Valle está repleto de referencias políticas y sociales que, en muchos casos, hoy quedan lejanas para el espectador; de ahí que, en la adaptación para televisión, se han suprimido muchas de esas reflexiones, aunque no se ha querido eliminar la carga política del texto, y se han adaptado algunas referencias, como la que hemos apuntado.

B)-Modificaciones del espacio de la representación entre la propuesta teatral y el guión

En cuanto a la localización del prólogo, el texto de Valle propone una posada de una población del norte de España en la raya de Portugal, y en la adaptación se escoge una feria de Madrid con su churrería y sus atracciones.

El espacio de la representación del prólogo en Valle es el corral de la posada, y la forma escogida de representar es el bululú. La adaptación televisiva elimina esta representación.

En la adaptación, será en el espacio de la feria donde don Manolito y don Estrafalario hacen sus reflexiones.

El Teatro Coliseum es un teatro ambulante que servirá de espacio para la representación; primero vemos la entrada del público al teatro, después el público contemplando la función en un pequeño escenario donde supuestamente pasará la acción de la obra, y de nuevo vemos el exterior del teatro para contemplar la salida de los actores detenidos.

Este espacio es un espacio simbólico del continente del espectáculo, porque realmente el desarrollo de la acción comprende otros muchos espacios, aquéllos que proporciona el del plató de televisión para desarrollar la trama.

La propuesta espacial de Valle-Inclán sitúa el prólogo, la obra y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* en un punto distinto de la geografía española.

Arranca la representación del compadre Fidel en las ferias de Santiago el Verde, en la Galicia que raya la frontera con Portugal, para seguir la representación de la obra con actores por una ciudad costera del Levante y acabar con el romance del ciego en una ciudad más al sur que mira la costa de África. Este recorrido de norte a sur por la geografía española permite a Valle ofrecer una ruta con un tema común, la defensa del honor, que lleva a sus protagonistas a cometer la mayor de las barbaries.

Frente a la concepción calderoniana que él entronca con la tradición y la moral castellana, Valle prefiere otras formas estéticas donde la ironía y la burla sean el camino para mostrar tales atrocidades; él encuentra esta vía en el esperpento, que es aplicable de norte a sur a toda la geografía española.

Por lo que respecta a la representación teatral con actores, Valle entra directamente en la acción; en el caso de la adaptación, se hace una transición mediante el cambio del blanco y negro del prólogo al color de la representación y se levanta un telón como signo inequívoco del inicio de la representación.

Estos signos servirán como convención para cambiar el punto de vista del espectador y ofrecer la representación eliminando los elementos metateatrales; entramos dentro de la acción y la acción se nos ofrece como una narración independiente a la que se le aplicarán los recursos de distanciamiento cinematográfico (cortinillas, separadores, etc.), pero no los teatrales. Además, multiplicamos los espacios gracias a la grabación audiovisual.

También se emplearán los recursos distanciadores de la narración audiovisual, que son diferentes a los recursos teatrales. Una vez comienza la acción dramática, en el guión no hay ningún inserto de don Manolito y don Estrafalarío que nos recuerde que estamos viendo una representación, momento que aprovechan para hacer algún comentario sobre lo que están viendo (esto se subsanará desde la realización).

C)-Estructura de ambas versiones

Otro de los aspectos que salta a la vista en esta comparativa que hemos realizado es la modificación de la estructura de las escenas entre ambas propuestas, la teatral y la televisiva. El trabajo de los adaptadores tiene un denominador común en las tres obras: hacer visibles las elipsis que plantea el texto de Valle y visualizar algunas de las escenas que tienen un marcado carácter informativo. También, el orden de las escenas sufre modificaciones; veamos algunos ejemplos:

La escena primera con la que arranca la obra de Valle es la lectura del anónimo. En la versión de Azcona-García Sánchez, tenemos la visualización de la escritura del anónimo; vemos la presentación de doña Tadea, que alimenta a su gato con un riñón crudo y que observa desde su atalaya a través de un catalejo las acciones del vecindario. A continuación, vemos la salida de Friolera que se marcha con su hija; y a Pachequín, que toma posición ante la marcha del marido; doña Tadea no pierde detalle.

La siguiente escena, la secuencia cinco de la adaptación, coincide con la secuencia dos del texto de Valle. Sólo después de ver la sucesión de estas escenas, vemos a doña Tadea redactar el anónimo. Y en la siguiente secuencia, es cuando recibe el anónimo Friolera, que está hablando con Curro, el contrabandista, sobre su soborno. Se han desarrollado ocho secuencias para conocer los antecedentes que el texto teatral obvia. Sólo después de leer el anónimo, vemos a Pachequín y doña Loreta hablando, y a doña Tadea sin perder detalle.

El encuentro entre Friolera y Pachequín es la tercera secuencia en la obra de teatro y se produce a las puertas del cementerio; también se escogen los alrededores del camposanto para el encuentro entre Pachequín y los parroquianos (el Niño del Melonar, Nelo el Peneque y Curro Cadenas), y el encuentro entre Friolera y doña Tadea. Estas

escenas son consecutivas, lo que hace un poco extraña la aparición y la desaparición de Friolera para encontrarse con Pachequín y después con doña Tadea.

En la versión audiovisual, se elimina la localización del cementerio y se provoca el encuentro de Pachequín y Friolera en el patio del vecindario. En primer lugar, vemos a Friolera por la calle de camino a casa, que viene abatido por la noticia. Doña Tadea se esconde para ver su reacción cuando se encuentre con Pachequín, que está hablando con los parroquianos. Pachequín lo saluda, pero Friolera no tiene ganas de hablar y sigue su camino. Doña Tadea se siente decepcionada; Friolera la ve y, sospechando que es la autora del anónimo, va a hablar con ella; la mujer huye y Friolera la persigue, la coge del pelo y, a pesar de que la mujer lo niega todo, Friolera sabe que ha sido ella. Después, vuelve a su casa y se cruza con Pachequín; por un momento, parece que va a discutir con él, pero se mete en su casa. Los parroquianos hacen alguna ironía sobre la situación, pero Pachequín defiende el honor de doña Loreta.

Como podemos ver, en estas escenas se trazan unas líneas de encuentros que hacen lógicos los movimientos de los personajes. A su vez, los adaptadores subdividen las secuencias implicando al personaje de doña Tadea en la escena del encuentro con Pachequín o a los parroquianos que ven lo que hace Friolera, para después entender mejor sus comentarios.

En el texto teatral, hay muchos sobreentendidos, por la información que manejan los personajes, pero no así el espectador. En la adaptación, se intenta explicitar las reacciones de los personajes en base a la sucesión de las acciones. Las tres escenas de la obra de teatro del cementerio se convierten, en la versión audiovisual, en cuatro secuencias: las que van de la nueve a la doce.

Con este planteamiento, escuchamos el inicio de la discusión entre Friolera y doña Loreta en *off* y, al acercarse Pachequín a la reja, es cuando presenciemos la discusión. Se intenta dar una continuidad entre las escenas e involucrar a los personajes.

La discusión entre Friolera y su mujer es igual en ambas versiones en cuanto al contenido, pero no en los espacios; en la versión televisiva, se hace un recorrido por la casa, por el salón y la cocina, que nos recuerda las persecuciones del cine cómico, hasta que, finalmente, sacan el conflicto a la calle. También vemos la entrada de Pachequín a su casa y cómo descuelga el bastón con el sable.

En la secuencia en la que doña Loreta está en casa de Pachequín, en la versión televisiva, la acción de seducción de Pachequín es más directa: la tumba en la cama e intenta desabrocharle el corsé, pero la mujer se zafa y pide que la deje volver con su marido; Pachequín accede.

Estamos ante un paralelismo de las acciones en las que no se modifica sustancialmente la propuesta teatral; la vuelta de la mujer a casa acompañada por Pachequín coincide en ambas secuencias –la diecinueve– del esquema que hemos realizado.

En la secuencia veinte de la adaptación audiovisual, vemos en acción a doña Tadea, que vuelve a enviar un nuevo anónimo, el cual pondrá en sobreaviso a los oficiales; de nuevo, los adaptadores emplean el mismo mecanismo para contrarrestar la elipsis de la conversación de los tenientes, donde abordan el caso de Friolera con la excusa de que sus cuernos son un tema de dominio público. Aquí, la información la trasmite doña Tadea.

En la obra teatral, es la dueña del café, doña Calixta, la que informa a Curro y al espectador de que los oficiales están reunidos decidiendo el futuro de Friolera. En la adaptación, vemos primero la reunión de los tenientes y, por tanto, el espectador recibe la información de manera directa sin la intermediación de ningún personaje que nos lo cuente. Se anticipa la reunión de los tenientes y se coloca la escena justo después del juego de Friolera con la hija y el intercambio de canciones con doña Tadea, que también se adelantan; de esta manera, vemos las dudas de Friolera y el cariño que siente por su hija, mientras se está decidiendo su futuro.

La escena en la que Friolera va al café sirve para que Curro informe al teniente de que le están preparando un tribunal. Friolera no hace caso y se marcha. En la versión televisiva, como ya hemos visto, en la escena del juicio, al final de la charla con Curro, un soldado avisa a Friolera de que lo esperan arriba, dando nuevamente continuidad a la acción y a los espacios: no hará falta otra ida y venida de Friolera al café.

En la versión teatral, después de la conversación entre Curro y Friolera, éste se marcha para dar paso a la conversación de doña Calixta y Curro sobre sus negocios; esta escena está suprimida en la versión televisiva, y también la posterior conversación entre el mozo del café y Friolera sobre el divorcio; ambas escenas tienen un claro contenido de sátira política y se ha optado por eliminarlas, porque se desvían de la acción. En la adaptación, el contenido político se deja expresamente para el prólogo y el epílogo.

En la obra teatral, después de su visita al bar, vemos la reunión de los tenientes y el encuentro de Friolera con su hija, y el juego de las coplas. En cambio, en la versión televisiva, Friolera ha subido a hablar con los tenientes en la secuencia veintitrés de la versión de Azcona-García Sánchez, en la cual vemos la resolución del tribunal y la decisión de Friolera. La escena se encabalgaba con el encuentro entre Pachequín y doña Loreta planificando su huida. La llegada de Friolera desencadenará los hechos trágicos; de nuevo las escenas tienen un porqué lógico en la adaptación.

En la propuesta de Valle, después de las peripecias con las canciones, vemos a un Friolera que sigue reflexionando con su perro sobre qué hacer para salvar su honra; es entonces cuando recibe la visita del teniente Rovirosa que le pone al corriente de la deliberación del tribunal, y es cuando Friolera toma la decisión.

En ambos casos, la llegada del teniente a casa precipita la tragedia; en la versión televisiva, doña Tadea es siempre testigo de los pasos de los amantes.

Y por último, el encuentro entre Friolera y el coronel tiene matices distintos en ambas versiones: mientras que, en la de televisión, se explicita la infidelidad de la coronela con el asistente, al que vemos cuando entra en la sala anunciando la presencia del teniente Friolera, en la obra teatral, Friolera acusa directamente a la mujer del coronel de adúltera, sin demasiadas justificaciones para el espectador.

En la versión televisiva, se explicita cuando Friolera los sorprende en la cocina cuando se marcha de la casa, y sólo después informa a su coronel de que es más cabrón que él.

Se cierra la representación con la bajada del telón y el aplauso del público; de nuevo, vemos la convención de la representación en el teatro.

En cuanto al epílogo, en la adaptación, se elimina cualquier referencia al romance del ciego que plantea Valle-Inclán y se cierra la acción del esperpento con las reflexiones de

don Manolito y don Estrafalarario, que toman sus argumentos del epílogo y de algún fragmento del prólogo de la obra de Valle:

“Estas burlas de cornudos son contrarias al honor teatral y africano de Castilla, y le parece que esta propuesta de muñecos es más sugestiva que todo el retórico teatro español”.

También se introducen algunos fragmentos de *Luces de bohemia*, donde se define el esperpento:

“Los héroes trágicos, reflejados en los espejos cóncavos, dan el esperpento.”
“El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”.
“España es una deformación grotesca de la civilización europea”.

Mientras pronuncia estas frases don Estrafalarario, vemos, a través de los espejos deformantes, el desfile de los cómicos presos que son llevados por los civiles.

Una intervención tan clara sobre la estructura de la obras de Valle ha obligado a los adaptadores a modificar el diálogo, pero estos cambios son necesarios para que las escenas sean coherentes; en la adaptación, se emplean diálogos originales, se prefiere utilizar fragmentos de la obra de Valle o de otras obras suyas antes que escribir un diálogo original.

El epílogo de *Los cuernos de don Friolera* es un ejemplo de este tipo de prácticas, donde se recurre a otros textos de Valle.

El trabajo que realizan Azcona y García Sánchez es un trabajo de expansión argumental y de sintetización de los diálogos. El guión televisivo intenta no repetir, mediante la palabra, aquéllos que se ha visualizado.

En cuanto al tratamiento que tienen las didascalias teatrales en el proceso del guión, podemos decir que los adaptadores recogen, como hemos señalado en el esquema comparativo, algunas acotaciones tal y como Valle las plantea; son abundantes, y en muchas de ellas se describen a los personajes con precisión; en otras, la información es de carácter ambiental y sólo algunas hacen referencia a la acción.

La presencia de este material en el guión nos da el tono de la obra; el encargado de la realización será el que tenga la última palabra sobre su uso, pero su presencia en el guión es muy importante, porque, al margen de dar una mayor coherencia a la acción de los personajes, las acotaciones son fundamentales para que capturemos la ironía y el juego que plantea la obra y que navega entre una sátira del melodrama y el juego del sainete farsesco.

Este matiz está recogido en el tratamiento cinematográfico de los guiones y será clave para una posterior lectura por parte del realizador. En el presente análisis, aún estamos en una primera fase de la transformación al medio televisivo, de la escritura teatral a la televisiva; posteriormente nos queda el paso del guión a la filmación, lo que proponga la adaptación audiovisual pueda ser seguido o no por la realización en base a un criterio estético o los condicionantes de producción; de ahí también que nos parezca importante subrayar el valor de las acotaciones de Valle que los adaptadores recogen: no las transcriben con la intención de que sean representadas, sino que su presencia obedece

más a cuestiones de estilo.

4-Diferencias entre el guión televisivo y la realización del capítulo de *Los cuernos de don Friolera*

La duración del capítulo es de 1h 16´ 57”.

De nuevo, se inicia el capítulo con un texto que no está originalmente en el guión y que tiene que ver con las declaraciones de Valle sobre sus esperpentos y el teatro de Echegaray:

“Consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma; imagine usted a un marido que riñera con su mujer diciéndole parlamentos por el estilo de los del teatro de Echegaray, porque hay que apropiarse la literatura a ellos, supone usted esa escena, pues bien, para ellos, sería una escena dolorosa, acaso brutal; para el espectador, una sencilla farsa grotesca.”

Estas palabras las escuchamos mientras vemos en imagen la fotografía de Valle con un grupo de intelectuales y artistas, entre los que se encuentra Manuel Azaña.

El siguiente rasgo que llama la atención es el cambio de la fecha en la que sucede la representación: ahora se sitúa la acción en 1929 y, junto a la fecha, aparece el siguiente letrero: “España ve tambalearse la dictadura de Primo de Rivera”. Este cambio obedece a la evolución temporal con la que acaba el tercer esperpento, con la proclamación de la Segunda República; de ahí que se haya decidido adelantarla y la acción transcurre en los años 1928, 1929 y 1930. Con el orden de emisión de los capítulos que ha realizado TVE se pierde este dato.

En el prólogo, los elementos que aluden directamente a la estética de Valle son difíciles de mantener verbalmente; por ello, la escena segunda del prólogo se corta con el siguiente diálogo:

“DON ESTRAFALARIO
Usted siempre munificente...
(*Vuelve al tema que los ocupaba.*)
Como le venía diciendo, a mí me gustaría ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera.

(*El CHURRERO sirve las copas y los churros.*)

DON MANOLITO
¡Usted quiere ser como Dios!

DON ESTRAFALARIO
No.
(*Masticando el churro.*)
Yo soy como aquel mi pariente que, una vez, al preguntarle el cacique de su pueblo qué deseaba ser, contestó: ‘Yo, difunto’.

DON MANOLITO
La condición idónea para contemplar el dislate nacional”.

Estos conceptos de carácter más teórico no tienen cabida en la adaptación definitiva.

Visualmente, se establece el juego del teatro dentro del teatro con el cambio del blanco y negro al color; este recurso metateatral, que en el guión sólo se apunta al principio de la representación, se mantiene en la versión definitiva. Además, se hacen varios insertos en la representación, donde vemos a don Manolito y don Estrafalario como espectadores que comentan alguna frase de las que han pronunciado los actores, relacionando de esta manera los dos planos: el del espectador y el de la representación.

También se oyen algunas palabras que susurra el apuntador y que luego los actores repiten; este efecto no es tan eficaz, porque en ningún momento vemos al apuntador y gran parte del público no entenderá de dónde salen aquellas frases; parece un fallo de sonido más que un recurso teatral que subraye el hecho de que están haciendo teatro.

El recurso visual de los espejos deformantes aparece al principio y al final de la obra. La primera imagen que tenemos del patio donde se desarrolla la acción nos la ofrece el catalejo de doña Tadea, una imagen que deforma las figuras. El efecto se repite para cerrar la obra, donde vemos reflejados, en los espejos convexos de la feria, a los actores que desfilan detenidos.

Se mantienen los efectos primitivos del cine, como el cierre en ojo de gato o el uso de diferentes cortinillas separadoras.

La propuesta que ha escogido García Sánchez en este capítulo para introducir las acotaciones es la recreación mediante dibujos, a diferencia del primer capítulo donde escuchábamos en *off* las didascalias que leía el director. Aquí no se utiliza este recurso; se opta por mostrar un dibujo a modo de boceto del decorado, que tiene la función de la acotación. Un claro ejemplo de esta práctica es el dibujo de la torre vigía en la que está Friolera y que sustituye la siguiente acotación:

“San Fernando de Cabo Estivel: una ciudad empingorotada sobre cantiles. En los cristales de los miradores, el sol enciende los mismos cabrilleos que en la turquesa del mar. A lo largo de los muelles, un mecerse de arboladuras, velámenes y chimeneas. En la punta, estremecida por bocananas de aire, la garita del Resguardo. Olor de caña quemada. Olor de tabaco. Olor de brea. Levante fresco... El himno inglés en las remotas cornetas de un barco de guerra.”

Será esta escena, la octava del guión, en la que Friolera recibe el anónimo y lo lee, donde se intervenga sobre el guión. En el guión original, es una escena que está prácticamente igual que en la obra teatral y tiene abundante texto, por eso se decide intercalarla con otra escena de las mismas características; se trata de la escena veinticuatro, en la que los tenientes deciden abrirle un juicio a Friolera. Ante dos escenas de larga duración, la realización opta por ir intercalándolas; ahora, sobre la lectura de la carta de Friolera, se hacen dos insertos de la escena veinticuatro, en la que los tenientes se ponen al corriente del adulterio a la vez que se entera de ello Friolera.

En esta escena, Friolera concluye la lectura de la carta de una manera melodramática y muy teatral, hasta el punto de que golpea el decorado y éste se tambalea, mostrando toda la artificiosidad de la tramoya teatral.

En la escena doce, en la que los parroquianos comentan los amores de Pachequín con

doña Loreta, se inserta la llegada de Friolera a su casa; llegada que advierte Pachequín, y por eso defiende la honradez de la mujer ante los hombres.

A través de un dibujo, vuelve a mostrarnos el decorado del huerto que separa las dos casas mediante una tapia, luego se hará corpóreo. Esta escena, la dieciocho, en la que Pachequín y doña Loreta están en pleno coqueteo, se divide con el inserto de la primera parte de la escena siguiente, la diecinueve, en la que vemos a Friolera haciendo planes para el asesinato; después, continúa el romance y doña Loreta y Pachequín van a casa de Friolera, que los está esperando; el resto de la escena diecinueve sigue con el diálogo entre los tres.

La secuencia veinte, en la que doña Tadea desliza el anónimo en el café, se mantiene; aunque, a nuestro entender, esta escena está de más, porque, con la fusión entre la escena octava y la veinticuatro, ya se entiende que los tenientes están al corriente de la infidelidad.

De la escena veintitrés, se mantiene la primera réplica y la canción de doña Tadea; el resto desaparece:

“DOÑA TADEA
¡La compadezco!

MANOLITA
¡Cotillona!

DOÑA TADEA
¡Déle usted un revés a esa moña! ¡Eduquéla usted, señora tenienta!

DON FRIOLERA
¡Niños y locos pregonan verdades!.”

Manolita lloriquea buscando amparo en su madre, que la acoge amorosa y se la lleva para dentro, dedicándole un corte de mangas a la otra:

“DOÑA TADEA
¡Chiflado! ¿Es conducta a la noche querer matar a la mujer, y ahora esta juerga?

DON FRIOLERA
Le voy a cantar a usted una petenera.”

Doña Tadea, ofendida, se retira.

“COPLA DE DON FRIOLERA
(*Canta hacia arriba.*)
“Una bruja al acostarse
se dio sebo a los bigotes,
y apareció a la mañana
comida de los ratones.”

Friolera no canta ninguna copla de las que propone el texto.

Después de esta escena, se retoma la última parte de la escena veinticuatro, en la que los militares hablan de los placeres de la isla de Jolo y donde entra un carabinero advirtiéndole de la presencia de Friolera; los tenientes le piden que lo haga pasar.

De la escena veintisiete, en la que se forma el tribunal se eliminan los siguientes parlamentos:

“(El perrito, curioso, se ha plantado ante hacia la mesa.)

EL TENIENTE ROVIROSA
(Preocupado.)
¿Muerde ese perrillo?

(Don Friolera se ha detenido, indeciso, junto a la silla que hace de banquillo:)

DON FRIOLERA
No tiene esa costumbre.

EL TENIENTE ROVIROSA
Sin embargo, podría usted llamarle.

DON FRIOLERA
No hay inconveniente. ¡Ven acá, Merlín!

EL TENIENTE ROVIROSA
Puede sentarse.

DON FRIOLERA
Gracias.”

Este rasgo irónico de la cobardía del teniente no se cree necesario, porque rompe demasiado la situación tensa de la llegada de Friolera. También se aligera el siguiente diálogo de la misma escena:

“EL TENIENTE ROVIROSA
(...) este Tribunal me comisiona para conocer los antecedentes del enojoso contratiempo ocurrido entre usted y su señora.

DON FRIOLERA
He resuelto no hablar de ese asunto.

EL TENIENTE ROVIROSA
No puede usted contestar en esa forma a mi requerimiento.

DON FRIOLERA
Pues así contesto.

EL TENIENTE ROVIROSA

Pascual, sea razonable.

DON FRIOLERA

No quiero.

EL TENIENTE ROVIROSA

Se expone usted a que los oficiales adoptemos una resolución muy seria.

DON FRIOLERA

Pueden ustedes cantarme el gorigori”.

Y por último, se prescinde de este parlamento en la despedida:

“EL TENIENTE ROVIROSA

(Alargándole la mano.)

¡Chóquela usted, Pascual! Deploro que ese granuja rapabarbas no sea un caballero, porque me da el corazón que en un duelo le hubiera usted pasado de parte a parte.

DON FRIOLERA

¡Friolera!”.

El teniente Rovirosa se explaya con los miembros del Tribunal:

“EL TENIENTE ROVIROSA

Para mí, los desafíos representan un adelanto en las costumbres sociales. Otros opinan lo contrario, y los condenan como supervivencia del feudalismo. ¡Pero Alemania, pueblo de una superior cultura, sostiene en sus costumbres el duelo! Para usted, la desgracia ha sido la mala elección por parte de su señora.

DON FRIOLERA

La cegó ese pendejo.

EL TENIENTE ROVIROSA

¡Evidente!

DON FRIOLERA

Como antes,
mañana recibirá usted las dos cabezas.”

Don Lauro se levanta y los otros miembros del Tribunal hacen lo mismo.

Al final de la escena y una vez se queda solo don Friolera, vemos cómo la cámara realiza un plano cenital, mostrando la perspectiva con una visión desde arriba, exhibiéndonos el punto de vista que Valle establece con sus personajes en el esperpento, desde un punto de vista superior.

En la escena veintiocho, cuando Pachequín y Loreta planean huir, se inserta la llegada

de Friolera a la casa, para dar una sensación de simultaneidad y para aligerar la escena, que es bastante larga.

Después de que Friolera dispare su arma, hace un intento de suicidarse, pero no le quedan balas; la imagen, ridícula, se cierra con un efecto de ojo de pez, el mismo que abre la siguiente escena mostrándonos dos ratones que están comiendo.

La escena en casa del coronel acaba con los aplausos y el viraje del color al blanco y negro: vemos a Friolera saludando al público del teatro y, de fondo, hay un telón pintado que recuerda a la habitación del coronel que acabamos de ver en tres dimensiones.

En cuanto al epílogo, se elimina el siguiente diálogo de contenido estético:

“DON MANOLITO

No me opongo.

DON ESTRAFALARIO

¡Aún no hemos salido de los libros de caballerías!

DON MANOLITO

¿Cree usted que no ha servido de nada Don Quijote?

DON ESTRAFALARIO

Ni Don Quijote ni las guerras coloniales. ¿No le parece a usted ridícula esa literatura, jactanciosa, como si hubiese pasado bajo los bigotes del káiser?

DON MANOLITO

(*Cabecea, pesaroso.*)

No le falta a usted razón. Indudablemente, en la literatura, aparecemos como unos bárbaros sanguinarios. Luego se nos trata, y se ve que somos unos borregos...”.

Por lo que respecta a los cortes de los diálogos de este capítulo, a parte de los que hemos reseñado aquí, tan sólo se ha cortado alguna réplica aislada que no tiene relevancia desde el punto de vista del contenido. Se ha respetado bastante el guión original, aunque la parte que afecta a los contenidos teóricos de la definición estética de Valle acaben por no incorporarse al montaje final.

El capítulo termina con las imágenes deformadas de los cómicos que salen presos, a las que el realizador añade un último grabado de Goya, en concreto el del *Sueño de la razón*.

Después y, sobre el esbozo de los decorados dibujados sobre el guión original, escuchamos el siguiente texto:

“El mejor dramaturgo de la historia del teatro español, por encima de Lope de Vega y Calderón, Lorca y Benavente. No sólo compuso los textos de sus obras,

fue director de escena, actor, impulsor de compañías, teórico... Harto de no obtener el merecido reconocimiento por parte de sus contemporáneos, don Ramón del Valle-Inclán decidió dejar de ocuparse, para siempre, del oficio que más amó: el teatro. Escuchemos su voz”.

Y concluye el capítulo con un breve fragmento en el que escuchamos la voz de Valle-Inclán leyendo un fragmento de una obra de teatro.

5-Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

La crítica ha destacado la centralidad de *Los cuernos de don Friolera* dentro de la trilogía de *Martes de Carnaval*. Tanto por extensión como por el contenido de su prólogo y epílogo, es una obra crucial en la trilogía, con una compleja estructura que nos lleva a tener diferentes perspectivas de un mismo tema. Este planteamiento requiere un reflejo formal en la puesta en escena; recordemos: guiñol, representación teatral y romance. A pesar de que los adaptadores de la versión televisiva también destacan el papel central de la pieza, no han querido indagar en la compleja estructura de la obra, al abordar un mismo tema: la defensa del honor desde las diferentes estéticas; se representa únicamente el esperpento central mediante la representación teatral.

Pero la compleja estructura que plantea Valle no cae en saco roto, porque se coge la idea de utilizar a don Manolito y don Estrafalario como hilo conductor de los tres esperpentos; y el recurso de *Los cuernos de don Friolera* de ver diferentes modos de representación sobre un mismo tema, lo extrapolan Azcona y García Sánchez a tres maneras de representar los esperpentos: mediante la lectura, la representación teatral y la filmación. Por tanto, vemos, en la estructura general de los esperpentos, la afinidad de estos recursos. Pero no sólo se utiliza la estructura, sino que, además, las ideas estéticas que estos personajes vierten en el prólogo y en el epílogo se irán utilizando en sus intervenciones a lo largo de la trilogía; en cierta manera, *Los cuernos de don Friolera* impregnan al resto de los esperpentos.

En cuanto a su estructura, también adquiere el carácter de centralidad, porque es la única que no ha sufrido modificaciones desde la primera versión del guión de 2004, a diferencia del resto, que sí que se ha modificado sustancialmente. El proceso de adaptación es un proceso que cuida especialmente el desarrollo cronológico de la acción; en este sentido, hemos de apuntar que se arriesga poco desde los planteamientos narrativos. La obra de Valle contiene un mayor riesgo: con el uso de las elipsis y la eliminación de cualquier escena que no tenga un contenido grotesco, no le interesa una secuenciación narrativa.

Estamos pensando en mecanismos que utilizan los adaptadores, como el envío de los anónimos por parte de doña Tadea para que se entere Friolera del adulterio, y después los tenientes. Valle no repara en este tipo de mecanismos, porque no le interesan; pero, desde una lógica de narrativa cinematográfica, se ha considerado necesario explicarlo.

En lo que sí que asume riesgos la realización de García Sánchez es en el aspecto actoral, al acercarse a un código menos naturalista. *Los cuernos de don Friolera* es la pieza que está tratada actoralmente de la manera más farsesca y, por tanto, muy alejada de los planteamientos habituales del cine.

Valle sugiere un doble juego: el primero en cuanto al contenido, al referirse a los melodramas de Echegaray y a la escuela de dramaturgos de su cuerda; y el otro al ironizar sobre la forma en que se representaba este teatro, una forma que entronca con una escuela ampulosa declamativa y sobreactuada, en la que los actores enfatizan aquellas situaciones hasta límites ridículos, permitiendo a Valle ironizar en su juego del esperpento y su mirada hacia lo grotesco, tanto de contenido (autores) como en la forma (actores).

Si estos planteamientos son difíciles de asumir en el teatro, en el cine contemporáneo lo son mucho más por las razones que hemos apuntado sobre el uso del naturalismo como código interpretativo del cine actual, y porque es muy difícil encontrar propuestas que ironicen sobre forma y fondo; tal vez, el cine de parodia cumpla uno de estos aspectos, pero la crítica que propone es una crítica poco trasgresora; únicamente se busca la comicidad. El esperpento tiene una carga de profundidad mayor y ataca a los cimientos de los valores sociales, cosa que no hace este tipo de cine.

A pesar de esta dificultad, en esta propuesta, se ha apostado por buscar una manera paródica de interpretar, una forma que en algunos momentos nos recuerda al cine mudo, especialmente en las persecuciones de Friolera a doña Loreta, unos rasgos que se han subrayado desde la realización con el cierre en forma de ojo de gato y las cortinillas separadoras entre algunas escenas.

También el uso de la música ayuda a recrear este ambiente y refuerza la sensación de estar asistiendo a un tipo de representación antigua; el juego metateatral es el teatro dentro del teatro, pero obviamente nosotros vemos una grabación audiovisual; por tanto, esta forma extraña de representar en la pantalla la asociamos al cine mudo, aunque aquí se habla, y mucho.

Curiosamente, en el tercer esperpento, el de *La hija del capitán*, se utiliza el recurso metateatral de la grabación de una película, donde el realizador hace un mayor despliegue de recursos del cine mudo, como el uso de los carteles anunciadores y el cambio del blanco y negro al color, etc. La propuesta interpretativa no es tan paródica como en *Los cuernos de don Friolera*. A pesar de que estamos en el contexto del cine mudo, se opta por unos recursos interpretativos de corte naturalista. Tal vez, desde la dirección, se hace una lectura más “seria” del último esperpento y se prescinde de la parte paródica de la interpretación de *Los cuernos de don Friolera*, que es la gran excepción interpretativa de los tres esperpentos.

Preguntamos a Juan Luis Galiardo por esta dificultad, la del uso del gesto, porque, en un teatro, el gesto del actor se puede realzar hasta la intensidad que se considere necesaria; de ahí que el gesto estilizado que pide el esperpento pueda ser un gesto grande, no naturalista; pero, ¿cómo se puede remarcar ese trazo de los personajes de Valle en el cine?:

“Yo lo que creo es que hay que intentar buscar un equilibrio en todos los personajes; no es lo mismo hacer de Friolera, que tiene que estar lleno de una gran verdad, para que, desde la verdad, nos deslicemos al patetismo más hilarante; pero, desde la verdad, la de un hombre que es un “calzonazos”, tiene que ser creíble especialmente para el actor que lo interpreta, y no parodiar, que es lo que a veces se ha hecho equivocadamente”

Otro de los personajes que hago, en concreto el general de *La hija del capitán*, está inspirado en el arquetipo del General Primo de Rivera, y el general interpretado por mí. Porque todos los actores tenemos unas limitaciones y debemos adecuarnos a ellas; y unas grandezas, somos esclavos de ambas cosas. Yo, en el personaje del dictador, lo que sí que he hecho es enfatizar muchísimo con mi aparato fonador, que creo que es muy importante, para decir correctamente todo el lenguaje de Valle-Inclán, que debe ser expresado con el matiz y la riqueza lingüística que nos propone; y esa riqueza lingüística obliga a un tipo de interpretación, y para que se entienda correctamente no podemos apartarnos de todo ese espíritu teatral que tiene la propuesta. Y ya dependerá mucho de dónde se coloque la cámara; eso es un problema del director y ya no tanto del intérprete. Pero el actor ha de estar en la propuesta lingüística, que obliga a una determinada forma de hacer.

“(…) Friolera o el general que hago en los esperpentos están más cerca del sainete, y su manera de hablar es mucho más estereotipada y se ajusta a un lenguaje más artificioso y que te aparta completamente de la interpretación naturalista”²⁶⁰.

Sobre este planteamiento, Galiardo construye un Friolera fanteche pero, al mismo tiempo, le da matices de cierta ternura; también el texto de Valle se lo permite en sus monólogos dubitativos al estilo de *Hamlet*, unos juegos irónicos sobre la decisión más adecuada que el mismo personaje se responde al afirmar: “*que no es un militar francés y no puede permitirse dichas finezas*”.

También vemos a Juan Diego en una construcción arriesgada de su Pachequín que, a partir de su cojera, crea un personaje ridículo pero muy divertido; el esperpento se cree un seductor y, en sus finezas, se ve capaz de arrastrar a doña Loreta, a la que Valle describe con unos cuantos quilos de más, para componer una pareja ridícula, y que sus pretensiones románticas sean absurdas. Adriana Ozores es la encargada de dar vida a doña Loreta; tal vez es a la que más se le vea el juego teatral, porque Galiardo y Diego tienen muy bien cogido el rasgo histrión del juego, pero lo dotan de una cierta verdad; y no estamos hablando de rasgos psicológicos, estamos pensando en la necesaria entrega para jugar con los personajes que, a pesar de su carácter grotesco, ofrecen infinidad de matices; en cambio, Adriana Ozores se instala en una falsa inocencia infantil que le quita un poco de “mala leche” y de picardía al personaje en el doble juego que se trae entre manos.

El resto del reparto está bastante equilibrado, con la intervención de los tres tenientes, Dechent, Tous y Villén, que muestran a la perfección la clase de oficiales del ejército, en un dibujo que los define inmejorablemente.

Con esta propuesta, y al tratarse de capítulos que se emiten por separado, estamos ante un buen ejemplo de adaptación del texto de Valle para la televisión que admite diferentes propuestas interpretativas; pero este juego actoral se resiente, al aparecer posteriormente refundido con el resto de esperpentos en la versión cinematográfica; sobre todo porque está entre dos episodios con otro código interpretativo. La mezcla de los tres no ayuda a diferenciar estas propuestas.

²⁶⁰ Fragmento de la entrevista realizada para el presente trabajo a Juan Luis Galiardo. La entrevista al completo se encuentra en el apéndice.

El visionado en la pantalla de televisión admite de mejor grado este tipo de propuestas interpretativas que la gran pantalla. De ahí que, en la versión cinematográfica, con la refundición de los tres esperpentos, sea visible esta incoherencia de los estilos interpretativos.

6. 6. 6. 3 -Estudio comparativo de *La hija del capitán*

1-Ficha técnica de *La hija del Capitán*

Equipo artístico en la película *La hija del capitán*:

El General.....	Juan Luis Galiardo
El Capitán.....	Juan Diego
El Golfante.....	Antonio Dechent
La Sini.....	Lara Grube
Pollo.....	Manuel Morón
Doña Simplicia.....	Pilar Bardem
Brigadier.....	Sebastián Haro
Totó.....	Luis Perezagua
Chico reparto/ Periodista.....	Carolina Lapausa
Director periódico.....	Enrique Villén
El Chulapo.....	José Alias
Empleado del Casino.....	Emilio Gavira
El Butaco.....	Francisco Maestre
Circunspecto.....	Juan Jesús Valverde
Ricachón donostiarra.....	Francisco Merino
Obeso levantino/Melonero.....	Jorge Merino
El Quitolis/Tonguista/Hombre periódico.....	Antonio Gamero
Chófer asistente del General.....	Sergio Villanueva
La Mucama.....	Estefanía Romero
Barallocas.....	Emilio Mencheta
El Bableco.....	Frank Braña
Coronel Camarasa.....	Antonio Mayans
El Reportero.....	David Trueba
El Sastre.....	Alberto Alonso
Vecina 2.....	Ana Hurtado
Vecina 3.....	Carmen Arévalo
Ex ministro.....	Rafael Gil
El Chutis.....	Luis Francisco
Gerente periódico.....	Xoan Tobi

Equipo técnico:

Director.....	José Luis García Sánchez
Guión.....	Rafael Azcona y José Luis García Sánchez
Productor ejecutivo.....	Juan Gona
Director de fotografía.....	José Luis Alcaine
Montaje.....	Mercedes Cantero
Director de arte.....	Quim Roy
Figurista.....	María José Iglesias

Maquillaje.....	Pepe Quetglas
Peluquería.....	Blanca Sánchez
Sonido.....	Gabriel Gutiérrez
Dirección de producción.....	José Luis Jiménez



Fotograma de la recepción al Monarca: el General con la dama de Acción Católica.

2- Sinopsis argumental de la obra teatral *La hija del capitán*

Estamos ante el último esperpento de Valle-Inclán, que cuenta con dos claras referencias históricas como fuente principal del argumento: nos referimos al asesinato del capitán Sánchez en el año 1913, del que extrae Valle-Inclán la parte central de su trama; en esencia, estamos ante la historia de un asesinato que provoca una alarma social y se convierte en escándalo al implicar a miembros del ejército español y a su honor; para salvar tal situación, se produce un golpe militar. Aquí es donde entronca Valle su fábula con el golpe militar de Primo de Ribera, producido en 1923. Estamos ante dos hechos separados por el tiempo, pero que Valle une como motor y consecuencia del golpe que instaurará el Directorio Militar que propició la vuelta de la monarquía a España. Valle publica la obra en 1927, en plena dictadura, que requisa la obra por inmoral.

El argumento de la obra arranca con los comentarios del Golfante y la Mucama sobre las infidelidades de la Sini; a continuación y en conversación del Horchatero, el Tapabocas, el Cosmético y la Poco-Gusto, descubrimos el proceso que tiene abierto el Capitán, padre de la Sini, por haber cortado en chuletas a algunos presos mambís, cometiendo un crimen de guerra y, para que el proceso duerma, ha ofrecido su hija al Gobernador Militar, para que se acueste con ella.

El Golfante y la Sini, que son novios, hablan a las claras; la mujer le dice que, con el General, no le falta de nada y que si él sólo le ofrece música de organillo, mejor será

que cada uno siga su camino; si tiene algo que ofrecerle, ella se irá con él. El Golfante quiere cortarle el cuello al General; se citan para la noche siguiente.

En casa del Capitán, se celebra la timba habitual, a la que asiste el General y otros tantos jugadores, entre los que se encuentra el Pollo de Cartagena. Una vez acabada la partida, vemos la tensión que hay entre la Sini y el General, que intenta que la partida se perpetúe para ver si recupera parte de lo que ha perdido. El Pollo de Cartagena se ha quedado también sin dinero, sólo tiene una ficha del casino del Bellas Artes. El General le ofrece su coche para que vaya a cambiarla, pero el Pollo prefiere retirarse; le siguen el resto de los jugadores. En plena discusión de la Sini con el General, escuchamos los gritos de auxilio del Pollo de Cartagena, al que han herido de muerte.

Por error, el Golfante da muerte al Pollo de Cartagena; lo confunde con el General cuando sale de la casa del Capitán. Descubren el cadáver y ven que no le han robado la cartera; puede que el móvil fuese el odio o la venganza. El General quiere dar parte, pero el Capitán le recuerda que saldrían en todos los periódicos y que sería un escándalo muy incómodo; por eso, deciden bajarlo al sótano.

La Sini hace un intento de marcharse de casa, pero el padre la reprende; ella, aprovechando la situación con el cadáver presente, amenaza con contarle todo si no la dejan libre; la mujer recoge la cartera y las joyas del Pollo de Cartagena y se marcha ante la indignación de su padre.

La Sini, en un café, se incomoda por los comentarios y miradas de los parroquianos; la mujer espera al Golfante, el Mozo del café dice que, cuando llegue el Pollo de Cartagena, hará callar a esos exaltados. Al llegar el Golfante, entendemos el alboroto: el Pollo de Cartagena tenía una fotografía de la Sini ligera de ropa, la misma que había enseñado el Pollo a sus amigos del café; de ahí, el revuelo que ha levantado la presencia de la chica. Tras la reprimenda del Golfante a la Sini por la fotografía, descubrimos que ha vendido algunas joyas del difunto, pero hay más: ha encontrado unos documentos comprometedores que, en las manos adecuadas, podrían dar muchos dividendos; también hay una ficha del Bellas Artes.

La Sini está al corriente de la ficha y quiere cambiarla. El Golfante le dice que es peligroso, pero ella no está dispuesta a perder las cinco mil pesetas que vale. El Sastre pone en contacto al Golfante con el Batuco, que sabrá darle salida a esos documentos.

El Sastre informa al Butaco de la existencia de unos documentos que comprometen a un alto cargo del ejército; también le cuenta que el individuo que los ha perdido no ha dado parte a la policía, porque ha tomado el tren para un largo viaje. El Golfante le enseña los documentos y, tras examinarlos, el Butaco dice que el negocio que traen es “de prensa y parlamento”; hablará con el director del periódico *el Constitucional*, porque es amigo de su director; en manos de un hombre de pluma, estos papeles son oro.

En el Círculo de Bellas Artes, se comenta la noticia; algunos socios no dan crédito al ver implicado a un importante mando militar en orgias, timbas de juego y deudas. Se comenta que una rubia ha cobrado la ficha del Pollo de Cartagena y que ahora ya pueden poner nombres y apellidos a la noticia del periódico.

El General, acuciado por la información de *el Constitucional*, que está lanzando una campaña para explotar el crimen, piensa que es intolerable que la prensa se entrometa

en la vida privada de las personas. Se impone resolver la situación antes de que todo degenera y se imponga el caos; el Gobierno tiene mucha responsabilidad en tales desmanes de la prensa. El Capitán está dispuesto a darle una paliza al director de periódico, pero el General cree que eso empeoraría las cosas; el General se sacrificará por España y dará un golpe militar; él, aunque es un “viva la virgen”, es un patriota: *“Mientras la honra de cada militar sea la honra de todos, seremos fuertes.”*

La Sini y el Golfante esperan el tren para marcharse con su botín. La estación está llena de guardias para recibir al monarca. La Sini, al principio, se asusta, porque pensaban que iban a detenerlos, pero luego, tras escuchar las palabras del monarca, se tranquiliza e ironiza sobre la muerte del Pollo de Cartagena: *“si no la hubiese diñado él, la hubiese diñado España.”*

Como apuntan Cardona y Zahareas (1987), el argumento no tiene cariz de historia, sino de farsa:

“Parece una comedia de errores y coincidencias, es decir, algo excesivamente fantástico e increíble, algo que no puede ser. Entonces, ¿por qué fue retirada La hija del Capitán por el Gobierno?”²⁶¹

Se achaca más al mal gusto que al contenido político y a la absurda fábula que plantea. En ningún caso, se hace referencia a la sátira política, jugando de esta manera un papel hipócrita en el que se atribuyen la potestad de mantener las buenas costumbres y luchar por el buen gusto. No dan la cara abiertamente y califican el texto como una ofensa al ejército. El texto de la prohibición de la Dirección General de Seguridad es el que se utiliza para finalizar el primer esperpento.

3- La hija del capitán. Análisis comparado de la obra teatral y del guión

SECUENCIAS DE LA OBRA DE TEATRO	SECUENCIAS DEL GUIÓN PARA TELEVISIÓN
	<p>Prólogo Estudios cinematográficos, Madrid. 1930 (Blanco y negro) Sec. 1- Estudios/Entrada. Día Don Manolito y don Estrafalario llegan en taxi y ven el letrado de los estudios cinematográficos Minerva. Un pastor con un rebaño de cabras atraviesa la puerta. Don Manolito, perplejo, afirma que, en la obra de Valle-Inclán, no aparecen ovejas, insistiendo en que la acción se desarrolla</p>

²⁶¹ Cardona y Zahareas (1987, 197)

	<p>en Madrid y no en una aldea. Don Estrafalario sentencia que no hay que fiarse de la gente del cine, que todo lo sacrifican por el espectáculo.</p>
	<p>Sec. 2- Estudios/patio y decorado calle, hotelitos. Día</p> <p>Las cabras siguen hacia el fondo y se cruza una rondalla de baturros. Don Manolito pregunta a un electricista si los baturros salen en la obra de Valle; éste les dice que son de otra película y amablemente les indica dónde se está dando la primera vuelta de manubrio de <i>La hija del capitán</i>.</p> <p>Se acercan a un grupo en el que el director está pronunciando unas palabras que son de Valle-Inclán:</p> <p><i>“... Actualmente el cine no tiene otra misión que divertir deshonestamente a las parejas amorosas. Es, hasta ahora, un pretexto; pero sin duda está llamado a grandes mudanzas, y la primera habría de ser la educación artística de los actores...”</i>.</p> <p><i>“... Nada tan insulso, tan mediocre, tan apto para la emoción burguesa, como las estrellas de cine; en todas las ocasiones lucen una vacua egolatría de pavos reales...”</i>.</p> <p>Un actor apunta que se refiere a los actores americanos, naturalmente; los españoles <i>“somos admirados por nuestra naturalidad”</i>.</p> <p>Siguen dando información de los esperpentos, explicando el origen del título de <i>Martes de Carnaval</i> y, posteriormente, se da paso a la rueda de prensa.</p> <p>Un periodista pregunta si el Capitán está inspirado en el capitán Sánchez. El actor que interpreta al Capitán lo niega en base a que el capitán Sánchez cometía incesto con su hija y, en la obra de Valle, no parece tal rasgo, lo que considera una lástima, porque le hubiese dado pie a escenas de mayor lucimiento.</p> <p>La ignorancia del actor y su arrogancia quedan así retratadas; le replica su compañero que interpreta al General, para remarcar que Valle ha actuado</p>

	<p>correctamente para destacar su apasionada relación con la Sini... Ante tales barbaridades, don Manolito no puede reprimir su indignación y pregunta si, en la película, queda claro que el General es una contrafigura de Primo de Rivera. El director corta las preguntas e invita al personal a situarse detrás de las cámaras para proceder a la primera vuelta de manivela. Y empieza el rodaje.</p>
<p>ESCENA PRIMERA Sec. 1- Calle. Día El Golfante habla con la Mucama a través de una reja; la mujer es criada en la casa del Capitán. El Golfante ha cambiado de aspecto y pretende pasar desapercibido; tras lamentarse de la infidelidad de la Sini, pide a la Mucama que la avise de que quiere hablar con ella. La mujer le responde que se aparte de la reja, porque hay intrusos.</p>	<p>La película de la hija del capitán. (Imágenes en color) Sec. 1- Prisión/Fachada. Día Fachada de una cárcel; unas mujeres hacen cola, sobre estas imágenes se proyectan los títulos de crédito. La presentación termina con un cartel de cine mudo en el que leemos: <i>“Primera parte</i> <i>“El Golfante, cumplida una condena por crímenes contra la propiedad privada – que como todos ya saben, es sagrada– sale de la prisión dispuesto a disfrutar de su libertad”.</i> Sale el Golfante y, tras hacer un corte de mangas al edificio, se echa a andar.</p>
<p>Sec. 2- Calle. Día Sale el Capitán de la casa. Tras su marcha, Pepe Cosmético, el Tapabocas y la Poco-Gusto hablan del Capitán. Nos enteramos de sus problemas en el ejército y su apodo como “el Chuleta” de sargento, en recuerdo del crimen de guerra que cometió al trocear en chuletas a algunos presos moros. Para que el proceso duerma, comentan que la hija se acuesta con el Gobernador Militar.</p>	<p>Sec. 2-Pisito de soltero/Complejo. Día <u>Dormitorio</u> Se escuchan jadeos; el General monta a la Sini entre berridos. La mujer está pasiva; cuando el militar llega al orgasmo, ella se levanta camino del suelo recogiendo sus ropas. El General se lamenta de que su relación no funciona: o es frígida o no le importada nada hacer el amor con él. La mujer le responde que no es una viciosa. El hombre advierte un callo y pide la maquinilla. <u>Baño</u> La Sini, en bragas y sostén, se lamenta de su situación y ahora lo que le faltaba era el callo. <u>Dormitorio</u> El General, fumador empedernido, expectora en el orinal. La mujer le pide dinero para ropa; el General le dice que se lo dará hoy en su casa, que hay partida; mientras conversan, la mujer le hace un corte; la mujer lo deja plantado.</p>
<p>Sec. 3- Calle. Día</p>	<p>Sec. 3- Calle del pisito. Día</p>

<p>Sale la Sini a la calle y se encuentra con el Golfante, al que no hubiese reconocido vestido así; el hombre le reprocha su trato con el militar; la Sini no quiere sermones, porque él tuvo la oportunidad de sacarla de su casa, pero no tenía con qué mantenerla.</p> <p>El hombre la venía siguiendo y, por fin, ha dado con ella; la mujer le pregunta por sus intenciones y el Golfante le manifiesta que lleva idea de cortarle alguna cosa al “cabrón” con quién se acuesta.</p> <p>El hombre queda en volver por la noche para hablarle por la reja.</p>	<p>Un soldado fuma sentado en el estribo de un automóvil. Alza la cabeza y ve salir de un portal a la Sini, que se aleja caminando con mucho garbo.</p> <p>El Chófer se pone en pie; se abrocha la guerrera; se cubre y se dispone a abrir la puerta trasera del coche cuando ya sale del portal, imponente ahora en su uniforme constelado de condecoraciones, el General, que monta en el coche.</p>
	<p>Sec. 4- Calle del hotelito. Día <i>“Madrid Moderno. Calle jaulera de minúsculos hoteles. Persianas verdes. Enredaderas. Resol en la calle. En yermos solares, la barraca de horchata y melones, con el obeso levantino en mangas de camisa.”</i> Acotación De Valle conservada en el guión.</p> <p>El Golfante, desde el mostrador de un puesto de horchata, vigila uno de los hotelitos de la calle. El Capitán sale a la calle y el Golfante se tapa para no ser visto. La Sini, al doblar la esquina, se encuentra con el Capitán; discuten airadamente. Padre e hija se separan; la mujer va hacia el hotelito; el Golfante le sale al paso; la mujer, sorprendida al verlo, le pregunta qué es lo que busca. La Sini le deja claro que ellos dos ya hace tiempo que terminaron su relación. El Golfante no está dispuesto a dar por concluido su noviazgo; le propone que vayan a su casa, porque el Capitán Chuletas ha salido (aprovecha para dar la información de que su padre fue apartado del ejército por hacer chuletas con los prisioneros moros, y que ella ahora va con un General que libró a su padre de la cárcel).</p> <p>La mujer le reprocha que hace lo que hace porque él es un golfo y, aunque le quiso, ya está harta. La mujer intenta marcharse, pero el Golfante la empuja hacia un solar.</p>
	<p>Sec. 5- Solar. Día El Golfante la derriba sobre un montón de arena; se echa sobre ella y la besa en la</p>

	<p>boca, en los pechos, rasgándole la ropa. La Sini, que se defendía insultándolo, se le entrega, responde a sus besos, le ayuda a que le suba la falda, le pasa las piernas por la espalda y lo abraza gimiendo.</p>
	<p>Sec. 6- Calle del hotelito. Día Escuchamos un organillero que hace sonar una pieza del género chico.</p>
	<p>Sec. 7- Solar. Día El Golfante y la Sini se arreglan la ropa en silencio. El Golfante recoge del suelo el bolso de la mujer, busca y extrae unas monedas. La mujer le pregunta si está sin blanca y le propone que esta noche venga a la parte de atrás y le dará algo para que se apañe. El Golfante no asegura que vaya.</p>
<p>ESCENA SEGUNDA Sec. 4- Hotelito. Noche En plena partida de cartas, el Pollo de Cartagena se queda sin dinero; el Capitán le ofrece cambio, pero don Joselito, que así se llama el Pollo, le dice que es una ficha de cinco mil pesetas del Casino del Bellas Artes. El General le ofrece su coche para retirar el dinero, pero don Joselito lo rechaza; prefiere retirarse y marcharse a la última del Apolo. Antes de irse, el General le pide que les invite a una última copa; el Pollo accede. Al General no le ha ido bien la mano; la Sini, enfadada con él, intenta agredirle; lleva una aguja en la mano, que intenta clavar al General. El Pollo interviene y la aparta, reprochándole que están pasando un buen rato y que las diferencias que puedan tener, mejor las arreglan en privado. La mujer está enfadada por el poco dinero que le da el General; el Pollo se le insinúa; ella se hace de querer. Inocentemente, el Pollo utiliza la palabra <i>crimen</i> y alude al Código Penal.</p>	<p>Sec. 8- Hotelito/Complejo. Noche <i>“Lacas chinescas y caracoles marinos, conchas perleras, coquitos labrados, ramas de madrepora y coral, difunden en la sala nostalgias coloniales de islas opulentas. Sobre la consola y por las rinconeras vestidas con tapetillos de primor casero, eran faustos y fábulas del trópico. Entorchados y calvas, lucios cogotes, manos con tumbagas, humo de vegueros, prestigian el último albur. A la mesa camilla le han puesto bragas verdes. Partida timbera. Donillea el naípe. Corre la pinta de el Capitán.”</i> Acotación de Valle conservada en el guión. Sala En plena partida, el Capitán reparte cartas a un Ricacho donostiarra, a un Tonguista, a un Ex ministro, a un Trapisondista, al Pollo de Cartagena y al General. Al Pollo sólo le queda la ficha del Bellas Artes y, por esta noche, se abstiene. La Sini está esperando que el General le dé el dinero que le había prometido, pero éste le dice que lo han pelado. Pide al Capitán que reparta otra mano; la Sini intenta registrarle los bolsillos, pero el General, cínico, reprocha al Capitán la educación que le ha dado a su hija. La Sini saca amenazante un tenedor, que el Pollo le quita; la acerca al pasillo. Pasillo Le reprocha que haga esto en público: “las</p>

<p>Sec. 5- Hotelito. Noche La Mucama le acerca un papelito al General para que lo lea; la mujer quiere una respuesta para el hombre que está en la calle; el General le dice que no le moleste. Le pide al Pollo que se quede haciéndole compañía porque teme la reacción de la Sini. El resto de los jugadores se despide.</p>	<p>diferencias que tengáis las resolvéis en privado”. El Pollo se le insinúa; la mujer quiere saber si realmente el General ha perdido y, ante la discreción y las manos largas del Pollo, le “da puerta”.</p> <p>Sala La Sini mira con odio al General, mientras masculla que “se va a acordar”.</p> <p>Pasillo y escaleras La Sini sube las escaleras que llevan a la segunda planta y entra a su habitación.</p> <p>Dormitorio Se sienta en su tocador y garabatea algo en una hoja de papel.</p>
<p>Sec. 6- Hotelito. Noche La Sini empieza la discusión con el General; pero, al ver la presencia del Pollo, le pide que se marche, a lo que éste accede. La Sini le pide explicaciones de las pérdidas de juego.</p>	<p>Sec. 9- Hotelito/Exterior. Noche En la oscuridad de la noche, el Golfante espera en la verja trasera del hotelito; sale la Sini, que le pregunta si quiere el dinero; le pasa el papel que ha escrito; le dice que llame y se lo dé a la criada para que se lo haga llevar al General. Cuando salga, que lo “limpie” de todo lo que lleve encima y lo que saquen a medias. El Golfante se prepara abriendo su navaja.</p>
<p>Sec. 7- Hotelito. Noche Aparece el Capitán, que viene de despedir en la puerta a sus invitados. La Sini reprocha abiertamente a los hombres lo que han hecho con su vida; está harta de que la maltraten. La discusión se ve interrumpida por un grito de auxilio. El grito suspende la acción de las tres figuras.</p>	<p>Sec. 10- Hotelito/Cocina. Noche El Chófer del General parchea a la Mucama mandinga, la criada de la casa, que se estremece con sus caricias y zurea; cuando el soldado pretende alzarle la falda del uniforme, suena el timbre; la mujer se marcha para abrir.</p>
<p>Sec. 8- Hotelito, ventana. Noche Aparece la Sini para hablar con el Golfante y descubrirle la naturaleza de su equívoco: ha matado a un inocente, y ahora tendrá que pagar con la cárcel; eso le pasa por actuar por su cuenta y a ciegas. La mujer le pregunta qué piensa hacer; el Golfante le contesta que entregarse. Pero la Sini le dice que no lo haga; que la espere, porque se fugará con él.</p>	<p>Sec. 11- Hotelito/Complejo. Noche Sala La partida ha terminado; aparece la Mucama con el papel; el General lo guarda sin leerlo. El Capitán va a despedirlo a la puerta; salen todos excepto el Pollo, que sigue bebiendo, y el General no quiere que le deje solo porque no quiere enfrentarse a la Sini; pero la mujer invita al Pollo a que se marche para hablar de sus cosas; el Pollo obedece y se va. La Sini discute con el General; ve a su padre, el Capitán, y le dice que pase, porque tienen para rato. La mujer les reprocha que son dos canallas que la han perdido; la Sini está harta de los malos</p>

	tratos; en plena discusión, escuchamos un grito de socorro.
<p>ESCENA TERCERA Sec. 9- Hotelito, entrada de la casa junto al jardín. Noche El Capitán, con un quinqué, descubre el cadáver del Pollo; le han matado sin saña, y la cartera la tiene encima; deben haberlo matado por odio. El General cree que han de dar parte, pero el Capitán le recuerda que saldrían en todos los periódicos y que sería un escándalo muy incómodo. Por eso, deciden bajarlo de momento al sótano. La Sini hace un intento por marcharse de casa, pero el padre la reprende. Aprovechando la situación con el cadáver delante, amenaza con contarle todo si no la dejan libre; la mujer recoge la cartera y las joyas del Pollo de Cartagena y se marcha ante la indignación de su padre.</p>	<p>Sec. 12- Hotelito/Cancela. Noche <i>“Una puerta abierta: fondo de jardinillo lunero. Chuletas de Sargento levanta un quinqué y aparece caído de costado don Joselito. El Capitán inclina la luz sobre el charco de sangre, que extiende por el mosaico catalán una mancha negra. Sobre un plano de pared, diluidos fugaces resplandores de un cuadro con todas las condecoraciones del General, placas, medallas, cruces. Al movimiento de la luz, todo se desbarata.”</i> Acotación de Valle mantenida en el guión. El Pollo agoniza en el suelo del jardincillo, entre la puerta de la casa y la cancela; y el Golfante, que ya le ha vaciado los bolsillos, pugna por arrancarle la sortija que lleva en un dedo, y lo consigue cuando ya se oyen, al otro lado de la puerta, las voces del Capitán y el General, que distinguen el bulto del cadáver; la Sini es consciente del trágico error del Golfante. El Muerto es el Pollo de Cartagena; le escarban los bolsillos y ven que lo han dejado limpio como una patena.</p>
	<p>Sec. 13- Hotelito/Escaleras y dormitorio. Noche <u>Pasillo</u> Al fondo del pasillo, en la puerta de la cocina, el Chófer y la Mucama ven a la Sini subir los escalones de dos en dos. <u>Dormitorio</u> Entra la Sini, que baja del techo del armario una maleta; abre los cajones, comienza a sacar su ropa.</p>
	<p>Sec. 14 Hotelito/Cancela. Noche El General quiere dar parte, pero el Capitán advierte que saldrían en todos los periódicos; no puede olvidar los antecedentes del Capitán, seguro que el General saldría perjudicado. El General, tras pensarlo unos segundos, se arrodilla para ayudar al Capitán a deshacerse del cadáver; el Capitán propone facturarle como en Norteamérica. El General no lo ve claro; el Capitán bromea con su reputación e ironiza con dárselo a la tropa</p>

	<p>en un rancho extraordinario (referencia al crimen del capitán Sánchez) Entran con el cadáver en la casa.</p>
	<p>Sec. 15- Hotelito/Complejo. Noche <u>Vestíbulo y pasillo</u> El Chófer y la Mucama siguen en la puerta de la cocina. Al entrar con la macabra carga, el Capitán advierte su presencia y les dice que se metan dentro; el General compra el silencio del soldado con un ascenso a sargento. La Sini baja las escaleras con una maleta; el Capitán la amenaza con un par de “hostias” si no se vuelve a su habitación; ante las amenazas, la mujer insinúa que puede pedir auxilio para que alguien acuda. Los hombres no pueden retenerla, y bajan el cadáver al sótano. <u>Sótano</u> En la oscuridad, descargan el fardo; después, el General se muestra preocupado porque el Pollo llevaba unos documentos en los bolsillos que le comprometían. El Capitán se queda buscando un serrucho.</p>
<p>ESCENA CUARTA Sec. 10- Café Universal. Día La Sini espera al Golfante. La atiende el Mozo, que le propone cambiarse de mesa porque hay corriente. Tras atender una mesa de “flamencos”, le sirve el café a la Sini, a la que advierte que los parroquianos le han encontrado parecido con una fotografía que enseñó uno que hoy no está. La mujer desmiente que sea la de la fotografía y pregunta cuándo dejarán de mirarla esos pelmazos. El Mozo, cómplice, le dice que ya verá cuando los desengañe el Pollo de Cartagena, que es quién enseñó la foto. La mujer disimula y dice que “a ver si viene el Pollo y termina ya con este cachondeo”; le gustaría conocerlo. Ahora está esperando a un hombre que tiene la sangre muy caliente.</p>	<p>Sec. 16- Figón. Noche Un lugar miserable frecuentado por gente del hampa: en una mesa, la Sini y el Golfante hacen arqueo de lo que llevaba el Pollo, que ahora va saliendo de los bolsillos del Golfante. Ante la falta de efectivo, la Sini descubre dos pagarés de veinte mil pesetas con la firma de Pachá Pum Pum; la Sini aclara que es el General. También hay una carta donde solicita el aplazamiento para la devolución de un préstamo. Estos papeles, en buenas manos, valen una fortuna. Después, el Golfante le saca la ficha; la Sini quiere cobrarla en la ventanilla del Bellas Artes; el Golfante cree que es arriesgado, pero ella está decidida. Por último, el Golfante le enseña la última pertenencia del finado: se trata de una foto de la Sini medio desnuda; la mujer le dice que estuvo detrás de ella un mes para hacérsela. Entre unos y otros, la han perdido. La mujer se marcha a cobrar la ficha.</p>
<p>Sec. 11- Café Universal. Día</p>	<p>Sec. 17- Suburbio. Noche</p>

<p>Lo primero que le muestra es el retrato que de ella tenía el Pollo en su cartera: es la foto a la que hacían referencia los parroquianos; en ella, vemos a la mujer en camisa interior. La mujer le dice que se la ha dado el canalla de su padre.</p> <p>Entre unos y otros, la han pervertido, y está dispuesta a ganarse la vida con su cuerpo, así tendrán para los dos.</p> <p>Después, pregunta por el contenido de la cartera. Hay poco en efectivo, pero hay unos documentos que, “en manos de un experto, son un saca de dineros”, le espeta el Golfante; también le comenta el hallazgo de la ficha del Casino del Bellas Artes. La Sini está al corriente de la ficha y quiere cambiarla; el Golfante le dice que es peligroso, pero ella no está dispuesta a perder las cinco mil pesetas que vale. El Sastre pone en contacto al Golfante con el Batuco, que sabrá darle salida a esos documentos porque conoce al director del periódico “El Constitucional”.</p>	<p>El figón está situado en el extrarradio. Sale la pareja, que echa a andar hacia la ciudad.</p> <p>Una fila de carros de traperos sigue su mismo camino.</p>
	<p>Sec. 18- Círculo de Bellas Artes/Complejo. Noche <u>Caja casino</u> El empleado tiene la ficha en las manos; le pregunta a la Sini de dónde la ha sacado. El empleado, que sospecha, le propone un trato. <u>Pasillo</u> Le ofrece comprársela por la mitad y no llamar a la policía. La Sini acepta.</p>
	<p>Sec. 19- Café Universal/Calle. Noche La Sini y el Golfante se reúnen con el Sastre Penela, que les habla del peligro de cobrar los pagarés; él conoce a un tal Batuco, que tiene buen relación con los Ministerios; el Sastre prefiere tratar personalmente el asunto y entra en el café, mientras la Sini y el Golfante se quedan fuera. Después, el Sastre sale con el Butaco, al que le cuentan que la pareja se ha encontrado con la cartera; el Butaco se muestra receloso porque, si el dueño ha dado parte a la policía, poco partido podrán sacarle a los documentos. La Sini responde que el propietario tomó un tren para un viaje largo. El Butaco accede a ver los documentos; el hombre dice que él</p>

	trabaja en esferas más bajas y los documentos que ellos traen son de “Prensa y Parlamento”; se los ofrecerá al director de “El Constitucional”: en sus manos, esos papeles son oro.
	<p>Sec. 20- Casa abandonada y pozo. Amanecer</p> <p>El Capitán empuja una carretilla cargada con paquetes envueltos en tela de saco. A su lado, camina La Mucama, que le indica.</p> <p>La pareja llega junto a un pozo, con su brocal y unas tablas encima. La Mucama las retira. El Capitán mira a su alrededor, precavido. Luego va echando al pozo los bultos envueltos en tela de saco.</p> <p>Aparece un cartel, al estilo del cine mudo, en el que puede leerse:</p> <p><i>“Segunda parte.</i> <i>El príncipe de la milicia, temeroso de que la prensa canallesca cubra de fango el honor del ejército, decide dar un golpe de estado para salvar a España. ¡Qué país!”.</i></p>
	<p>Sec. 21- “El Constitucional”. Sala de máquinas. Día</p> <p>Ejemplares del periódico saliendo de una rotativa. El Gerente coge el primer número y sale “arreando”.</p>
	<p>Sec. 22- “El Constitucional”/Dirección. Día</p> <p>El Director y el Butaco esperan el ejemplar; el Director lee en voz alta los titulares. Al describir al Pollo de Cartagena, le llama <i>financiero</i> y no <i>usurero</i>, porque él también le debe dinero y, si apareciera, le pondría en un compromiso. Ambos intentan hacer chantaje al General para que rescate los documentos. Nos muestra una prensa mezquina que se sirve de la información para chantajear.</p>
	<p>Sec. 23- Calle. Noche</p> <p>Un chico vocea el periódico.</p> <p>“¡’El Constitucional’, con las orgías de un chalé del Madrid Moderno! ¡La policía busca al Pollo de Cartagena!”</p>
<p>ESCENA QUINTA Sec. 12- Bellas Artes. Noche Se escuchan los ecos de los pregones del</p>	<p>Sec. 24- Bellas Artes/Sala de billares. Noche</p> <p>Unos socios juegan al billar y comentan</p>

<p>periódico. Tres socios: el viejales Camastrón, el Quilotis y el Chulapo. El Camastrón prelude un “crimen en puertas”, ironiza sobre las orgías del Madrid Moderno. El Quilotis insiste en que la información alude a una ilustre figura del ejército. Todos tienen sus teorías al respecto; le reprochan al Chulapón que sepa más de lo que dice. Hablando de rubias, el Camastrón saludó esta tarde a una muy espectacular en el Bellas Artes; comentan que a esa rubia la protege un General; le preguntan a qué conclusiones quiere llegar, pero el Chulapo sólo quiere señalar coincidencias.</p>	<p>las noticias de la prensa; encuentran la alusión a una ilustre figura, que ejerció altos mandos en ultramar. Entre los que juegan al billar, está el Ricachón, que estuvo en la partida y quita importancia a los titulares; él no sabe nada, pero oye auténticas aberraciones y no les da crédito. Uno dice que la rubia de la prensa estuvo anoche en el casino con la pretensión de cobrar las cinco mil pesetas; son rumores que apuntan a que alguien “ha dado pasaporte” al Pollo.</p>
<p>Sec. 13- Bellas Artes. Día Se une a la conversación el Babieca, que trae noticias del incidente; informa que ya se han puesto nombres a las insinuaciones y la rubia estuvo esta tarde ahí, en el Bellas Artes, y que cobró la ficha. Alguno apunta que será como pago de sus servicios. También hay otra versión más truculenta, en la que se cuenta que le “dieron pasaporte” al Pollo, porque nadie le ha visto desde ayer. También puede ser que haya cogido una buena borrachera, dudan que todo sea una “plancha” periodística.</p>	<p>Sec. 25- Cuartel/Vivienda/Complejo. Día Baño Un soldado afeitado al General, que lee “el Constitucional”. Entra el Capitán, que viene vestido de uniforme e, indignado por la noticia, está dispuesto a dar una paliza al director del periódico. El General cree que se necesita un diplomático y él no lo es, en referencia al Capitán. Dormitorio El General cree que, de la prensa y de las Cámaras del Parlamento, salen los focos de la insubordinación que aqueja a España. Por lo que se ve obligado a que el ejército intervenga y proclamará un Directorio Militar.</p>
<p>Sec. 14- Bellas Artes. Día Llega el Reportero y se une a la conversación; su periódico sigue la teoría de que se ha producido un duelo entre el General Miranda y don Joselito, y que el Pollo estaba agonizando en Vicálvaro; algunos compañeros tienen testigos de que se oyeron gritos. Él se hace eco de un rumor.</p>	<p>Sec. 26- Café. Noche Entra un “chisgarabís” –El Reportero–; es meritorio en la redacción de “el Diario Universal”. El Reportero se sienta en la mesa que comparten el Camastrón, el Chutis y el Circunspecto. El Reportero informa de que se confirma que hubo un duelo entre el General y el Pollo (Joselito Benegas), y que don Joselito agonizó en un hotel de Vicálvaro; el motivo fue una rubia. Hay testigos que han visto a la rubia del brazo de un golfo.</p>
	<p>Sec. 27- Corrala/Patio. Anochecer Entra la Sini y pasa por delante de las vecinas.</p>
	<p>Sec. 28- Sotabanco. Noche El Golfante está tumbado comiéndose un bocadillo. La Sini le echa un ejemplar de</p>

	<p>“El Constitucional”. Pregunta el Golfante si trae algo de lo suyo; pero la Sini responde que todo es referente a un posible golpe militar; le da el dinero del adelanto que les ha dado el Batuco y se echa encima del Golfante.</p>
	<p>Sec. 29- Calle del cuartel. Día Frente al cuartel, hay un grupo de periodistas; llegan los coches de la Comisión de Jefes y Oficiales. Piden una declaración al Coronel Camarasa, que responde que “simplemente es una visita de cortesía”.</p>
<p>ESCENA SEXTA Sec. 15 Salón del General. Día El General, acuciado por la información de “el Constitucional”, que está lanzando una campaña para explotar el crimen, se dispone a actuar; no está dispuesto a recibir más ataques intolerables por parte de la prensa; se va a terminar eso de que se entrometa en la vida privada de las personas. Se impone resolver la situación antes de que todo degenere y se generalice el caos. El Gobierno tiene mucha responsabilidad en tales desmanes y no hace nada para impedirlo. El Capitán está dispuesto a darle una paliza al director de periódico, pero el General cree que eso empeoraría las cosas; el General se “sacrificará” por España y dará un golpe militar.</p>	<p>Sec. 30- Cuartel/Despacho del General. Día Un ayudante avisa de la visita de los jefes y oficiales. Les hace pasar. Entra la comisión, al frente el Coronel Camarasa; le muestran su solidaridad y el General, rompiendo el protocolo, los abraza y hace su discurso de pronunciamiento, que define como una acción consistente y orgánica de los cuadros de jefes. Acepta “sacrificarse” por el país y se dispone a redactar un manifiesto.</p>
	<p>Sec. 31- Centralita telefónica. Día Soldados sacando y metiendo clavijas telefónicas.</p>
	<p>Sec. 32- Cuartos de bandera. Día Cruce de telefonazos entre jefes y oficiales.</p>
	<p>Sec. 33- Postes de líneas telefónicas. Día Suenan trompetas y tambores.</p>
	<p>Sec. 34- Periódicos En grandes titulares: “¡Ruido de sables!”. Se funden las trompetas y tambores con la marcha real.</p>
<p>ESCENA ÚLTIMA Sec. 16 Estación de ferrocarril. Día La Sini se lamenta por las dos horas de retraso que lleva el tren; el Golfante, ante la indignación de la mujer, le dice que acabará por pedir el libro de</p>	<p>Sec. 35- Apeadero FF. CC. Día Una banda de música ataca la Marcha Real. Vemos al Coronel de gala, junto al Obispo y unas damas de la Cruz Roja. Llega la locomotora y escuchamos los aplausos y los vítores.</p>

<p>reclamaciones. La Sini le responde que, después de tantos desvelos, no van a echarles el guante por esa tontería. Llega una compañía de “pistolos”; el Golfante se asusta y la Sini le dice que ha perdido el color; el Golfante responde que es por sus ideas políticas... para al final soltar vivas al monarca. La parafernalia es para recibir al Rey que, tras los discursos del comité de bienvenida, llega en su tren. Tras el discurso del Monarca, se suceden los vítores, al que se une el Golfante al proclamarlo <i>regenerador de la sociedad</i>. La Sini, en su asombro, promete rezar por el alma de don Joselito, porque “si no la hubiese diñado él, la hubiese diñado la Madre Patria. ¡De risa me escacho!”.</p>	<p>Vemos, en la puerta de la sala de espera de la estación, a la Sini y al Golfante, que tenían miedo de que todo este despliegue fuese para su detención; se suben a un banco para observar la llegada del Monarca. Llega el tren y empiezan los discursos. Voces que aclaman al Rey, al que no vemos la cara. El Golfante se une a los vítores diciendo: “¡Viva el regenerador de la sociedad!”. Y acaba la obra la Sini con la frase: “(...) si usted no la diña, la hubiese diñado la “Madre Patria”. ¡De risa me escacho!”.</p>
	<p>Epílogo Calles de Madrid. 1931. Día (Imágenes en blanco y negro) Esc. 1- Ideal/Sala. Día Estamos en el cine donde se ha proyectado la película; la ovación a la película se corta, porque de la calle llegan los gritos de la proclamación de la República. Llegan las notas del Himno de Riego. Don Manolito y don Estrafalario se unen a los gritos de alegría, pero don Manolito no puede evitar soltar una duda: “Veremos lo que dura...”.</p>
	<p>Esc. 2- Ideal/Entrada. Día Salen del cine y vemos una multitud que abarrota las calles, la gente está feliz por la llegada de la República.</p>
	<p>Esc. 3- Puerta del Sol. Día Sobre imágenes de archivo, los títulos de crédito.</p>

Expuestas las escenas de cada dramaturgia, analizaremos los recursos y modificaciones que propone la adaptación de Azcona-García Sánchez.

Manteniendo la estructura general de la serie: prólogo, obra y epílogo, y la metateatralidad como forma de presentar la representación teatral, se escoge, en esta ocasión, el recurso de la grabación de una película en base al texto teatral de Valle. Una propuesta que los autores sitúan en los años treinta, coincidiendo con el pleno asentamiento del cinematógrafo en nuestro país y teniendo como referente la gran cantidad de obras de

teatro que se adaptaron al cine desde los orígenes de este medio, tal y como hemos detallado en nuestro capítulo dedicado al cine.

Nos parece muy acertado el recorrido que hacen los adaptadores para mostrar las representaciones de *Martes de Carnaval* desde la simple lectura, la representación teatral y la adaptación cinematográfica. Una gran metáfora de las posibilidades que los textos de Valle encierran y destacando las posibilidades que tiene como material cinematográfico.

Sobre este punto, los adaptadores hacen algunos guiños relativos a la inconsistencia que suelen tener las adaptaciones cinematográficas, más pendientes de lo espectacular que de la esencia de las historias; sirva de ejemplo la confusión que crea en don Manolito y don Estrafalario la presencia en el plató del rebaño de cabras y de la rondalla de baturros. Pero las ironías hacia el medio cinematográfico no acaban aquí; la adaptación utiliza palabras de Valle para expresar su opinión sobre los actores de cine. Los adaptadores, conscientes de la difícil relación que ha existido siempre entre ambos medios, no dudan en sumarse a ironizar sobre ellos mismos como creadores de cine.

Se aprovecha el prólogo para dar información sobre el título de la trilogía y su génesis, incluyendo preguntas de los periodistas sobre el crimen del capitán Sánchez. Los adaptadores, ágilmente, crean la situación adecuada para presentar al espectador el proyecto y dar la información necesaria sobre los dos hechos troncales sobre los que se inspiró Valle-Inclán: el crimen del capitán Sánchez y el Directorio Militar instaurado por Primo de Rivera. Una vez más, don Manolito y don Estrafalario remarcan la visión crítica del texto, a la que el director de la película quita importancia para no meterse en problemas.

Situado el espectador dentro del contexto de la obra, como si se hubiese leído el prólogo de una de las ediciones del texto, pasamos a la filmación propiamente dicha.

En la película, también se añaden carteles con información, aprovechando el recurso del cine mudo; alguno de ellos nos avisa sobre el contenido de la acción y otros nos ofrecen alguna reseña histórica.

La propuesta del guión incluye y acentúa los rasgos distanciados que propone Valle; es una propuesta que, en cierta medida, está vista desde la otra ribera, en concreto, mediante la filmación de una realidad distanciada por los recursos cinematográficos con gramática de cine primitivo, nos muestra las entrañas del proceso creativo del cine, cumpliendo a la perfección con este juego.

Una vez establecida la convención, pasamos del blanco y negro iniciales, a la representación de la película que, a pesar de realizarse en 1930, incluye el color y el sonido; evidentemente, estamos ante una concesión al espectador, ya que son elementos anacrónicos que se contradicen con el hecho del uso de cortinillas y cartelería del cine mudo. Las razones son obvias: si ya es difícil hacer llegar un producto como éste al espectador actual, sería suicida hacerlo tal y como se hacía el cine en España en los años treinta.

Del prólogo al epílogo, el tiempo que transcurre entre la filmación y la exhibición de la película es de un año: pasamos de 1930 a 1931, en concreto, el estreno es el día en que se proclama la Segunda República. Este salto temporal muestra dos opciones políticas que han separado históricamente a las dos Españas: una de carácter totalitario y que es

retratada en el esperpento que hemos presenciado, y otra que se abre a la esperanza y a la europeización, la que representaba el triunfo de la República. Aunque la ironía de los adaptadores no tarda en llegar y don Manolito cuestiona el tiempo que va a durar el nuevo orden.

Por tanto, creemos que el tratamiento dramático de la adaptación televisiva cumple una doble función: por una parte, servir a la historia que plantea Valle y, por otra, dejar a las claras las claves políticas que rodean al texto de Valle.

A) Claves de desarrollo de la historia

En este punto es donde, de nuevo, se va a intervenir para ordenar la historia y completar los antecedentes que, muchas veces, Valle se deja por el camino con sus elipsis. Como ya hemos dicho, a Valle no le interesa la presentación y la evolución de los personajes, y los presenta directamente sobre la acción, creando cierta sorpresa en sus reacciones: por ejemplo, la actitud del Golfante que, tras la conversación en la que amenaza a la Sini, se despide y, en la siguiente escena, ya ha matado al Pollo, al confundirlo con el General. Valle no se detiene en la presentación de los motivos. Tampoco pierde mucho tiempo en los mecanismos que crean la intriga dramática; él concibe el conflicto directamente en la acción y no en el planteamiento de la trama.

Esta forma de escritura se agudiza en los esperpentos, donde los personajes no van a tener ninguna evolución psicológica y sus comportamientos los llevan ya escritos en su nombre, un nombre que les define el carácter, igual que los personajes de la Comedia Antigua. El Golfante, el Pollo, el Ricachón, el General, Capitán Chuletas, etc.

Azcona-García Sánchez han escogido para el desarrollo de los tres capítulos un mismo patrón, que consiste en completar los antecedentes de los personajes y crear una cierta tensión dramática a través de la historia que, en el caso de *La hija del capitán*, se concreta con la trama del cine negro que, implícitamente, contiene el argumento, con un crimen por resolver.

Para crear este tipo de intriga, se ponen en marcha una serie de mecanismos que son claves para la presentación y evolución de la trama. Para conseguirlo, se crean pasajes que no están en la obra de Valle o se cambian acciones, como el mecanismo del robo de la cartera, muy débil en el argumento de Valle, donde la Sini la roba delante de la actitud pasiva del General y el Capitán; especialmente llama la atención que el General no intervenga, sabiendo que el Pollo tiene documentos que lo comprometen y que van a ser el desencadenante del conflicto y la motivación para el golpe de estado. Esta debilidad del *MacGuffin*²⁶² se fortalece.

El guión televisivo nos va trazando varias subtramas de presentación de los personajes, que posteriormente se unen. Al principio de la película, muestra al Golfante a la salida de la cárcel; paralelamente, vemos a la Sini con el General y, en el posterior encuentro, entendemos que el Golfante y la Sini habían sido novios. Aún hay restos de una pasión irrefrenable entre ellos, son tal para cual, y ninguno de los dos tiene escrúpulos; son capaces de hacer cualquier cosa para conseguir dinero. Con estos antecedentes, se citan en

²⁶² Es una expresión acuñada por Alfred Hitchcock, que alude a un elemento de suspense que hace que los personajes evolucionen en la trama pero que no tiene mayor relevancia en la intriga, únicamente sirve como excusa de la investigación y es intercambiable por cualquier otro objeto que sirva al mismo fin.

el jardín de la casa; ella pretende coger el dinero del General y dárselo; ella aún se siente atraída por él.

Mientras se está jugando la partida, es ella la que toma la iniciativa e informa, mediante una nota, al Golfante, para que robe el dinero al General. El Golfante se equivoca y provoca, con su confusión, el desencadenante del conflicto, al matar al Pollo y robarle la cartera con todos los documentos.

En esta secuencia y, por error, se provoca el crimen. En cambio, Valle no justifica la acción del Golfante; directamente asalta al Pollo y aprovecha su efecto desencadenante sobre la trama; le interesa más el retrato esperpéntico de los personajes que la mayor o menor coherencia del argumento.

Tras la timba y la marcha de los jugadores, nos encontramos con el asesinato y la necesidad de deshacerse del cadáver; esta situación, típica del género policíaco, se trata en ambas versiones de manera pareja; la situación es lo bastante compleja como para crear la atención del espectador; en el caso de la versión televisiva, se explicita el carácter sanguinario del Capitán, que descuartizará el cadáver para después echarlo al pozo con la ayuda la criada Mucama. El hecho de que el Capitán acabe la secuencia del sótano cogiendo un serrucho es bastante explícito.

Valle dedica una única escena a cada acción y condensa la trama; en cambio, en la versión televisiva, la desaparición del cadáver merece tres escenas, incluida la bajada del cadáver al sótano.

Una vez cometido el crimen y el intento de deshacerse del cadáver, entramos en la fase del botín. La Sini y *el* Golfante mueven los hilos para hacerlo efectivo; tenemos dos elementos para crear tensión: el cobro de la ficha del Casino del Bellas Artes y los pagarés que comprometen al General, si salen a luz pública. Hasta aquí, la primera parte del conflicto.

En la película, se marca con un cartel el inicio de la segunda parte, la trama que desencadena el golpe de Estado. Tras las sospechas y la implicación de mandos del ejército en el crimen y ante las injurias que pudiesen derivarse de la prensa “canalla”, el General decide poner remedio e intervenir. La reacción y la justificación no puede ser más egoísta y esperpéntica. El golpe de Estado es la solución para tapar sus miserias.

En el texto de Valle, el esperpento lo extiende a la prensa, con la definición que hace el Butaco de su amigo, el director del periódico *el Constitucional*. Valle dedica una escena, la quinta, a los comentarios que produce la prensa en la tertulia del Bellas Artes; se trata de una escena larga si la comparamos con el resto; en ella, Valle muestra la tertulia del café que él tanto frecuentaba y que tan bien conocía. Si comparamos la extensión de esta escena con otras que son claves para la confección de la trama, veremos que, a ésta, le dedica mucho más tiempo; por ella, desfilan personajes que poco tienen que ver con la acción. Valle es un hombre que se para en los detalles cuando le interesa; en esta escena, pierde protagonismo la trama para recrearse en los tipos; prefiere hacer un retrato de los miembros del casino, porque ellos también forman parte del esperpento.

En cambio, en la adaptación televisiva, se presta poca atención a la tertulia y se amplía e incide en los postulados de Valle al hacer extensible el esperpento a la prensa, mostrándonos el uso partidista que se hace de la información. En ningún momento

aparece la prensa como un poder defensor de las libertades; su tarea no es un ejemplo de transparencia y de denuncia pública de los abusos de los militares y políticos; aquí, se presenta a la prensa como una gacetilla amarillista dirigida por un individuo que atiende a sus intereses personales, convirtiéndose en un chantajista más. Se muestra al director del *Constitucional* como deudor del Pollo de Cartagena, al que trata de financiero y no como prestamista, por si apareciera.

Valle ridiculiza a la prensa mediante el personaje del Reportero; de él, hace la siguiente descripción:

*“Entra un chisgarabís –El Reportero–: frégoli, monóculo, abrigo al brazo, fuma afectadamente en pipa. Es meritorio en la redacción de El Diario Universal. Para premiar sus buenos oficios, un prohombre le ha conseguido una plaza de ama de leche en la Inclusa”*²⁶³

Ante semejante tratamiento del personaje, es evidente que Valle hace extensible a toda la prensa de la época su actitud servil frente al poder, y la acusa de ser portadora de rumores más que de noticias.

Ante los acontecimientos, la reacción por parte del General no se hace esperar y precipita el golpe militar. El tratamiento de la adaptación del guión televisivo utiliza los recursos cinematográficos que le son propios, es decir, escenas cortas, donde se va creando la tensión del golpe. Llegada de los Jefes en coche a la puerta del cuartel, presentación de la situación por parte del General y posterior reacción, rotativas, telégrafos, movimientos en los cuarteles, etc. En general, la tendencia a multiplicar los espacios es patente en la adaptación audiovisual, que intenta alternar escenas con mayor diálogo con escenas más cortas, que agilizan el ritmo.

La última escena de la obra se cierra con la llegada del Monarca, el cual, a diferencia de su tratamiento en la obra de teatro, no vemos en ningún momento de frente, ni escuchamos su discurso; únicamente escuchamos los del comité de bienvenida. La Sini y el Golfante salen bastante bien parados, porque se llevan parte del botín: la mitad de la ficha del Bellas Artes, –el empleado, corrupto, se la recompra por la mitad del valor– y los adelantos del periódico. Irónicamente, la Sini, igual que en la obra de Valle, justifica la muerte del Pollo para “salvar la patria”, los golfos salen “de rositas”.

A parte de la clara carga política de la obra, de la que se hace consciente al espectador en el prólogo y en el epílogo de la versión de Azcona-García Sánchez, también se incide en las posibilidades del género policíaco. Como apunta Rubio Jiménez (2002) en el prólogo de la obra de *Martes de Carnaval*, este aspecto ha sido poco tratado por la crítica y mucho menos en su puesta en escena; lo cual es lógico, si atendemos al carácter sincrético del argumento en la obra de Valle, pero no parece descabellada la opción cuando se desarrollan un poco más las escenas que envuelven al crimen. Y esto es lo que se ha jugado en la propuesta dramaturgica de la adaptación televisiva.

B) Didascalias

En lo referente a las didascalias, hemos anotado en los resúmenes de las escenas los fragmentos que los adaptadores toman del texto de Valle; el objetivo de las acotaciones

²⁶³ Valle-Inclán, (2002: 234)

en el guión no es seguirlas al pie de la letra; de hecho, en esta versión grabada, ni siquiera las escuchamos en *off*; son sustituidas por algunos carteles del cine mudo.

Los adaptadores son conscientes de esta singularidad y justifican la presencia de las acotaciones de Valle en el guión de la siguiente manera: “pueden servir para los letreros que encabezarán los bloques temporales de secuencias, y también para ambientar los decorados del film” (Nota a pie de página del guión original).

La aparición de estos carteles fue limitada; de hecho, este tercer esperpento es en el que menos presencia tienen las didascalias, sólo aparecen unos cuantos carteles. Unos que dividen la obra en la película, y parecen al principio de la parte policíaca, y otro marca la segunda parte con la trama del golpe. También parecen algunos que son puramente informativos o sirven para ironizar sobre el comportamiento de los militares.

C) Uso del diálogo

En la versión de Azcona-García Sánchez, se opta por la simplificación y eliminación del lenguaje más críptico, aquél que tiene referentes inalcanzables para el espectador de hoy día. Creemos que no se trata de empobrecer el lenguaje, sino de esencializarlo, para que no provoque una desconexión en el espectador. Aquí, se obrará un proceso inverso al que se ha empleado en el argumento que se ha expandido; en el caso del diálogo, se contrae.

De esta intervención, es de donde se pueden derivar las mayores objeciones, ¿hasta qué punto, con la simplificación del lenguaje, se desvirtúa la obra de Valle? Evidentemente, estamos ante dos medios distintos; aquí, no se está haciendo un trabajo de mera escenificación del texto de Valle, al estilo del teleteatro; estamos hablando de una intervención de grandes proporciones; por tanto, no podemos adoptar actitudes puristas. Creemos que el uso que se hace del diálogo de Valle en esta versión es un uso muy cuidado y que refleja perfectamente a los personajes. Podemos estar de acuerdo o no con la adaptación, pero el tratamiento del material textual de Valle se ha realizado desde el conocimiento de la obra del autor gallego y con mucho respeto a sus textos, que no tiene por qué convertirse en veneración.

4- Diferencias entre el guión televisivo y la realización del capítulo de *La hija del capitán*

Duración del capítulo: 1h 15´ 35”.

Como en los anteriores capítulos, se escucha alguna reflexión de Valle antes de que aparezca la carátula de la serie con el capítulo correspondiente. En *La hija del capitán*, sobre imágenes de fotografías de Valle con su familia, escuchamos:

“Voy a publicar el próximo mes de marzo *Martes de Carnaval*, que es una obra contra la dictadura y el militarismo. Pensaba publicarla en el mes de mayo, pues entonces, dadas las condiciones climatológicas de Madrid, la Cárcel Modelo, cuyo interior conozco por mis permanencias en ella, está comfortable. Sin embargo, a pesar de los fríos reinantes, no retrasaré la salida, porque considero que es su momento apropiado; ya que los jóvenes callan, es cuestión de que lo hagan los viejos por ellos”.

La fecha que aparece para el desarrollo del prólogo y el epílogo es la de 1930, acompañada de un cartel donde puede leerse: “España respira aires de cambio”. En este caso, se mantiene la fecha que propone el guión; recordemos que, al final de la proyección de la película, se proclama la Segunda República.

En la primera escena del prólogo, la de la llegada de don Manolito y don Estrafalario a los estudios, se cambia el diálogo; vemos a una multitud de extras protestando ante el estudio, los romanos y los baturros protestan por sus sueldos; se pretende potenciar el clima de desasosiego social y se cortan las alusiones irónicas sobre el cine:

“DON ESTRAFALARIO
¿Ha visto usted?

DON MANOLITO
(*Perplejo.*)
Pero, en la obra de don Ramón, no salen ovejas...

DON ESTRAFALARIO
Está usted pez en la cabaña de rumiantes, don Manolito: son cabras.

DON MANOLITO
Tanto me da. Tampoco salen cabras.”

Siguen hablando mientras entran en los estudios:

“DON MANOLITO
Yo asistí a la lectura que se hizo en Bellas Artes. *La hija del capitán* se desarrolla en Madrid, no en una aldea.

DON ESTRAFALARIO
Yo ya le dije que, de éstos del cine, no hay que fiarse; todo lo sacrifican al espectáculo.”

En la secuencia dos del prólogo, el director da la bienvenida a los asistentes y a la prensa, y disculpa la presencia de Valle-Inclán, que no ha podido venir; pero, en cambio, les ha dejado unas notas; así se justifican los fragmentos sobre el cine que escribió Valle y que son leídos por una actriz, éstos son los textos que se leen:

“LA ACTRIZ
“...Actualmente, el cine no tiene otra misión que divertir deshonestamente a las parejas amorosas. Es, hasta ahora, un pretexto. Pero, sin duda, está llamado a grandes mudanzas, y la primera habría de ser la educación artística de los actores...”

DON MANOLITO
Eso me suena a don Ramón...”

La Sini sigue leyendo:

“LA ACTRIZ

...Nada tan insulso, tan mediocre, tan apto para la emoción burguesa, como las estrellas de cine; en todas las ocasiones, lucen una vacua egolatría de pavos reales...

LA ACTRIZ

El cine español va adaptar ahora mi obra *La hija del capitán*, que, con *Las galas del difunto* y *Los cuernos de don Friolera*, componen un friso que yo llamo *Martes de Carnaval*, y no porque tengan como fondo ese día de las carnestolendas, sino porque sus protagonistas son máscaras que remedan al mitológico dios de la guerra en mis esperpentos, ese género que en mi opinión presenta como ningún otro la grotesca realidad de la sociedad española...”.

Después de la finalización del prólogo, aparece un cartel con la indicación temporal “cinco meses después”.

Pero, en lugar de entrar directamente en la acción de la obra, se hace otro prólogo en la sala de cine donde se va estrenar la película; este añadido servirá al realizador para ofrecer el contexto del cine español de la época y hacer un pequeño noticiario antes de ver la película, donde ofrece, en un modo de *tráiler*, el buen cine que se hace en este país frente a lo que digan algunos sectores críticos.

En primer lugar y mientras don Manolito y don Estrafalarario llegan tarde, escuchamos una voz en *off* que da la bienvenida al público:

“Queridos socios de nuestro cine club, hoy tenemos un gran estreno; se trata de la película La hija del capitán, basada en un esperpento de don Ramón, el manco genial. Pero primero, abramos apetito con un noticiario.”

A continuación, vemos en pantalla un cartel de cine mudo que dice lo siguiente:

“La crisis de la inspiración. Jóvenes escritores españoles meditan sobre esta crisis”.

En imagen, aparecen varios escritores en un tejado (risas del público). Un nuevo cartel anuncia:

“El ángel de Rafael Alberti”.

Vemos en imagen a un hombre al revés que mueve su chaqueta a modo de alas.

Aparece otro cartel:

“Dalí, Mm. Eluard”.

Vemos a Dalí junto a la mujer.

Otro cartel:

“Breve reportaje de un crimen (a Luis Buñuel y Salvador Dalí). En un suburbio de Madrid, un perro descubre un feto de niño y come parte de su cráneo.”

Luego, vemos unos fragmentos de un perro que come junto a un vertedero; hay una especie de cuerpo envuelto en unos papeles. Tras la breve imagen, aparece la palabra *FIN*.

También aparece en la sala del cine donde se proyecta la película, Lorca que le pregunta a Dalí si le ha gustado su regalo. Dalí responde: “¡Colosal!”.

Después de esta parodia, la voz en *off* sigue anunciando películas emblemáticas del cine español. Para empezar y para acallar las voces que dicen que el cine español es malo, en la pantalla aparecen imágenes de *El perro andaluz* y de *La Edad de Oro*, de Buñuel. La voz en *off* sigue explicando, mientras se proyectan fragmentos de las películas a las que alude:

“De nuestro Luis Buñuel, de cuyo talento esperamos mucho. Como aperitivo, la más soviética de las películas españolas, *La aldea maldita*, un film silencioso en que los gritos vienen de las imágenes, obra del baturro Florián Rey; no se preocupen, que no interviene Imperio Argentina.”

Después de las imágenes de *La aldea maldita*, aparece un cartel en el que puede leerse:

“Fernando Delgado, autor y director, y Enrique Blanco, operador, presentan:”

El locutor sigue su texto:

“Luego, un sabroso bistec del excelente Fernando Delgado, ¡*Viva Madrid!* que es mi pueblo, un relato de amores y desamores que podría firmar nuestro Andrés Carranque en programa doble con otro curioso film, también madrileño, *El misterio de la Puerta del Sol* (vemos en imagen el titular del crimen) en el que brilla nuestro guapísimo galán Juan de Orduña. Y de postre, Florentino Hernández Girbal²⁶⁴ que nos ha prestado unas imágenes de *La malcasada*, un film hasta ahora prohibido, que es mudo, pero en el que no se para de hablar, vean en exclusiva a D. Julio Romero de Torres en su estudio, con una señorita que se come una manzana, y al genial, eximio escritor, extravagante ciudadano, al que hoy le brindamos un homenaje... No me dirán que no está bien guapo don Ramón del Valle-Inclán. Sin más, inauguramos esta temporada con *La hija del capitán*.”

Entonces, aparece en imagen la película de la que vemos su presentación desde el punto de vista de los espectadores de la sala; en primer lugar, salen los nombres de los actores, nombres inventados, y el papel que interpretan. La dirección de la película, la firma Cipriano Bermúdez. Después de los carteles, en la pantalla aparece un rótulo de cine mudo con: “Primera parte”.

En las siete primeras escenas del desarrollo de la acción, la película, apenas se producen cortes en el diálogo. El recurso distanciador que se emplea es mostrar el inicio de alguna secuencia desde el punto de vista del espectador de la sala de cine. Cuando se utiliza este recurso, las imágenes son en blanco y negro, como el inicio de la escena séptima, cuando la Sini y el Golfante están en el solar y ella le pregunta si necesita dinero.

²⁶⁴ Aquí se alude al montador de la película y no al director que es Francisco Gómez Hidalgo.

También, el uso de los carteles de cine mudo será un recurso muy común para proporcionar información al espectador. Sin llegar a tener la precisión de las acotaciones de Valle, en esta versión, se utilizará el cartel para suplir algunas de ellas. Si las acotaciones, en el primer esperpento, eran leídas, en el segundo dibujadas, en este tercero serán sustituidas por el cartel del cine mudo, tres recursos estilísticos diferentes en base a la estética elegida para cada capítulo.

En la secuencia once, en plena discusión entre la Sini y el General, se hace un inserto con imágenes de la salida de la casa de los jugadores; vemos al Golfante al acecho. Con estos insertos, se va creando la tensión del asesinato.

Se elimina el inicio del diálogo de la escena catorce:

“EL GENERAL
Pero, ¿qué pretende? ¡Habrás que dar parte!”.

El Capitán ya está empaquetando los restos del Pollo:

“EL CAPITÁN
Dar parte trae consigo la explotación del crimen por los periódicos... Mi general, saldríamos todos en solfa... Yo, con mis antecedentes, el primero. Pero usted no se libraría de las salpicaduras.”

El General se lo piensa unos segundos y se arrodilla para ayudar al Capitán:

“EL GENERAL
Tiene usted razón... ¡En todas partes, la prensa respeta la vidas privada, menos en España!

EL GENERAL
¡Qué vergüenza! ¡La honra de una familia en la pluma de un grajo!”.

Cuando están tramando la manera de deshacerse del cadáver, hay un corte de don Manolito que afirma que esta escena seguro que la cortan; de nuevo, el efecto distanciador y el recuerdo del periodo dictatorial y la falta de libertades en el que se está estrenando la película.

Después de que la Sini discuta con su padre y el General y se marche, se corta la acción de la secuencia quince y se pasa al encuentro entre la Sini y el Golfante en la escena dieciséis; en ella, hacen un repaso de las pertenencias del difunto. Después, se vuelve al final de la secuencia quince, en la que el General y el Capitán dejan el cadáver en el sótano.

De nuevo, un cartel en el que podemos leer:

“En una rinconada frente al café Universal, conversan en voz baja la Sini y el Golfante con el Sastre Penela”.

Después del cartelón, se desarrolla parte de la escena entre el Sastre, la Sini y el Golfante; después de que el Sastre les hable del Butaco, la escena se corta y podemos

leer el siguiente letrero:

“Dentro del café, se empieza a escuchar el eco opaco de un rumor”.

Se hace un pequeño inserto de la escena veintiséis, en la que vemos a unos señores en el café a los que un bachiller les cuenta los hechos; vemos cómo se propaga el rumor.

A continuación, volvemos a la acción de la secuencia diecinueve, en la que se acuerda el trato con el Butaco; se elimina el final de la escena:

“EL BUTACO

Ese es mi dictamen. Con la amenaza de una campaña de información periodística, se puede sacar buena tajada. Si ustedes están conformes, me pondré al habla con Don Alfredo.

LA SINI

¡A no dejarlo!”.

El Butaco se guarda los papeles.

“EL GOLFANTE

¿Dónde nos avistamos?

EL BUTACO

Pasen ustedes mañana por mi Agencia. Pez, 31.

LA SINI

¡A ver si hacemos changa!”.

Se inicia la segunda parte con el cartel pertinente, y tras la imagen de la sala de máquinas del periódico, aparece otro cartel con la siguiente inscripción:

“D. Alfredo Toledano, el director del *Constitucional* chanela como nadie la marcha de los negocios”.

En esta segunda parte, también asistiremos a algunos cambios en el orden de las escenas y en la división de algunas de ellas para intercalarlas; en esta parte, es donde se interviene más en dichos cambios.

El primero de ellos lo tenemos después de la secuencia veintitrés, cuando se pregonan por primera vez los titulares de *el Constitucional*; pasamos a ver la primera mitad de la escena veinticinco, que arranca con este cartel:

“El Príncipe de la Milicia, temeroso de que la prensa canallesca cubra de fango el honor del ejército, decide dar un golpe de Estado. ¡Qué País!”.

Esta acotación estaba en el guión al inicio de la segunda parte.

La escena veinticinco se divide en tres secuencias; esta práctica es habitual en las escenas largas; la realización suele dividir las. Posteriormente, vemos íntegramente la escena veinticuatro, la de la tertulia en el Bellas Artes, y los comentarios sobre los titulares de la prensa.

A continuación, sigue un fragmento de la escena veinticinco, para después hacer un

inserto de la segunda parte de la escena veintiséis, en la que el bachiller acaba de contar el rumor que recoge el periódico y posteriormente vuelve a otro fragmento de la escena veinticinco.

Estamos ante el entramado más complejo, en que la escena veinticinco es dividida en tres partes con fragmentos de las escenas veinticuatro y veintiséis. El objetivo de esta superposición es dividir los parlamentos en los que el General justifica su golpe y, para aligerarlos, se inserta con las consecuencias que tienen en la calle los titulares del periódico, así como las reacciones que están causando a los mandos militares. Es una manera de presentar las consecuencias de la publicación en frentes diferentes.

Después de la escena veintiocho, en la que vemos muy acaramelados a la Sini y al Golfante, se introduce un inserto de Lorca como espectador, en el que roza a una mujer que protesta con la siguiente exclamación: “¡Pero, bueno!”. A lo que Federico responde:

“No soy yo, es un travieso jilguero”

Un inserto que ciertamente es desconcertante.

A la secuencia treinta, en la que escuchamos los parlamentos del General y del Coronel Cámara, se le insertan breves imágenes de mujeres cosiendo el uniforme golpista, e imágenes de telégrafos que transmiten la noticia; estas imágenes no interrumpen el parlamento de los militares, y ayudan a entender la propagación del golpe; son las escenas treinta y uno, treinta y dos, y treinta y tres del guión.

Los titulares del golpe de la escena treinta y cuatro se potencian con la imagen de la policía secreta deteniendo a la gente y la posterior deserción de los cafés; vemos a un camarero sin clientes.

La escena treinta y cinco, la de la llegada del monarca, se deja prácticamente igual, lo único es que, a medida que avanzan los parlamentos, se recoge mediante fotografía una instantánea que aparecen publicada en la prensa; en ella, vemos uno a uno a los próceres de las “fuerzas vivas”, que quedan retratados. También añade el parlamento del Rey, que en el guión está cortado; en esta ocasión, lo escuchamos sin verle la cara al monarca; la toma es de espaldas.

Al finalizar la película, escuchamos los aplausos del público y el siguiente diálogo:

“EL DIRECTOR
¿Qué diría don Ramón?”

LA MUJER
¿Qué va a decir? Que es una maravilla.

EL DIRECTOR
¡No sé... no sé!”

Después de concluir el epílogo y sobre fotos de Valle-Inclán, escuchamos el siguiente texto:

“La vida no fue muy piadosa con Valle-Inclán durante buena parte de la Segunda República. Desplazado de todos los grupos, olvidado por unos y rechazado por

otros, enfermo y en mala situación económica, quizá ya era tarde para el éxito. Por fortuna para él, murió a tiempo de no padecer el desastre que se avecinaba”.

5- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

Sin duda, estamos ante el capítulo donde el cine está más presente; en primer lugar, por el tratamiento que algunas escenas reciben con un amplio desarrollo, sin apenas diálogos, como el encuentro entre la Sini y el Golfante. Y por otra, porque el cine es protagonista como género. Y eso salta a la vista en el homenaje que García Sánchez realiza a los cineastas que fueron pioneros en nuestro país, y que en los años veinte y treinta –años en los que se desarrolla la acción–, ya se habían realizado obras de mucho interés. García Sánchez no puede reprimir la ironía sobre que el cine español es muy malo y elabora a modo de documental, que emite antes del estreno de *La hija del capitán*, un pequeño homenaje a los pioneros, con fragmentos de películas de Buñuel, Florián Rey, Fernando Delgado y una en la que aparece el mismo Valle. Estas imágenes son un claro ejemplo de que, en este país, había talento suficiente para haber realizado un texto de Valle por sus contemporáneos. Como hemos apuntado en la primera parte del trabajo, esta posibilidad se barajó varias veces.

Nos parece muy acertada esta introducción, porque, en el juego ficcional, el supuesto realizador Cipriano Bermúdez pone en pie una obra de teatro de Valle adaptada al cine, un hecho que nunca se produjo entre sus coetáneos y que, ahora, en este homenaje, se presenta en la misma proyección: la ficción y la realidad se funden en esta interesante propuesta.

El uso del material audiovisual de archivo sirve como libro de estilo a la realización, que incorpora elementos del cine mudo, especialmente el del cartón con letreros que avanzan parte de la acción, y también la música peculiar de este género, que subraya la intención de cada escena. Hay fragmentos musicales que recuerdan al piano que acompañaba la exhibición de aquellas películas mudas.

García Sánchez va más allá y se atreve a ofrecernos la primera escena de la película en las claves interpretativas del género; la salida de la cárcel del Golfante es un claro ejemplo de la interpretación del cine mudo, camino que inmediatamente se abandona. Entendemos que es un camino difícil y, en el desarrollo de la acción, se opta por unas claves más cercanas al cine policiaco de los años cincuenta, que al cine mudo. Al abandonar este camino, el juego grand-guiñolesco que propone Valle se desdibuja para dar paso a una narración de corte clásico, en la que priman las tramas de conspiración y asesinato más que el retrato desgarrado de sus protagonistas. El humor no está presente en esta versión, en que se ha optado por la intriga y por presentar de manera un tanto psicologista el conflicto de los personajes.

Hay mucha diferencia entre éste y el resto de esperpentos; tal vez, por acercarse a la textura cinematográfica, se abandona el juego que propone Valle, el de la deformación sistemática que, aquí, se subraya mediante algún fotograma en el que vemos la distorsión de los militares a través del espejo, pero poco más.

En el plano interpretativo, se nota el papel más discreto que asume Juan Diego respecto a sus anteriores intervenciones, pues su presencia da un juego escénico muy acorde con

lo que propone Valle-Inclán. Tal vez es el actor que ofrece un mayor registro para asumir personajes tan diferentes como los que interpreta en los tres esperpentos.

En el caso de Juan Luis Galiardo, no hay tanto contraste; tal vez, porque los personajes que interpreta pertenezcan a una misma familia, la de los personajes autoritarios. En Friolera, es donde observamos una mejor construcción del personaje, porque da muestra de un patetismo teatral, y se presta al juego del humor; el retrato es potente, porque aquí los rasgos histriónicos son necesarios. En cuanto al General que interpreta en *La hija del capitán* es creíble, pero previsible. El uso de su “aparato fonador”, como él mismo lo expresa para hablar de los recursos vocales, es lo que le lleva a adoptar un cierto aire autoritario, una actitud que le lleva a un registro en el que se encuentra cómodo, pero en el que echamos en falta un mayor grado de peligrosidad del personaje. A pesar de estos matices, el trabajo es eficaz y funciona a la perfección dentro del código establecido. Por esta interpretación, recibió el premio del Festival de Málaga, donde se presentó el capítulo.

En cuanto a la Sini (Lara Grube) y el Golfante (Antonio Dechent), son los personajes que más se acercan a una interpretación de corte naturalista. Echamos en falta, en la interpretación de la Sini, aquellos rasgos más duros del personaje. En la versión televisiva, ella es la que toma la iniciativa; ella planifica el robo y el posterior chantaje, aspecto que no acaba de verse bien reflejado. Lejos de ser una mujer con iniciativa y dispuesta a todo, los rasgos de esta Sini la emparentan más con una señorita “bien” que se fuga con su novio, que con la mujer capaz de prostituirse y de hacer lo que haga falta por huir de la tiranía de un padre que abusa de ella. Creemos que es el personaje más interesante de la obra y que ofrece muchas posibilidades interpretativas. Por el contrario, el Golfante sí que es un personaje de una pieza; sólo tiene una cara, un personaje emblema que ya lleva en el nombre el atributo.

Mención especial es la que queremos hacer del tratamiento de la luz en los tres esperpentos. La fotografía de Alcaine es de una calidad indiscutible, y es capaz de ofrecer los ambientes que recrean los dos planos, el de la ficción-representación y el plano de los prólogos y epílogos, con su carácter documental. Una fotografía que ofrece la textura de un cine antiguo que arropa perfectamente los decorados esencialmente teatrales; por eso, en *La hija del capitán*, que es la pieza que cuenta con mayor número de exteriores, sorprende precisamente que se pueda mantener la misma calidad. La luz se atreve a ofrecer algunos juegos de sombras, la cálida luz del quinqué y los atardeceres más atrevidos, al mezclar efectos de cicloramas teatrales. En definitiva, una luz con muchos matices que es esencial en la buena factura visual del producto.

Y por último, queremos hacer una referencia a la veneración por parte de García Sánchez hacia Valle-Inclán; esta admiración se subraya en los añadidos de montaje, donde cada capítulo se abre y se cierra con alusiones al autor, al que llega a calificarse como el mejor autor del teatro español por encima de Lope de Vega, Calderón, Lorca o Benavente. Sin entrar a valorar tales comparaciones, creemos que puede llegar a ser contraproducente tales afirmaciones, porque crea excesivas expectativas al espectador que, en definitiva, no verá representada la obra de Valle, sino que asistirá a una adaptación basada en su obra. El teatro se debe juzgar desde el propio teatro.

6. 6.7 Esperpentos, la película. El montaje final de 2009



Cartel de la película.

Tras la realización de la serie y en vista del poco interés de los responsables de la programación de TVE en emitirla, la productora, con García Sánchez a la cabeza, retoma la posibilidad original de hacer una película en base a *Martes de Carnaval*, aunque, lógicamente, no se sigue el guión inicial de 2004, sino que se realiza una reelaboración a partir del material filmado para la serie. No se parte de ningún guión escrito, sino del material realizado.

Cuando se procede al montaje de la película TVE aún no había programado la emisión de la serie, únicamente la había emitido el 3 de mayo de 2009 en el canal *Cultural.es*, dentro del espacio *Cine con debate: Valle-Inclán*, presentado por Mara Torres, y que contó con un debate tras la proyección en el que participaron: Javier Azpeitia (escritor), Antonio Saura (productor), Montserrat Iglesias (profesora de la Universidad Carlos III) y Rosana Torres (crítica teatral del *País*); el debate se centró en torno al esperpento en nuestros días, y no abordó aspectos de la adaptación cinematográfica.

La exhibición del producto por este canal tan minoritario no colmaba las expectativas de la productora, que se veía obligada a completar el presupuesto con una distribución por las salas de cine.

El presupuesto aproximado de la producción estuvo alrededor de unos tres millones de euros, de los cuales dos estaban cubiertos por TVE, el resto los aportaban otras entidades y los mismos productores. De ahí que se opte por hacer una distribución de la película que, finalmente, se estrenó con veinte copias, pero que no llegó a estrenarse de manera generalizada en los cines de toda España. Tampoco la exhibición en las salas logró muchas semanas de permanencia; la película ha tenido poca repercusión dentro de los circuitos comerciales de cine.

A la hora de organizar el material que compone la película, se sigue la misma estructura de los capítulos que se presentan de manera cronológica. Lo que es evidente es que se hubo de eliminar abundante material de cada uno de los capítulos para dejar el metraje total de la película sobre unas dos horas, prescindiendo aproximadamente del 50 % del material rodado. La eliminación de tal cantidad de material y el hecho de no poder rodar material nuevo condicionó esta nueva versión de los *Esperpentos*.

1- Textos añadidos a la película

A la versión cinematográfica se añaden algunos fragmentos que escuchamos en *off*, se trata de textos que ayudan a dar coherencia al nuevo montaje y explican algunos de sus pasajes.

Una cortina teatral se abre para dejar paso a una galería de fotos de Valle-Inclán sacadas del fondo fotográfico de Alfonso, gestionado por VEGAP. Sobre estas imágenes, aparecen los títulos de crédito y escuchamos el siguiente texto:

“Éste que acaba de hablar es don Ramón del Valle-Inclán, probablemente el mejor escritor en lengua española de todos los tiempos. En el momento en que transcurre nuestra historia, España padecía la dictadura del General Primo de Rivera, que mandaba en los Ministerios con la misma autoridad castiza que en los cafés gobernaba don Ramón.

El escritor trataba de estrenar sus geniales obras de teatro y el mandamás se las prohibía. Nuestra acción se desarrolla en un Madrid absurdo, brillante y hambriento, y son sus protagonistas don Estrafalario, un clérigo hereje, y don Manolito, mínimo y dulce lego franciscano, ambos fanáticos del teatro de don Ramón, un día en que nuestros personajes se dirigían al Centro de Bellas Artes”.

Del narrador, pasamos a la voz de los personajes que, en *off*, hacen la siguiente reflexión:

“Don Manolito: ¿Qué noticias tenemos de la obra?

Don Estrafalario: Es un esperpento, Ese género que se ha inventado Valle-Inclán: ‘El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada’.”

Vemos como los dos personajes llegan al Bellas Artes y leen el cartel de la entrada: *Las galas del difunto*.

Este prólogo es abiertamente informativo y se centra en la figura de Valle-Inclán como eje de atracción del producto que vamos a contemplar. Una vez hecha la introducción, la acción se inicia con el prólogo de *Las galas del difunto*, del que se suprime el parlamento de don Manolito y don Estrafalario, para mostrarnos la desesperación de la compañía ante la falta de público.

Como cierre de la representación de *Las galas del difunto*, se introduce un nuevo texto en el que el director de la compañía cierra la lectura con el título de la obra, y escuchamos la voz en *off* del narrador:

“Naturalmente, aquellos actores fueron detenidos, pero nunca cesaron en su amor por Valle-Inclán; y don Manolito y don Estrafalario, erre que erre, siguieron los traspies teatrales de los esperpentos; un día se enteraron de que se daba una representación teatral en una feria de pueblo y allá que se fueron.”

Con este texto, se da continuidad a la acción y se enlaza con el prólogo de *Los cuernos de don Friolera*. En esta pieza, sólo se agrega un texto final para enlazarlo con el siguiente esperpento:

“Los dictadores toleran pocas cosas, pero la peor de todas es la risa.”

Cuando vemos salir a los actores detenidos, escuchamos el siguiente texto:

“En fin, como no hay mal que cien años dure, don Miguel Primo de Rivera dejó de mandar; pero don Ramón no dejó de escribir, ni sus actores de defender sus obras. Y lo que el teatro les había negado parece, que el cinematógrafo lo iba a permitir”.

El primer texto que se introduce en el tercer esperpento es el que da paso a la presentación de la película que ya estaba en la versión televisiva, pero se eliminan todas las referencias a las proyecciones del cine de la época, quedando el texto así:

“Queridos socios de nuestro cine club, hoy tenemos un gran estreno, se trata de la película *La hija del capitán*, basada en un esperpento de don Ramón, el manco genial.”

Y tras la proyección de la película y la proclamación de la Segunda República, se introduce el siguiente texto:

“Tenía razón don Manolito, duró poco y además la vida no fue muy piadosa con Valle-Inclán durante buena parte de la Segunda República. Desplazado de todos los grupos, olvidado por unos y rechazado por otros, enfermo y en mala situación económica, quizá ya era tarde para el éxito. Por fortuna para él, murió a tiempo de no padecer el desastre que se avecinaba; otro general, otro Marte carnalero, mucho más cruel y menos partidario aún de la literatura que Primo de Rivera, iba a imponer su dominio sobre este país tan prolífico en mandamases y escritores pobres.

Durante cuarenta años, sólo se representó el teatro de Valle-Inclán por unos pocos grupos de actores entusiastas para los escasos Manolitos y Estrafalarios que trataban de sobrevivir. Pero aquello también pasó; don Ramón siempre acaba venciendo a los dictadores, porque, mientras los uniformes pasan, la cultura permanece, o así nos los parece”.

Los añadidos son textos que serán recitados en *off* sobre imágenes ya existentes.

2-Estructura, por escenas, de la película.

El resultado de las secuencias que vamos a detallar es el esquema del guión de la película, un guión que se ha reescrito sobre el material audiovisual y no desde la

escritura; no se ha realizado a partir del primer guión cinematográfico de 2004, que recientemente ha publicado el Festival de Málaga en 2009.

Por tanto, se ha tenido que realizar un laborioso trabajo de eliminación y simplificación de escenas para recortar el metraje de los tres capítulos y convertirlos en una película.

Éste sería el esquema del guión, tal y como han quedado montadas las escenas:

Sec. 1- Imágenes de archivo de *La malcasada*

En *off*, escuchamos el porqué Valle se ha dedido a publicar *Martes de Carnaval*.

“Voy a publicar el próximo mes de marzo, *Martes de Carnaval* que es una obra contra la dictaduras y el militarismo. Pensaba publicarla en el mes de mayo, pues entonces, dadas las condicones metereológicas de Madrid, la Cárcel Modelo, cuyo interior conozco, por mis permanencias en ella, está comfortable. Sin embargo a pesar de los fríos reinantes no retrasaré la salida, porque considero que es su momento apropiado, lo que los jóvenes callan, es cuestión de que lo hagan los viejos por ellos.”

Se levanta un telón y vemos varias fotografías de Valla-Inclán.

Sec. 2- Imágenes fotográficas de Valle

Títulos de crédito. En *off*, escuchamos el contexto político de la acción.

“Éste que acaba de hablar es don Ramón del Valle-Inclán, probablemente el mejor escritor en lengua española de todos los tiempos. En el momento en que transcurre nuestra historia, España padecía la dictadura del General Primo de Rivera, que mandaba en los Ministerios con la misma autoridad castiza que, en los cafés, gobernaba don Ramón.

El escritor trataba de estrenar sus geniales obras de teatro y el mandamás se las prohibía. Nuestra acción se desarrolla en un Madrid absurdo, brillante y hambriento, y son sus protagonistas don Estrafalario, un clérigo hereje, y don Manolito, mínimo y dulce lego franciscano, ambos fanáticos del teatro de don Ramón, un día en que nuestros personajes se dirigían al Centro de Bellas Artes”.

Sec. 3- Imágenes de la llegada de don Manolito y don Estrafalario al Bellas Artes

En *off*, escuchamos su definición de esperpento. Se dice el título de la obra que se representa: *Los cuernos de don friolera*.

Sec. 4- Ateneo de Madrid/Complejo. Día. Salón de conferencias

La compañía se dispone a suspender la lectura de *Las galas del difunto* por la falta de público. El policía levanta acta de la suspensión. Pero la llegada de don Manolito y don Estrafalario hace que el acto siga adelante. El director lee la primera acotación y empezamos a ver las acciones de la obra; la pantalla se vuelve en color.

Sec. 5- Calle de la farmacia. Día

En la puerta de la farmacia, doña Terita despide a don Sócrates, el boticario. La mujer le da un papel con el discurso que ha de pronunciar en el Ayuntamiento, y advierte a su marido que no quiere ningún “desgraciado” repatriado de Cuba. Don Sócrates está de acuerdo, pero su cargo de concejal de ferias y festejos le obliga a la hospitalidad. Arrea el caballo que sujetaba el Galopín.

Sec. 6- Plaza del Ayuntamiento. Día

Se escucha de fondo la Marcha Real, interpretada por un gaitero. Al pie de la fachada del Ayuntamiento, en posición de saludo, desastrados, y de *rayadillo* los repatriados: soldados Pedro Maside, un brazo en cabestrillo; Franco Ricote, colgado de unas muletas; el Bizco Maluenda, la cabeza envuelta en un vendaje ensangrentado, y el sargento Juanito Ventolera, muy condecorado, que mira de reojo al balcón del Ayuntamiento, en el que se apelotonan las “fuerzas vivas” bajo la enseña nacional: el Alcalde, rico ganadero; el Padre Camilo, párroco; don Mamerto, juez de paz; algún figurón de relleno, y el Sacristán con el Rapista. Don Sócrates está en pleno discurso de bienvenida y el Padre Camilo no tarda en interrumpirlo para que aligere, porque la comida se está enfriando.

Sec. 7- Plaza del Ayuntamiento. Día

Don Sócrates, que miraba hacia el interior del salón, se gira para dirigirse a los repatriados, ahora coloquialmente y con prisas. En nombre del Ayuntamiento, les nombra hijos predilectos. Se suceden las vivas a España y a la Iglesia Católica, Apostólica y Romana.

Sec. 8- Salón del Ayuntamiento. Día

Disfrutando del abundante banquete que está en la mesa de los próceres, se deshacen en alabanzas hacia la oratoria de don Sócrates; algún comensal le dice que debería estar en Madrid cantando las glorias patrias. El boticario se lamenta de la dolencia de sus pies.

Sec. 9- Plaza del Ayuntamiento. Día

Los rostros de los repatriados se animan al ver salir del Ayuntamiento al Pregonero y a la Rapaza, que trae una bandeja con dos cazuelas, pan, cucharas y una botella de orujo. Mientras comen, Juanito Ventolera chicolea a la rapaza, que acaba por darle una bofetada. El pregonero les informa de las casas donde han de hospedarse. Ventolera, antes de ir a la casa del boticario, pregunta al Pregonero si hay un gineceo en el pueblo.

Sec. 10- Calle del burdel. Día

La fachada del burdel.

Sec. 11- Salón del burdel. Atardecer

Se va descubriendo lo que describe el director...

Salón.

La Daifa, pupila de la casa, termina de escribir una carta. La Daifa firma, abanica el papel para que se seque la tinta. La Bruja, la vieja de los mandados, que se recose el zancajo en un rincón, dice que “la carta va puesta para conmover una peña”. En ella, le expresa a su padre el arrepentimiento que siente por haberlo deshonrado y que se ve abocada a la mala vida por no tener trabajo.

Sec. 12- Calle del burdel. Atardecer

Escuchamos, de nuevo, la voz del director, que describe la salida del burdel de la Bruja y el encuentro de la Daifa con Juanito Ventolera.

Juanito, rumboso, va hacia ella; la requiebra, pero la Daifa se interesa en primer lugar por su estancia en Cuba.

Juanito se lamenta de lo injusto de la guerra y que sería mejor disparar contra sus jefes. Juanito admite que no tiene dinero y la Daifa lo aparta; ella se dedica a la prostitución.

En ese momento, aparece la Madre del burdel, que le reprocha que si va a pasar toda la noche con ese pelma. El sargento le muestra sus medallas en señal de respeto, pero la mujer no se intimida. La Daifa le pide una moneda para la cama, pero ni eso puede pagar. Entonces, aparece un ricachón del pueblo que se molesta porque la Daifa esté hablando con el soldado, pero la Madre, solícita, le hace pasar y le dice que ella enseguida se despedirá de un primo que ha venido a visitarla.

Sec. 13- Calle de la farmacia. Anochecer

Vuelve don Sócrates de la cena; el joven sale a su encuentro, le da el bastón, y el boticario suelta un sonoro eructo; la culpa, dice que es de la pantagruélica comida. El joven se hace cargo de él. La Bruja, con la carta en la mano, le sale al paso; airado, el boticario, le da un bastonazo en la mano; la carta cae al suelo.

Don Sócrates insiste en que su hija está muerta y no quiere saber nada de la “relajada”, y pide a la vieja que retire el papel de la calle; la mujer se marcha en el momento justo en que llega Juanito Ventolera, que ha recogido la carta.

Sec. 14- Farmacia/Complejo. Noche

Don Sócrates, apoyado en el mostrador, suelta otro formidable regüeldo; se lleva una mano al pecho y llama al Galopín. Entra Juanito Ventolera, que se presenta siguiendo las indicaciones del alcalde para alojarse en la casa.

Don Sócrates le ofrece que duerma en la cuadra porque en la casa no hay sitio.

Don Sócrates pide agua. Juanito lee la dirección del sobre que tiene en la mano. El boticario le pide la carta que le pertenece; ordena al Galopín que acompañe al héroe a su aposento.

Rebotica

A solas en la rebotica, don Sócrates repara en que sigue teniendo en la otra mano la carta. La mira. Parece que va a abrirla. Pero finalmente, se la guarda en el bolsillo interior de su chaqueta y, apartando una cortina, comienza a subir...

Escalera

Una escalera, que lleva a la vivienda de la farmacia, deja como rastro el retumbar de una estruendosa ventosidad y una queja: “¡Dios mío!”.

Sec. 15- Paisaje tropical. Día

Suena la canción con la siguiente letra:

*“Cuando salí de la Habana, válgame Dios,
nadie me ha visto salir, si no fui yo...
Y una linda guachinanga, allá voy yo,
que se vino tras de mí, que sí señor.
Si a tu ventana llega una paloma,
trátala con cariño, que es mi persona.
Cuéntale tus amores, bien de mi vida,
corónala de flores, que es cosa mía.
Ay, chinita que sí, ay, que dame tu amor,
ay, que vente conmigo, chinita,
a donde vivo yo...”*

La canción se escucha sobre un decorado en el que, entre dos palmeras, el coronel Juanito Ventolera, tendido en una hamaca, es acariciado, mimado y excitado por una cubana que tiene el rostro de la Daifa, ahora un prodigio de sensualidad. Cuando, de repente, suenan unos balidos de cabra.

Sec. 16- Vivienda farmacia/Complejo. Noche

Alcoba

Resollando, sin salir del sueño, el boticario pretende coger el orinal. La mano no le alcanza y, a fuerza de inclinarse fuera del lecho, cae al suelo con el consiguiente estrépito, y doña Josefa rebulle y protesta, adormilada, y le dice que, si quiere hacer uso del matrimonio, que lo use, pero que no la despierte, que tiene mucho sueño.

Don Sócrates grita que está indispuerto y que llame al médico. La mujer ve a su marido en el suelo y llama al Galopín.

Pasillo

La voz de la patrona lo despierta, se levanta y va hacia la habitación.

Alcoba

Doña Terita, que estaba de rodillas en la cama sin salir de su susto, salta al suelo y va temblando al encuentro del chico, que pega la oreja al pecho del boticario y diagnostica que está muerto.

Sec. 17- Vivienda de la farmacia/Alcoba. Día

Doña Terita, ya vestida, perfecta en su papel de viuda inconsolable, suspira sobre la cama con un rosario entre las manos; repite que entierren al muerto con el traje de los domingos.

Aprovechando el momento de confusión, Juanito entra en la alcoba.

El Galopín trae el traje de los domingos para amortajar al difunto; el sargento Ventolera no se pierde un detalle de lo que está sucediendo.

El Sacristán se interesa por si van a llamar a la hija, pero doña Terita no está dispuesta a hacerlo.

Ventolera, muy en galán, va hacia la viuda y le presenta sus respetos.

Sec. 18- Casa en el pueblo. Establo. Anochecer

Escuchamos la voz del director:

“Los repatriados, famélicos, merodean por las eras en búsqueda de la cena... En un

lodazal, se revuelca una cerda, gorda y lustrosa como un canónigo, con sus hijos de su alma...”.

Efectivamente, una cerda enorme hoza en un fangal con sus cochinitos. Los soldados trapichean con la vieja campesina. Finalmente, Juanito Ventolera interviene firmando un pagaré por la cría del cerdo, que será efectivo en el Ayuntamiento; la mujer, iletrada, acepta el trato.

Sec. 19- Vivienda de la farmacia. Gabinete. Noche

El Rapista y el Sacristán pretenden cobrar sus honorarios; doña Terita se escandaliza por los gastos de la iglesia; ante la reacción de la mujer, el Rapista hace un intento por dejar lo suyo para otra ocasión; pero la mujer quiere liquidar los gastos. También se escandaliza por la factura del barbero.

Sec. 20- Taberna

De la cocina, sale la Sotera portadora de una bandeja con un cochinito asado, y en su trayecto hacia la mesa de los soldados, pasa ante la de los curas. Maluenda se dispone a trinchar el puerco cuando el Padre Camilo les propone un trueque, porque el señor canónigo anda delicado del estómago.

El Padre Camilo, aprovechando su momentáneo desconcierto, se hace con la bandeja y les deja la del pulpo. Los soldados se quedan perplejos.

Asoma Juanito Ventolera, transfigurado con las galas del difunto. Los hombres le ofrecen vino; Juanito no entiende por qué comen pulpo.

Maluenda hace un gesto hacia la mesa de los curas, que se chupan los dedos, pringados de la grasa del cochinito.

Alaban la calidad del terno y pronto llega la apuesta para ver hasta dónde llega el rejo del sargento. Juanito apuesta que se presentará con el bombín y el bastón para completar las galas del difunto.

Se marcha mientras se cruza con una pareja de la Guardia Civil. Por si acaso, se ponen patrióticos.

Sec. 21- Vivienda de la farmacia. Alcoba. Noche

Voz del director:

“Doña Terita, quitándose los postizos del moño, entra en la soledad del dormitorio conyugal... Con una horquilla atravesada en la boca, se detiene en el círculo de luz que da el globo de la mesilla...”.

Los ruidos asustan a doña Terita, que llama al joven; éste cree que es el ánima del finado. La mujer le dice que está bien muerto; será mejor que se acerque al balcón y le diga quién es.

El chico da un paso hacia el balcón, pero retrocede y salta a la cama al abrirse las puertas, empujadas por Juanito Ventolera, que entra en la alcoba haciendo piernas, mofador y chispón, los brazos en jarras.

Doña Terita le pide que se vaya si no quiere que llame a los vecinos. El joven advierte que trae puesta la ropa del difunto. La mujer pide un antiespasmódico, mientras Juanito localiza con la mirada el sombrero y el bastón.

Juanito se acerca a la mujer, insinuante, y ella, como si hubiese visto al mismo demonio, pide un aspergio de agua bendita. El sargento coge el sombrero y el bastón y le dice a doña Terita que ella tampoco está mal; la mujer se desmaya. Y Juanito coge el dinero de la mesita de la habitación y se marcha.

Sec. 22- Calle del burdel. Noche

Juanito Ventolera hace un alto en la entrada; se ajusta la corbata y carraspea, buscándose la voz.

Sec. 23- Burdel/Complejo. Noche

Los soldados están entre los clientes. Entra Juanito Ventolera con las galas del difunto y viene dispuesto a convidar al personal, muestra un ostentoso fajo de billetes.

Pide a la Madre del burdel que le lleve junto a la Daifa; la mujer aparece con un cliente, pero al ver a Juanito se desentiende del otro; casi no lo había reconocido con la ropa que trae. La mujer examina el terno y ve que tiene forros de primera.

De nuevo, la Madre interrumpe la conversación para que suelte el dinero si quiere una buena juerga. El sargento hace un gesto para buscar el dinero en su terno, pero encuentra una carta cerrada. Se acerca a un quinqué y lee el nombre de Sócrates Galindo. La Daifa intenta arrebatarle el sobre y le pregunta de qué conoce a ese sujeto; él le dice que es su patrón y ella le pregunta cómo ha averiguado su lazo; Juanito quita importancia al pasado de la mujer y le da un billete a la Bruja. Suena de nuevo la música.

Juanito sigue leyendo la carta; la Daifa le dice que lo deje, porque esa carta es suya y, si le pagan por venir a hacerle daño, ya ha cumplido su misión.

Juanito pregunta si ella es la hija del difunto; la mujer lo niega, su padre es el boticario y está vivo. Juanito le informa de que murió ayer; le quita importancia y dice que los dos han heredado.

La Daifa se araña la cara y da alaridos. Las mujeres la sujetan para que no se haga daño; se precipita hacia el pasillo que lleva hasta sus habitaciones.

Sec. 24- Burdel/Complejo. Noche

Habitación

Juanito Ventolera “monta” a la Daifa.

Salón

La Madre del burdel sigue leyendo la carta.

Aparece la pareja de la Guardia Civil e interrumpe la lectura; tras los guardias, asoma el Galopín cerrando un paraguas.

Sin esperar a que pregunten, la Madre indica con el dedo la puerta que lleva a las habitaciones.

Los guardias arrancan hacia ella, con el Galopín detrás.

Habitación

La puerta se abre de golpe; entra la pareja de la Guardia Civil. Y detrás, curioso, el Galopín. Detienen al sargento Ventolera.

Salón

Aparecen los guardias escoltando a Juanito, al que llevan hacia la puerta de la calle.

El Galopín, con un gesto, le hace ver al Guardia Primero el bombín y el bastón, que siguen en el perchero donde, al llegar, los colgó el sargento; autorizado por la fuerza pública, el chico los coge y sale tras el trío.

La Madre, tras soltar un suspiro, reanuda la lectura de la carta.

La Daifa reaparece limpiándose las lágrimas con el dorso de la mano y concluye diciendo: “¡Vengan esos cafeses! ¡Después de este follón, son obligados!”.

Sec. 25 Ateneo/Salón de conferencias. Noche

Sobre estas imágenes de los actores que han acabado la lectura, escuchamos la voz en *off*:

“Naturalmente, aquellos actores fueron detenidos; pero nunca cesaron en su amor por Valle-Inclán, y don Manolito y don Estrafalario, erre que erre, siguieron los traspies teatrales de los esperpentos; un día, se enteraron de que se daba una representación teatral en una feria de pueblo y allá que se fueron”.

Sec. 26- Ateneo/Salón de conferencias. Noche

Con este texto, se da continuidad a la acción y se enlaza con el prólogo de *Los cuernos de don Friolera*.

Sec. 27- Churrería. Entre dos luces

Una pareja de la Guardia Civil pregunta a don Manolito y don Estrafalario por el teatro Coliseo. Los viejos se lo indican y temen quedarse sin función.

Sec. 28- Teatro Coliseo. Noche

Se trata de una carpa bajo un pomposo letrero donde se anuncia la obra que representan. El público está entrando. Mientras tanto, un representante de la compañía atiende a la pareja de la Guardia Civil y le muestra su documentación en orden. Los guardias le piden los permisos para representar la obra; el empresario insiste en que es una obra popular, castiza; los guardias entran a ver la obra. Don Manolito y don Estrafalario comentan que la representación acabará como el “Rosario de la Aurora”, y también entran a la representación.

Sec. 29- Escenario. Día

Se levanta el telón.

Sec. 30- Piso de doña Tadea/Complejo. Día

Gabinete

Doña Tadea entra en la cocina.

Cocina

Saca de la fresquera un riñón y se dispone a trocearlo; suenan las nueve en el reloj de la iglesia; duda y le tira el riñón entero al gato. Coge su catalejo y sale a la azotea.

Sec. 31- Azotea de doña Tadea. Día

Allí, sentada tras la balaustrada, enfoca con el catalejo lo que queda debajo en el patio andaluz, al que se abren las puertas de dos o tres edificios de dos plantas coronadas por otras tantas azoteas que quedan a distintos niveles.

Sec. 32- Patio de vecindad andaluz. Día

Don Friolera se despide de su mujer y, tras ver a Pachequín, advierte a su mujer que se meta para adentro. La mujer no hace caso al marido y sigue en la reja regando las plantas. Pachequín la aborda con su guitarra.

Sec. 33- Azotea. Día

A través del catalejo, ve doña Tadea al barbero rasgando la guitarra y cantando una

copla.
<p>Sec. 34- Patio. Día</p> <p>Pachequín la requiebra y ella le dice que le busca un compromiso con su esposo, que puede acabar con sus vidas; en un gesto de fineza, accede a intercambiar sus claves.</p>
<p>Sec. 35- Azotea. Día</p> <p>La acción ha sido vista por doña Tadea, que se retira al interior de la casa.</p>
<p>Sec. 36- Piso de doña Tadea/Gabinete. Día</p> <p>Aparece un separador a modo de cortinilla. La vieja, en la mesa camilla del gabinete, abre un tintero y se dispone a escribir en un pliego del papel.</p>
<p>Sec. 37- Resguardo de Carabineros /despacho. Día</p> <p>La conversación que mantiene con Curro Cadenas es interrumpida por el cabo que viene de pasear el perro Merlín, y trae un sobre que va a nombre de Friolera. El contrabandista deja el dinero sobre la mesa y se marcha. Friolera lee el anónimo, donde le informan de la infidelidad de su mujer.</p>
<p>Sec. 38- Café/Sala de billares. Atardecer</p> <p>Alrededor de una mesa, entre las nubes de humo de sus habanos y los regüeldos producidos por el alcohol, tres oficiales, mientras le atizan a las bolas, están incoando lo que podría llamarse un <i>consejo de guerra</i>. Rovirosa se muestra firme al condenar al compañero que va de boca en boca por su “cornamenta”; el teniente Campero no excluye la clemencia, pero Rovirosa insiste en que pida la “absoluta”; Cardona lo corrobora, se trata del honor de todos los oficiales.</p>
<p>Sec. 39- Resguardo de Carabineros /despacho. Día</p> <p>Sigue con las reflexiones sobre el adulterio.</p>
<p>Sec. 40- Café/Sala de billares. Atardecer</p> <p>Después de una digresión sobre las cualidades del ejército español, se disponen a formar el tribunal.</p>
<p>Sec. 41- Resguardo de Carabineros /despacho. Día</p> <p>El teniente Friolera concluye que es un soldado español y no tiene derecho a filosofar como los franceses.</p>
<p>Sec. 42- Portal de doña Tadea. Anochecer</p> <p>La vieja ha empezado a subir las escaleras en penumbra: don Friolera la alcanza y la atrapa por el moño con la mano libre. Se hace un inserto de don Manolito y don Estrafalarario, que están viendo la función entre el público.</p>

Le recrimina que ella es la autora del anónimo y que le ha robado el sosiego. La mujer le incita para que les de el merecido a los amantes. Ante la amenaza de muerte de Friolera, ella hipócritamente se escandaliza.

Sec. 43- Patio. Noche

Don Friolera, seguido por el perrito, sale del portal de doña Tadea hecho una furia. Se detiene. Mira hacia el colmado, fija su mirada en Pachequín.

Un tenso silencio.

Por un momento, parece que se va a arrancar contra el barbero, pero se domina y entra en su casa seguido por el perro.

Apenas desaparece el pompón de la cola de Merlín, en la puerta del colmado, las lenguas se desatan entre risas. Pachequín defiende el honor de doña Loreta ante los parroquianos y se marcha; pero, antes de entrar en su barbería, escucha los gritos de la discusión del matrimonio. Pachequín se acerca a la reja.

Sec. 44- Bajo de don Friolera/Complejo. Noche

Sala

En la sala, doña Loreta huye de don Friolera sorteando los muebles, saliendo por una puerta y entrando por otra.

Cocina

Se persiguen insultándose.

Sala

Reaparece la tenienta, y tras ella don Friolera, que echa mano de su pistolón, y doña Loreta, al verlo, sale de la casa dando gritos, los brazos en aspa y el moño colgando.

Sec. 45- Patio. Noche

Sale de la vivienda doña Loreta perseguida por don Friolera, que la coge de los pelos; apunta con su pistolón a los curiosos. Aparece Pachequín con el estoque, y se interpone entre el matrimonio.

Friolera les amenaza con que los matará a los dos y señala con su pistola el clavel de su mujer. Pachequín, conciliador, le dice que no hubo mala intención por parte de doña Loreta, que le devuelve la flor culpable de los celos de su marido. Friolera la tira al suelo y la pisotea. Sale la hija y se interpone. Friolera coge a la niña, se mete en casa y cierra la puerta; su mujer pretende entrar, pero el teniente no le abre. Ante la impotencia, se desmaya y Pachequín la sujeta con sus brazos y le ofrece su casa hasta que las cosas se calmen. Se hace un inserto del público en el que don Estrafalarario afirma que las risas y las lágrimas son los caminos de Dios. Doña Tadea no pierde detalle de la acción.

Sec. 46- Barbería y alcoba. Noche

Barbería

Pachequín lleva a la mujer a su casa.

Alcoba

Doña Loreta se lamenta por la pérdida de los dos. El barbero la tumba en la cama e

intenta desabrocharle el corsé; pero la mujer salta de la cama, se vuelve a abrochar y sale de la habitación para no caer en la tentación.

Sec. 47- Huertos. Noche

Las casas tienen, en sus traseras, unos huertos separados por muretes bajos. Sale doña Loreta seguida del barbero, que sigue cortejándola.

Sec. 48- Bajo de don Friolera/Sala. Noche

Friolera va y viene con la pistola en la mano, mientras reflexiona sobre las consecuencias de su asesinato.

Sec. 49- Huertos. Noche

En prueba de amor, doña Loreta le pide que la deje ir. Pachequín accede y la mujer intenta saltar el muro, ayudada por el barbero, que decide saltar con ella para protegerla ante un arrebato de Friolera.

Sec. 50- Bajo de don Friolera/Sala. Noche

Escuchamos la primera frase de la escena. “Pim, Pam, Pum”, y a continuación, entra doña Loreta, acompañada por el barbero. Friolera apunta con la pistola a su mujer, después se hace visible Pachequín para testificar que su mujer es honrada. El teniente le pide que se marche; el barbero, después de defender a doña Loreta, lo hace. El teniente se deja caer en una silla y su mujer le quita el arma. Friolera quiere retar a duelo a Pachequín, pero la mujer intenta quitárselo de la cabeza y empieza a emborracharlo; una vez borracho, pide clemencia a doña Loreta “porque donde hay amor, hay celos”.

Sec. 51- Huerto de don Friolera. Día

Aparece una cortinilla teatral como separador y después vemos a don Friolera, de uniforme, que se ha levantado con una resaca taciturna y desayuna junto a Manolita, uniformada de colegiala. Se lamenta ante su hija de que ha perdido el honor. La hija le trae la guitarra para que se anime. El teniente se arranca con la guitarra.

Sec. 52- Azotea. Día

Doña Tadea increpa a don Friolera. Le dice que tiene a todo el vecindario escandalizado, anoche el tiberio nocturno y ahora la juerga, “¡qué mal ejemplo para la niña!”.

Sec. 53- Huerto de don Friolera. Día

Doña Loreta sale y se enzarza con la vieja doña Tadea.
Doña Tadea responde con una copla:
“¡Cuatro cuernos del toro!
¡Cuatro del ciervo!
¡Cuatro de mi vecino!
¡Son doce cuernos!”.

Sec. 54- Café/Sala de billares. Atardecer

Los tenientes siguen hablando de sus gestas militares y sus devaneos en Filipinas con las jóvenes indígenas.

Sec. 55- Café. Atardecer

El teniente Friolera se encuentra con Curro, el contrabandista, que le convida a otra copa. Le confiesa que bebe para sacarse de la cabeza los malos pensamientos. Curro le informa de que corre el “runrún” de que están formándole un tribunal. Un carabinero le indica a Friolera que lo esperan arriba.

Sec. 56- Café/Sala de billares. Atardecer

Escuchamos el último fragmento de la conversación de los militares, antes de recibir a Friolera.

Sec. 57- Café. Atardecer

Curro se interesa por la suerte de la casa de Friolera. Si acepta la jubilación definitiva, a su mujer le hace mucha gracia la casa.

Sec. 58- Café/Sala de juego. Atardecer

Friolera no quiere hablar ante el tribunal de los asuntos de su esposa; le comunican que, en reunión, se ha acordado que pida el retiro. Friolera replica que ningún militar está libre de que su señora le engañe, pero los militares quieren que respete el honor del “cuerpo” y Friolera se compromete a realizar un asesinato. El tribunal suspenderá la decisión si cumple su promesa.

Sec. 59- Huertos. Noche

Pachequín y doña Loreta se reencuentran; se besan y doña Loreta le advierte que, si dan el paso, tendrá que cargar con ella para siempre. El barbero está dispuesto y quiere que lo siga al final del mundo.

Sec. 60- Calle. Noche

Don Friolera, con paso inseguro, llega a su casa hablándole al fiel Merlín. Habla del engaño y de la apariencia del mundo.

Sec. 61- Huertos. Noche

El intercambio de piropos entre dona Loreta y Pachequín se ve interrumpido por el llanto de Manolita. La hija se ha despertado y llora. Pachequín le dice a doña Loreta que la niña también puede ir con ellos. Doña Loreta va a por ella.

Sec. 62- Bajo de don Friolera/Complejo. Noche

Pasillo

Entra el teniente, que sigue cavilando.

Sala

Oye los gritos de su hija, coge la pistola.

Sec. 63- Huertos. Noche

Doña Loreta ya está al otro lado del murete; sale Friolera al huerto y amenaza a voz en grito con vengar su honor. En la oscuridad, dispara su pistolón.

La escena se cierra con ojo de pez y le sigue la cortinilla de un telón de teatro.

Sec. 64- Casa del coronel/Complejo. Día

Sala

El coronel lee el periódico y comenta las noticias con su señora. Un asistente pide permiso para que reciba a Friolera, pero el teniente irrumpe, trágico. El coronel le ordena que solicite entrevista según marcan las ordenanzas. Friolera le dice que viene a entregarse, porque ha vengado su honra: ha matado a su señora por adúltera. La coronela se horroriza; ante los improperios que le lanza, su marido le pide que se retire, la mujer se marcha.

El coronel le pregunta si está bebido, pero Friolera insiste en que ha vengado su honor. El coronel le dice que, si todo cuanto ha dicho es verdad, ha procedido como un caballero.

La coronela irrumpe en la sala a gritos y con los pechos medio fuera: en realidad no mató a su mujer; mató a su hija. El coronel, sorprendido, le pregunta quién se lo ha dicho y la mujer le dice que el asistente. Friolera enloquece.

Pasillo

En su camino hacia la puerta, Friolera oye unas risas que vienen de la cocina, asoma un ojo y...

Cocina

...y ve a la coronela ante los fogones y el asistente acuclillándose para meter la cabeza bajo su falda.

Sala

Friolera le dice a su superior que es más “cabrón” que él; su señora le engaña con el asistente y le dice que están en la cocina. El coronel sale empuñando su arma y Friolera grita “¡Asesinos! ¡Cabrones! ¡Más asesinos y cabrones que yo!”.

Vemos que baja el telón y se escuchan aplausos. Escuchamos la voz de don Manolito, que dice: “que es una locura maravillosa”.

Sec. 65- Teatro Coliseo. Noche

Mientras sale el público, escuchamos en *off* las siguientes palabras:

“Los dictadores toleran pocas cosas, pero la peor de todas es la risa”.

Ahora, vemos salir a los actores detenidos, mientras escuchamos el siguiente texto:

“En fin, como no hay mal que cien años dure, don Miguel Primo de Rivera dejó de mandar, pero don Ramón no dejó de escribir, ni sus actores de defender sus obras. Y lo que el teatro les había negado, parece que el cinematógrafo lo iba a permitir”.

Sec. 66- Estudios/patio y decorado calle hotelitos. Día

Un electricista indica a don Manolito y a don Estrafalario dónde se está dando la primera vuelta de manubrio de *La hija del capitán*.

Se acercan a un grupo en el que el director está pronunciando unas palabras.

Un periodista pregunta si el Capitán está inspirado en el capitán Sánchez. El actor que

interpreta al Capitán se va por las ramas y don Manolito no puede reprimir su indignación y pregunta si en la película queda claro que el General es una contrafigura de Primo de Rivera. El director corta las preguntas e invita al personal a situarse detrás de las cámaras para proceder a la primera vuelta de manivela. Y empieza el rodaje. La imagen gira en el sentido de las horas del reloj y aparece un cartel de cine mudo que indica *cinco meses después*.

Sec. 67- Puerta del cine. Día

La imagen vuelve a la pantalla siguiendo el sentido giratorio. Vemos la entrada del cine, donde se anuncia la película y escuchamos en *off* las siguientes palabras:

“Queridos socios de nuestro cine club, hoy tenemos un gran estreno, se trata de la película *La hija del capitán*, basada en un esperpento de don Ramón, el manco genial”. La imagen muestra las caras de los actores que intervienen en la película, con sus nombres figurados. Vemos a los espectadores cómo se aposentan en sus butacas.

Sec. 68- Prisión/Fachada. Día

Empieza la película, aparece un cartel que indica: *Primera parte*.

Vemos la fachada de una cárcel. Sale el Golfante y, tras hacer un corte de mangas al edificio, echa a andar.

La presentación termina con otro cartel de cine mudo en el que leemos: “Mientras tanto, en el nido de amor del General Miranda”.

Sec. 69- Pisito de soltero/Complejo. Día

Dormitorio

El General tose. La mujer, desnuda, se va al baño; el General la contempla con lascivia y se lamenta de que su relación no funcione. La mujer le responde que no es una viciosa.

Sec. 70- Calle del hotelito. Día

El Golfante, desde el mostrador de un puesto de horchata, vigila uno de los hotelitos de la calle. El Capitán sale de casa y el Golfante se tapa para no ser visto. La Sini, al doblar la esquina, se encuentra con el Capitán; discuten airadamente. Padre e hija se separan. La mujer va hacia el hotelito. El golfante le sale al paso y, sorprendida al verlo, le pregunta qué es lo que busca. La Sini le deja claro que ellos dos ya hace tiempo que terminaron su relación. El Golfante no está dispuesto a dar por concluido su noviazgo. Le propone que vayan a su casa, porque el Capitán Chuletas ha salido (aprovecha para dar la información de que su padre fue apartado del ejército por hacer chuletas con los prisioneros moros y que ella ahora va con un General que libró a su padre de ir a la cárcel).

La mujer lo hace porque él es un “golfo” y, aunque le quiso hace tiempo, ahora ya está harta. La mujer intenta marcharse, pero el Golfante la empuja hacia un descampado.

Sec. 71- Calle del hotelito. Día

Escuchamos un organillero que hace sonar una pieza del “género chico”.

Sec. 72- Solar. Día

Vemos, desde la perspectiva de la sala de cine y en la pantalla de proyección, cómo el Golfante y la Sini se besan. Después seguimos viendo la escena en color. La mujer le pregunta si está sin blanca y le propone que esa noche vaya a la parte de atrás de la casa y le dará algo para que se apañe.

Sec. 73- Hotelito/Complejo. Noche

Aparece un cartel de cine mudo en el que se puede leer: “A la hora convenida”. Luego, desde la perspectiva del espectador de la sala, podemos seguir leyendo: “Madrid moderno, partida timbera, corre la pinta “Chuletas de Sargento”.

Sala

En plena partida, el Capitán reparte cartas a un Ricacho Donostiarra, a un Tonguista, a un Ex ministro, a un Trapisondista, al Pollo de Cartagena y al General.

Al Pollo, sólo le queda la ficha del Bellas Artes y, por esa noche, se abstiene de jugar más.

La Sini está esperando que el General le dé el dinero que le había prometido, pero éste le dice que lo han “pelado”.

Pide al Capitán que reparta otra mano. La Sini intenta registrarle los bolsillos, pero el General, cínico, reprocha al Capitán la educación que le ha dado a su hija. La Sini saca, amenazante, un tenedor que el Pollo le quita, y la aparta hasta el pasillo.

Sec. 74- Hotelito/Exterior. Noche

En la oscuridad de la noche, el Golfante espera en la verja trasera del hotelito. Sale la Sini, que le pregunta si quiere el dinero. La mujer le pasa el papel que ha escrito; le dice que llame y se lo dé a la criada, para que se lo haga llevar al General. Cuando salga, que lo “limpie” de todo lo que lleve encima y lo que saquen, a medias. El Golfante se prepara abriendo su navaja.

Sec. 75- Hotelito/Complejo. Noche**Sala**

La partida ha terminado. Aparece la Mucama con el papel. El General lo rompe sin darle importancia. El Capitán va a despedir a sus invitados a la puerta. Salen todos, excepto el Pollo, que sigue bebiendo. El General no quiere que le deje solo, porque no quiere enfrentarse a la Sini. La mujer invita al Pollo a que se marche, para hablar de sus cosas. El Pollo obedece y se va.

Sec. 76- Hotelito. Cancela. Noche

Desde la otra acera del hotel, vemos cómo se despide uno de los jugadores. El Capitán está a la puerta despidiéndolos.

Sec. 77- Hotelito/Complejo. Noche

La Sini discute con el General. Ve a su padre, el Capitán, que espera en un rincón y le dice que pase porque tienen para rato. La mujer les reprocha que son dos canallas que la han perdido; la Sini está harta de los malos tratos... en plena discusión, escuchamos un grito de socorro.

Sec. 78- Hotelito/Cancela. Noche

El Pollo agoniza en el suelo del jardincillo, entre la puerta de la casa y la cancela, y el Golfante, que ya le ha vaciado los bolsillos, huye. Se oyen, al otro lado de la puerta, las voces del Capitán y del General, que distinguen el bulto del cadáver. La Sini es consciente del trágico error del Golfante. El muerto es el Pollo de Cartagena; le escarban los bolsillos y ven que lo han dejado “limpio como una patena”.

Vemos ahora las imágenes desde la perspectiva de los espectadores del cine. Don Estrafalarario hace el siguiente comentario: “Y luego no querrá don Ramón que le llamen *extravagante ciudadano*”.

Sec. 79- Hotelito/Complejo. Noche**Vestíbulo y pasillo**

La Sini baja las escaleras con una maleta. El Capitán amenaza con darle un par de “hostias” si no se vuelve a su habitación. Ante las amenazas, la mujer insinúa que puede pedir auxilio para que alguien acuda. Los hombres no pueden retenerla.

Aparece un cartel en el que se puede leer: “Los cómplices se acogen al rincón más oscuro de una tasca”.

Sec. 80- Figón. Noche

Un lugar miserable, frecuentado por gente del hampa. En una mesa, la Sini y el Golfante hacen arqueos de lo que llevaba el Pollo encima, que ahora va saliendo de los bolsillos del Golfante. Ante la falta de efectivo, la Sini descubre dos pagarés de veinte mil pesetas con la firma de “Pachá Pum Pum”. La Sini aclara que es el General. Estos papeles, en buenas manos, valen una fortuna. Después, el Golfante le saca la ficha. La Sini quiere cobrarla; el Golfante le pregunta dónde y la mujer dice que en el Bellas Artes.

Sec. 81- Círculo de Bellas Artes/Complejo. Noche**Caja casino**

En cadena con el empleado que tiene la ficha en las manos, éste le pregunta a la Sini de dónde la ha sacado. El empleado, que sospecha, le propone un trato.

Pasillo

Le ofrece comprársela por la mitad y no llamar a la policía. La Sini acepta. Vemos sus figuras recortadas en la penumbra como dos siluetas. El cajero es un enano.

Sec. 82- Hotelito/Complejo. Noche**Sótano**

En la oscuridad, descargan el fardo. Después, el General se muestra preocupado porque el Pollo llevaba unos documentos en los bolsillos que le comprometían. El Capitán se queda buscando un serrucho.

Sec. 83- Café Universal/Calle. Noche

El Sastre Penela sale con el Butaco, al que le dice que la pareja se ha encontrado con la cartera. El Butaco se muestra celoso, porque si el dueño ha dado parte a la policía,

poco partido podrán sacarle a los documentos. La Sini responde que el propietario tomó un tren para un viaje largo. El Butaco accede a ver los documentos; el hombre dice que él trabaja en esferas más bajas y los documentos que ellos traen son “de Prensa y Parlamento”. Se los ofrecerá al director del *Constitucional*: en sus manos, esos papeles son oro.

Sec. 84- Casa abandonada y pozo. Amanecer

El Capitán empuja una carretilla cargada con paquetes envueltos en tela de saco. A su lado, camina La Mucama.

La pareja llega junto a un pozo con su brocal y unas tablas encima. La Mucama las retira. El Capitán mira a su alrededor, precavido. Luego, va echando al pozo los bultos en vueltos en tela de saco.

Aparece un cartel, al estilo del cine mudo, en el que puede leerse:
“Segunda parte”.

Sec. 85- “El Constitucional”. Sala de máquinas. Día

Ejemplares del periódico saliendo de una rotativa. El Gerente coge el primer número y sale “arreando”.

Vemos un cartel en el que puede leerse: “Don Alfredo Toledano, el director de “el Constitucional” chanela como nadie de la marcha de estos negocios”.

Sec. 86- “El Constitucional”/Dirección. Día

El Director y el Butaco esperan el ejemplar. El Director lee en voz alta los titulares. Al describir al Pollo de Cartagena, le llama *financiero* y no *usurero*, porque él también le debe dinero y, si apareciera el Pollo, le pondría en un compromiso. Ambos intentan hacer chantaje al General para que rescate los documentos. Nos muestra una prensa mezquina que se sirve del medio para chantajear.

Sec. 87- Cuartel/Vivienda/Complejo. Día

Baño

Un soldado afeitado al General que lee “el Constitucional”. Entra el Capitán, que viene vestido de uniforme e, indignado por la noticia, está dispuesto a dar una paliza al director del periódico. El General cree que se necesita un diplomático y él no lo es, en referencia al Capitán.

Sec. 88- Calle. Noche

Un chico vocea el periódico: “¡’El Constitucional’, con las orgías de un chalé del Madrid Moderno! ¡La policía busca al Pollo de Cartagena!”

Sec. 89- Café. Noche

Entra un “chisgarabís” –El Reportero–, que es meritorio en la redacción de “El Diario Universal”. El Reportero se sienta en la mesa que comparten el Camastrón, el Chutis y el Circunspecto.

El Reportero informa que se confirma que hubo un duelo entre el General y el Pollo (Joselito Benegas), y que don Joselito agonizó en un hotel de Vicálvaro. El motivo fue una rubia. Hay testigos que han visto a la rubia del brazo de un “golfo”.

Aparece un nuevo cartel con la siguiente información:

“El Príncipe de la Milicia, temeroso de que la prensa canallesca cubra de fango el honor del ejército, decide dar un golpe de Estado. ¡Qué país!”

Sec. 90- Cuartel/Vivienda/Complejo. Día

El General cree que, de la prensa y de las Cámaras del Parlamento, salen los focos de la insubordinación que aqueja a España. Por lo que se ve obligado a que el ejército intervenga y proclame un Directorio Militar. Recibe el apoyo del Brigadier y del resto de los oficiales. Al final, vemos su imagen deformada a través del espejo, mientras se suceden los vítores a España y al ejército.

Sec. 91- Bellas Artes/Sala de billares. Noche

Unos socios juegan al billar y comentan las noticias de la prensa. Asocian la alusión a una ilustre figura, que ejerció altos mandos en ultramar. Entre los que juegan al billar, está el Ricachón que estuvo en la partida del General, y quita importancia a los titulares: él no sabe nada, pero oye auténticas aberraciones y no les da crédito.

Uno dice que la rubia de la que habla la prensa estuvo anoche en el casino con la pretensión de cobrar cinco mil pesetas; son rumores que apuntan a que alguien “ha dado pasaporte” al Pollo.

Sec. 92- Sotabanco. Noche

El Golfante está tumbado. La Sini le echa encima un ejemplar de “El Constitucional”. Pregunta el Golfante si trae algo de lo suyo, pero la Sini responde que todo es referente a un posible golpe militar. Le da el dinero del adelanto que les ha entregado el Batuco y se echa encima del Golfante.

Sec. 93- Calle del cuartel. Día

Hay un grupo de periodistas a la puerta. Llegan los coches de la Comisión de Jefes y Oficiales. La prensa pide una declaración al coronel Camarasa... que responde que, simplemente, es una visita de cortesía.

Sec. 94- Cuartel/Despacho del General. Día

Un ayudante avisa de la visita de los jefes y oficiales. El General les hace pasar. Entra la comisión, al frente el coronel Camarasa. Le muestran su solidaridad y el General, rompiendo el protocolo, los abraza y hace su discurso de pronunciamiento de la que define como “una acción consistente y orgánica de los cuadros de jefes”. Acepta “sacrificarse” por el país y se dispone a redactar un manifiesto. Durante el parlamento, se intercalan imágenes de cómo se van transmitiendo las órdenes y las repercusiones del manifiesto (sec. 31, 32 y 33 de la versión televisiva).

Sec. 95- Apeadero FF. CC. Día

Una banda de música ataca la Marcha Real. Vemos al Coronel de gala, junto al Obispo y unas damas de la Cruz roja. Empezamos a escuchar los parlamentos de bienvenida.

Vemos, en la puerta de la sala de espera de la estación, a la Sini y al Golfante, que tenían miedo de que todo este despliegue fuese para su detención. Se suben a un banco para observar la llegada del monarca.

Continúan los discursos, a los que el Rey responde dando por muerto al Antiguo Régimen.

Voces que aclaman al Rey, al que no vemos la cara. El Golfante se une a los vítores diciendo: “¡Viva el regenerador de la sociedad!”

Y acaba la obra la Sini, con la frase: “ (...) si usted no la diña, la hubiese diñado la Madre Patria ¡De risa me escacho!”

Esc. 96- Ideal/Sala. Día

Estamos en el cine donde se ha proyectado la película. La ovación de la película se corta porque, de la calle, llegan los gritos de la proclamación de la República.

Llegan las notas del Himno de Riego. Don Manolito y don Estrafalario se unen a los gritos de alegría.

Esc. 97- Ideal/Entrada. Día

Salen del cine y vemos una multitud que abarrotta las calles, la gente está feliz. De pronto, don Manolito añade un pesimista: “Veremos los que dura...”.

Esc. 98- Fotos de Valle-Inclán

Sobre la imágenes de don Ramón, escuchamos el siguiente texto:

“Tenía razón don Manolito, duró poco y además la vida no fue muy piadosa con Valle-Inclán durante buena parte de la Segunda República. Desplazado de todos los grupos, olvidado por unos y rechazado por otros, enfermo y en mala situación económica, quizá ya era tarde para el éxito. Por fortuna para él, murió a tiempo de no padecer el desastre que se avecinaba. Otro General, otro Marte carnavalero, mucho más cruel y menos partidario aún de la literatura que Primo de Rivera, iba a imponer su dominio sobre este país tan prolífico en mandamases y escritores pobres.

Durante cuarenta años, sólo representaron el teatro de Valle-Inclán unos pocos grupos de actores entusiastas para los escasos Manolitos y Estrafalarios que trataban de sobrevivir. Pero aquello también pasó. Don Ramón siempre acaba venciendo a los dictadores, porque mientras los uniformes pasan, la cultura permanece, o así nos los parece”.

A)-Las escenas recortadas y eliminadas de *Las galas del difunto*

Al referirnos a las escenas eliminadas o a aquéllas que han sufrido grandes recortes, las numeraremos siguiendo el esquema del guión para televisión, recogido en los esquemas comparativos de cada uno de los capítulos.

-Se elimina la primera parte de la secuencia tres del prólogo del guión televisivo. La acción se desarrolla en la primera planta del complejo Ateneo de Madrid, entre don Manolito y don Estrafalario. También se eliminan las referencias teatrales, la alusión al estreno de los Quintero y las referencias a la compañía del Cántaro Roto y a su director, don Cipri, en referencia a Cipriano Rivas Cherif, también son omitidas.

-De la representación teatral, se elimina la secuencia tres de la recepción del Ayuntamiento, quedando la dos, la cuatro y la cinco reducidas a las palabras de bienvenida. Estas escenas se cortan bastante y sólo se presta atención a la secuencia seis de la distribución de los soldados por el pueblo.

-La secuencia nueve se elimina por completo. Se trata de la escena en la que, en *flash-back*, se rememora la discusión entre padre e hija por el incidente del embarazo.

-La secuencia diez, en la que la Daifa aún se queda absorta en su pensamiento y es requerida por la Bruja para saber si ha de esperar respuesta a su carta. También va fuera.

-Del encuentro entre la Daifa y Juanito, la secuencia once, se eliminan todas las referencias al novio de la mujer y su muerte en Cuba. Otro efecto que se introduce en la realización es que, al inicio de la escena, vemos al actor (Juan Diego) leyendo el papel de manera neutra en la lectura del Bellas Artes, para verlo seguidamente en acción y con otra intención en la manera de decir la frase. La escena está muy recortada en su diálogo.

-De la secuencia doce, se elimina la conversación entre el Galopín y la Bruja; la escena se inicia con la llegada de don Sócrates y el intento de darle la carta de su hija.

-La secuencia catorce, que es un inserto de la Torre de la Iglesia, con el sonido de campanas, se elimina.

-De la secuencia quince, se elimina la descripción del director. De las didascalias que propone el guión, se dejan sólo unas cuantas; es un material del que se ha prescindido al máximo en la realización.

-Hay un cambio de orden entre la escena quince y las escenas dieciséis y diecisiete, pertenecientes al sueño de Juanito con la mulata. Después de ver a don Sócrates indispuerto subiendo hacia su habitación, se inserta la escena del sueño, para después ver la muerte del boticario.

-También se elimina la escena dieciocho, la del despertar de Juanito en la cuadra, cuando descubre que se trata de la lengua de la cabra y decide desayunar su leche. La escena diecinueve, el amanecer en la calle de la farmacia, se elimina, igual que la veinte, veintiuna y veintidós. La elipsis temporal será directa, y veremos el velatorio de don Sócrates y los preparativos para amortajarlo en la escena veintitrés.

-La secuencia veinticuatro, la del entierro del don Sócrates, también es eliminada.

-La secuencia veintiséis, en la que Juanito va con sus amigos al cementerio con la intención de robar el terno al difunto y se produce la discusión entre ellos cuando les pide ayuda para poder franquear la tapia del cementerio, queda eliminada.

-Del cementerio, también se elimina la secuencia veintiocho, en la que se describe cómo se abre la tumba. En cambio, se inserta, durante la escena veintinueve –la de la cena del cochinillo– el cambio del traje con el muerto.

-La secuencia treinta, donde el director hace una completa descripción de la calle de la farmacia con las acotaciones y donde vemos a Ventolera recoger un tonel para encaramarse al balcón de doña Terita, se elimina.

-Las referencias al pasado de la Daifa se eliminan; de ahí que la secuencia treinta y cuatro –en la que, en *flash-back*, se rememora el momento en que la Daifa hace el amor con su novio Aureliano– no se vea. Esta secuencia está planteada para explicitar el pensamiento de la Daifa mientras Juanito Ventolera le hace el amor.

-En la secuencia treinta y cinco, se incluye como cliente al Rapista, que busca los favores de la Daifa; también en la escena treinta y tres, cuando Juanito llega al burdel, se introduce como cliente al alcalde del pueblo, que también ha utilizado los servicios de la Daifa. Estos cambios ya están hechos en la realización televisiva, porque recordemos que no se graba material nuevo para esta versión, simplemente se realiza un nuevo montaje.

Se elimina la escena del epílogo y, sobre las imágenes del final de la lectura, se introduce el *off* que enlaza con la siguiente obra, *Los cuernos de don Friolera*.

B)-Las escenas recortadas y eliminadas de *Los cuernos de don Friolera*

-Del prólogo de *Los cuernos de don Friolera*, se elimina la conversación sobre estética y política en referencia a los sindicatos “credos” que siguen el modelo de Mussolini.

-La secuencia ocho, la de la lectura del anónimo, se mezcla con la secuencia veinticuatro, la de los tenientes. En un intento de agilizar ambos contenidos, se van entrecruzando ambas secuencias, montaje que se ya se realiza en la versión televisiva, pero aquí se recortan un poco más.

-Se eliminan las secuencias nueve y diez, que son preludios del encuentro entre doña Tadea y Friolera. Se retoma directamente la acción con el encuentro entre ambos personajes.

-Las secuencias catorce y quince de la persecución se eliminan.

-La secuencia veinte, de presentación del exterior del café de los billares, desaparece.

-Las secuencias veintidós y veintitrés se funden; se eliminan diálogos y, nada más salir doña Tadea, le responde doña Loreta, que concluye rápidamente con la canción de los cuernos.

-La secuencia veinticinco tampoco aparece; se trata de una escena en el interior del café y donde doña Calixta habla con los parroquianos para que abandonen la sala porque se va a montar el tribunal.

-A la secuencia veintiséis, la de la llegada de Friolera al café, se le intercalan fragmentos de la secuencia veinticuatro, en la que escuchamos las conversaciones de los tenientes.

-En la secuencia veintisiete, aunque se mantiene, se realizan muchos cortes en el diálogo, dejando exclusivamente los parlamentos en los que Friolera se compromete a matar a su mujer.

-La secuencia treinta, en la que la niña protesta ante la huida, tampoco está en esta versión.

-Después de la intensidad de la acción del disparo y tras un separador en forma de cortinilla, pasamos a la escena final, suprimiéndose la escena de la azotea, donde doña Tadea es testigo del crimen.

-Se suprime el epílogo de la obra y las reflexiones de don Manolito y don Estrafalario sobre la estética de los esperpentos y la visión deformada sobre la realidad.

C)-Las escenas recortadas y eliminadas de *La hija del capitán*

-La primera secuencia del prólogo, en la que vemos los estudios con el movimiento de ovejas y extras, en la que se ironiza sobre la gente del cine, desaparece.

-En la secuencia dos del prólogo, don Manolito y don Estrafalario se limitan a preguntar dónde se está realizando el rodaje. Se eliminan las referencias sobre el cine extraídas de las declaraciones de Valle-Inclán. La escena acaba cuando don Manolito pregunta por la contrafigura de Primo de Rivera.

-La secuencia dos de la película se simplifica al máximo y simplemente se nos muestran las desavenencias de la Sini con el General; no los vemos haciendo el amor.

-Las secuencias tres y cinco son eliminadas; son escenas de transición de espacios.

-La secuencia diez, entre la Mucama y el Chófer, se elimina. Al tener que resumir los capítulos, los personajes secundarios pierden identidad.

-La secuencia trece y catorce son eliminadas; la primera, porque es la continuación de la relación del Chófer con la Mucama; y la segunda, porque posteriormente se hará referencia a la prensa en otra escena; básicamente, se trata de no repetir la información.

-La escena quince se presenta desde que la Sini baja las escaleras para marcharse. La parte en la que bajan al sótano se desgaja de esta escena y se inserta posteriormente.

-De la secuencia diecinueve, se elimina la primera parte, la conversación entre el Sastre, que hace de intermediario, y la Sini y el Golfante. La acción se retoma cuando el Sastre ya trae al Butaco para cerrar el trato.

-La secuencia veinticinco se adelanta y se divide en dos partes.

-Las escenas del casino, la veinticuatro y la veintiséis, se cambian de orden y, además, se reducen drásticamente.

-La llegada a casa de la Sini, cuando pasa por delante de las vecinas, en la escena veintisiete, se elimina.

D)-El guión de la película

Con este esquema, vemos claramente el grado de recorte que han experimentado los capítulos. *Las galas del difunto* tiene aquí una duración aproximada de 40 minutos; y *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*, tiene un metraje de unos 36 minutos aproximadamente. El recurso más empleado ha sido la simplificación del diálogo en casi todas las escenas y la división de muchas de ellas en unidades menores, con el fin de intercalarlas, creando una sensación de mayor dinamismo.

El texto que se ha añadido sirve para dar una información directa al espectador y, al mismo tiempo, dar coherencia a los tres capítulos con la nueva refundición. El proceso expansivo que se utilizó en los guiones televisivos sufre aquí un nuevo recorte; algunas de las cosas que se plantean en los guiones a partir del texto de Valle se pierden por el camino; seguro que, si se hubiese trabajado directamente para la adaptación al metraje cinematográfico, el camino seguido a partir de los textos de Valle hubiese sido distinto, porque, al tener que reescribir el guión en base a las escenas grabadas, se ha tenido que hacer un ejercicio de auténtica orfebrería en el montaje.

Sirva el esquema que hemos presentado como fuente de un guión inexistente. García Sánchez ha realizado una *contaminatio* de los guiones que escribió junto a Rafael Azcona; desgraciadamente, en el último proceso de montaje, Azcona ya había muerto y dejaba a García Sánchez sin interlocutor para el apasionante trabajo de la selección de textos; ahora, la responsabilidad de los textos que unen las piezas es de García Sánchez, que conoce perfectamente el material y que es el responsable último del trabajo. El director hace en la película una dedicatoria expresa a su amigo Rafael Azcona.

Viendo todo el proceso de adaptación de los guiones y su posterior refundición, no es difícil pensar que la industria audiovisual es una industria muy compleja. Viendo este proceso, parece bastante ingenuo afirmar que las obras de Valle encierran un guión cinematográfico; las obras de Valle encierran muchas virtudes, entre ellas infinidad de sugerencias para poder desarrollar un guión o varios en base a su material, pero difícilmente podremos grabar sus obras limitándonos a la reproducción de sus indicaciones, por muy sugerentes que sean.

Estamos de acuerdo con Azcona cuando traslada a su guión las didascalias de Valle para sugerir, proponer; porque el propio guión de Azcona y García Sánchez no es una partitura exacta que García Sánchez, como realizador, interprete a pies juntillas. La puesta en escena, la producción y los actores también intervienen en el resultado final; de ahí que el guión sea una base sólida de trabajo, pero no una partitura inamovible, como hemos visto.

Gracias a la habilidad de García Sánchez, se consigue con este montaje una nueva lectura de los guiones que, una vez, tuvieron como fuente los esperpentos de Valle; pero, tantos cambios, acaban por eliminar el espíritu con el que fueron creados; las mutilaciones que recibe este nuevo montaje van en detrimento del trabajo realizado para televisión.

3-Ficha técnica

Además del equipo artístico y técnico que hemos recogido en las fichas de los capítulos para televisión, aquí completaremos la ficha técnica con el equipo de producción,

cámaras, arte y ambientación, vestuario, maquillaje y peluquería, etc., y la catalogación del material cinematográfico y documental que se ha utilizado en la película.

Equipo técnico y de dirección:

Ayudante de dirección..... Michael Aguiló
Jefe de producción..... Nerea Orce
Segundo ayudante de dirección..... Iñaki Sanz
Script..... Josep Molina

Cámaras:

Operador de cámara A..... Gregorio Sánchez
Operador de cámara B..... Eva Díez
Ayudante de cámara A..... Aarón López
Ayudante de cámara B..... Jon Peter Rowing
Auxiliar de cámara..... Iñaki Vargas
Foto fija..... Pipo Fernández

Arte y ambientación:

Ayudante de decoración..... Montse Figueres
Dibujante..... Ana Cubeiro
Regidor..... Alejandro Pavón
Atrecista..... Priscila Rica

Vestuario:

Ayudante de vestuario..... Mercedes Sanz
Auxiliar de vestuario..... Ana Escobar

Maquillaje y peluquería:

Ayudante de maquillaje..... Montse Damas
Auxiliar de maquillaje..... Sandra Lara
Ayudante de peluquería..... Núria Tejeda
Auxiliar de peluquería..... Alejandro Tejeda

Efectos especiales:

Efectos especiales..... Miguel Olarieta

Sonido:

Microfonistas..... Fabio Huete, Jaime Borrás, Juan Luis Fernández
Auxiliar de sonido..... Juan ramón Castaño

Iluminación:

Jefe de eléctricos..... José Soria

Eléctricos.....

José Vicente Salvador, Enrique Orce, Luis Gil

Música:

Milladoiro

Imágenes de películas antiguas gestionadas por la Filmoteca Nacional:

“El misterio de la puerta del Sol”, de Francisco Elios (1929).

“Viva Madrid, que es mi pueblo”, de Fernando Delgado.

“Esencia de verbena”, de Ernesto Giménez Caballero (1930).

“La aldea maldita”, de Florián Rey (1930).

“Noticiario de cine-club”, de Ernesto Giménez Caballero (1929).

“Un perro andaluz”, de Luis Buñuel (1929).

“La malcasada”, de Francisco Gómez Hidalgo (1926).

Imágenes antiguas gestionadas por EGEDA:

“Bambú”, de José Sainz de Heredia (1944).

“Cielo negro”, de Manuel Mur Oti (1951).

Imágenes cedidas por la Linterna Mágica:

“Caudillo”, de Basilio Martín Patiño (1977).

Imágenes cedidas por la Filmoteca de Zaragoza:

“Alma de Dios”, de Manuel Noriega (1923).

Fotografías de Valle-Inclán del Fondo Fotográfico Alfonso, gestionado por VEGAP.

Canciones cedidas por el Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía:

“En soñar que vivía feliz”, interpretado por Manuel de Sevilla.

“Adiós Cartagena hermosa”, interpretada por Encarnación, “la Rubia”.

“Si alguna vez en tu pecho”, interpretada por Antonio Pozo, “el Muchuelo”.

“La *forza* del destino”, cedida por A. Meliveo e interpretada por Luis Díez.

4-Recepción crítica de la película *Esperpentos*

El estreno de la película en salas comerciales apenas se mantuvo en cartel un par de semanas. Recordemos que salió al mercado con veinte copias frente a las trescientas que son habituales en un estreno comercial. Hemos recogido algunas críticas que ahora detallamos:

-Crítica de *Fotogramas*” realizada por Mirito Torreiro y recogida en www.fotogramas.es/Películas/Esperpentos/Crítica. Consultada el 12 de junio de 2009

“Dos adaptaciones, digamos ‘académicas’ (*Divinas palabras* y *Tirano Banderas*), más algún montaje escénico, parecen haber persuadido al

gadianesco, pero siempre interesante, José Luis García Sánchez, de que la única manera posible de hincarle el diente a Valle Inclán es hacerlo literalmente: que las situaciones que propone en lo que el mismo gallego llamó sus *esperpentos* son de una truculencia extrema; que su lenguaje, a un tiempo bárbaro y refinadísimo; que sus personajes, en el límite de la caricatura, parecen aconsejar medida es sólo una visión alicorta y probablemente equivocada. Si algo prueba esta película irregular y apasionante, excesiva con todas sus consecuencias, es que a Valle hay que tomarlo por entero, u olvidarse de él. Así, *Esperpentos* resulta tal vez la adaptación más sorprendente, y al tiempo cruelmente fiel, de la obra de un dramaturgo que siempre se le resistió al cine español; y ahí queda esa visión entre tétrica y vitriólica de algunas de las viejas instituciones del reino (el ejército), de algunos de los fantasmas más carpetovetónicos (la envidia, el adulterio; el incesto, incluso)... como si las obras originales, en su clarividencia y actualidad, hubiesen sido escritas anteayer, sin ir más lejos.”

-Crítica del periódico *ABC* realizada por Javier Cortijo:

“Demasiado tiempo llevaba Valle-Inclán sin asomar sus barbas cóncavas por una pantalla, y ha sido su adaptador de cabecera, García Sánchez, con la pluma de su heredero Azcona, quien las ha vuelto a poner a remojar oportuna, pirotécnica, rocambolesca y lisérgicamente (ojo a la fotografía de Alcaine y Salmenes). Queda, pues, asegurada la fidelidad literaria. Para la cinematográfica, hace falta toda la complicidad y buena fe del espectador a la hora de torear tan excesivo retablo-*revolutum*. Quizá esa fuera la intención: hacernos sentir, no como el cornudo Friolera o el capitán Chuletas en una España picada de viruela sargentona, sino como don Estrafalario y don Manolito (escalofrantes Jess Franco y Julio Diamante), contemplando desde la barrera el desplome y estrambote de tirios y troyanos. Y es que, a veces, como decía el poeta loco Panero, cualquier hombre corriente debe cruzar, por un momento, su vida con el esperpento.”

-Crítica aparecida en la página de cine *Filmaffinity* firmada por Juanma Lloret. www.filmaffinity.com/es/review/45962573.html, consultada el 12 de junio de 2009

El vuelo del Esperpento

“A García Sánchez, siempre se le dio bien llevar al cine el género esperpéntico, pero el visionado en la actualidad de obras como *Divinas palabras*, *El vuelo de la paloma* o *Tirano Banderas* resulta un tanto difícil por la sensación de sopor que se apodera del respetable a lo largo del metraje, a pesar de los esfuerzos de los (casi siempre) gloriosos repartos de sus filmes y de la espléndida base literaria de la que beben.

Con este nuevo acercamiento, en el siglo XXI, a la obra de Valle-Inclán, García Sánchez parece querer reivindicar no sólo al dramaturgo en la actualidad, sino también volver a poner de moda un tipo de cine que ha quedado, lamentablemente, añejo y arcaico. La poca pericia del director para imprimir

alma a las imágenes más allá de la que le viene dada por el texto de base (el original valleinclanesco) es el principal problema de esta nueva adaptación de no una, sino de tres famosas piezas teatrales. El *esperpento*, entendido como forma de expresión dramática, pierde frescura y se queda en algo poco entretenido gracias a unas imágenes que, en ningún momento, cobran altura, a un montaje acartonado y sin ritmo, y a unas actuaciones absolutamente teatralizantes (algunas, en el peor sentido).

Ciertamente, se ha de alabar la sana intención de recuperar una parte esencial y tremendamente brillante de nuestra cultura, pero habrá que ir pensando en nuevas fórmulas para llevar a cabo próximos intentos de este tipo sin que huelga todo tan a viejo.”

-Crítica del *País*, realizada por J. O. en el www.país.es/cultura/critica, consultado el 12 de junio de 2009

Distancias e interrupciones

“José Luis García Sánchez, autor de una de las películas más esperpénticas, *Las truchas*, continúa hincándole el diente a Valle-Inclán (ya lo hizo en *Tirano Banderas* y *Divinas palabras*); pero, cuando acude a su prosa y no a su espíritu, el tiro le sale por la culata. *Esperpentos*, adaptación de *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán* (contenidas en *Martes de Carnaval*), casi nunca logra trasladar a lenguaje cinematográfico lo que, en teatro, era una mezcla de diatriba antimilitarista, juego de metaliteratura, mascarada grotesca y análisis social. Las formas metateatrales, cuya intención es ofrecer a los personajes su conciencia de marionetas, interrumpen la acción más que alejarla. Las interpretaciones, lo mismo son de corte naturalista (María Pujalte) que declamatorias; de aire grotesco (Adriana Ozores), que simplemente declamatorias (Pilar Bardem). Y, aunque Galiardo, Juan Diego y actores con tablas en el *clown*, como los valencianos Paco Tous y Pepe Quero, ofrecen chispazos de arte, las jurásicas soluciones visuales y de montaje entierran el proyecto.”

-Crítica de la página de internet *Las horas perdidas*, de Javier Ruiz Arcaute, en www.lashorasperdidas.com/index.php/2009/05/01/esperpentos/ consultado el 10 de junio de 2009

“Yo pertenezco a una generación en la que Ramón del Valle-Inclán suena a teatro y literatura, pero porque lo dimos, en su día, como parte de la historia de nuestra literatura en el colegio, no porque hayamos conocido sus obras o porque leamos sus textos. Vamos, pura ignorancia.

Esta película nació, desde el principio, con la vocación de hacer llegar a la gente, de una forma artística más contemporánea como es el cine, los *Esperpentos* de Valle-Inclán. Una película que, finalmente, se ha estructurado más como una serie televisiva (no en vano, su estreno ha sido en el nuevo Canal Cultural) que como película, por necesidades de producción. Nació como película, pero que, tras los cambios en la dirección de TVE, vio recortado su presupuesto y tuvo que

concebirse de otro modo distinto, en tres episodios que se emitirán por televisión y que aquí aparecen unidos.

Esa estructura está muy presente en la película, que pone de forma sucesiva esos capítulos, capítulos que, en cada caso, representan un esperpento y cuyo hilo conductor son dos ancianos espectadores de la época. Cada capítulo, además, evoluciona también en su estilo y medio narrativo. El primero se representa como una lectura, el segundo como obra teatral y el tercero como película; y en cada caso, la forma en que los actores abordan su trabajo varía según ese medio en el que, en cada caso, se encuentran. Evolución en el lenguaje y evolución en los acontecimientos externos a esas obras, todas ellas interpretadas por una misma compañía, que pasa de leer a hacer películas, y a la que rodean distintas circunstancias en cada momento. Empiezan por la Primera República, siguen con la dictadura de Primo de Rivera, y llega a la Segunda República.

El gran problema de la película es el hecho de adaptar unos textos concebidos desde el inicio para el teatro que resultan totalmente anacrónicos con el mundo actual. ¿Problema de la obra o problema de nuestra ignorancia? Quizás ambas cosas. Pero, cinematográficamente hablando, se ve que, aunque hay intención de hacer cosas interesantes, ninguna ayuda a olvidar la teatralidad del conjunto.

Lo mejor, por contra, un elenco de los de lujo con Juan Luis Galiardo y Juan Diego a la cabeza de cada historia. Dos pesos pesados que aquí se encuentran en su salsa, y se nota. Algo que se comprende, ya que ellos han sido los primeros implicados en el proyecto, no sólo sin haber cobrado, sino que posiblemente “palmando” algo de pasta.

Entiendo la intención didáctica de la película y, en ese sentido, como esfuerzo, no tiene discusión. El mismo equipo lo afirma, no es una “peli” de masas, sino una película que permita acercarnos a la obra de este clásico de nuestra literatura y nuestro teatro. Pero, como “peli”, se queda coja, le falta ritmo y tiene una realización y una pátina de las que espantan audiencias, no por malas, sino porque, al ritmo al que estamos acostumbrados, un monólogo puntual resulta mortal.

Es una película que puede acabar viéndose en institutos y aulas, pero que, como producto, no tiene posibilidades de tener gran audiencia y a la que la literalidad sobre el texto original (tampoco hay otra forma de acercarse a este autor, que no sea respetando sus diálogos) le lastra más que ayudarla, porque en casi todo momento, al menos tal y como han concebido la idea, remite al teatro; y ya sabemos que el teatro filmado, aunque a ratos se huya de los planos abiertos y la perspectiva de la cuarta pared, no funciona bien como cine.

En definitiva, como acercamiento a Valle-Inclán, es una película/serie muy respetuosa y donde los actores, que son aquí el centro, se han volcado de lleno. También funcionará para los nostálgicos de ese periodo y del teatro de principios de siglo XX. Sabiendo lo que se va a ver, puede gustar mucho. Pero si uno lo que quiere es ver cine, tal cual, casi cualquier otra opción (siempre que no sea una castaña) es mejor.

Siempre me queda la duda, en cualquier caso, de por qué en España cuesta tanto hacer una buena transcripción del teatro al cine. Quizás con obras actuales no haya ese problema, pero los anglosajones, sobre todo los ingleses, llevan años adaptando clásicos, y mucho menos adaptables por su lenguaje, como el caso de Shakespeare, y rara vez tiene uno la sensación de que le han metido en una sala de teatro contra su voluntad. Se asume ese lenguaje como parte de un contexto histórico, pero no da la sensación de 'esto parece un teatro', que aquí sucede tantas veces, bien por ritmo, planificación, puesta en escena o, incluso, presupuesto. Creo que es una labor realmente complicada hacer cine sin traicionar la esencia de esas obras teatrales, que son los diálogos y monólogos; pero, lo poco que he visto aquí pocas veces consigue un equilibrio en esos aspectos. También puede ser, como hemos dicho muchas veces, que cada obra tiene su medio y traspararlo a otro, manteniendo una total fidelidad al original, suele ser imposible.”

Leyendo algunos de estos párrafos parece que aún no se ha superado la polémica de la relación entre el teatro y el cine que se suscitó a principios de siglos XX; poco se ha avanzado en un siglo si, a principios del XXI, cuando el cine se ve amenazado por otros medios como las videoconsolas, que utilizan el mismo lenguaje visual que el cine, seguimos en este debate, estéril y obvio, de remarcar el carácter teatral del texto como un problema, tal y como señala Javier Ruiz Arcaute. Evidentemente que es teatral; de hecho, se juega en esas claves y, si eso está bien hecho, no tiene por qué ser un problema.

El cine ha dado muestras de su variedad de estilos y contenidos; por tanto, la estética que elija un director para afrontar su trabajo es una decisión consciente; no estamos en los albores del cine, cuando se recurría al teatro porque el cine no había desarrollado su propia técnica de puesta en escena. Hoy día, la puesta en escena cinematográfica es muy variada y no entiendo por qué un sector de la crítica descarta algunas propuestas cuyos cimientos están en la representación teatral. Pensemos en películas como *Dogville* de Lars Von Trier fundador del cine Dogma, cuya propuesta no puede ser más teatral; esa estética es la que hace muy singular e interesante esta película; es un trabajo cinematográfico que ofrece una escenificación claramente artificial, con espacios escénicos que están dibujados en el suelo, con un alto grado de convención, desposeyendo a la imagen de la mimesis verista y dejando al juego interpretativo toda la responsabilidad de transmisor de la historia y que abandona los postulados del cine Dogma (cine realista) que su director había postulado unos años antes.

Tampoco parece muy coherente que J. O., crítico de *El País*, encuentre las soluciones visuales de la película de corte jurásico; evidentemente que son recursos antiguos, son recursos del cine primitivo y que aquí se incluyen como recurso estilístico; en lo que sí estamos de acuerdo es en la diferencia de estilos interpretativos; pero hay que saber distinguir, dentro del cine, la propuesta del género. A esta incoherencia, contribuye la peripecia de la película, cuyo planteamiento inicial era el de tres capítulos que se emitían por separado.

Juanma Lloret propone otras maneras de adaptar este tipo de obras literarias, porque el montaje le parece pesado y lento; a nuestro modo de entender, *Esperpentos* es un intento bastante interesante de abordar este tipo de adaptaciones. Juanma se ciñe a señalar las limitaciones, pero no apunta ninguna vía a seguir.

Mirito Torreiro, de la revista *Fotogramas*, y Javier Cortijo del *ABC*, se muestran más entusiasmados con la propuesta y reconocen los valores del texto de Valle en la adaptación, además de alabar la vigencia del contenido y el trabajo actoral.

Una vez más, la obra de Valle vista a través del cine obtiene opiniones enfrentadas; que aquí están representadas por las críticas que hemos escogido y que queremos completar con nuestra opinión.

Por lo que respecta a la crítica especializada, existe un artículo publicado en la Revista *Signa* realizado por la profesora Simone Trecca (2010), que nos parece muy interesante, al abordar los recursos fílmicos-televisivos y la metateatralidad y la metadircursividad que aparece en la trilogía valleinclaniana y su traslación a la realización televisiva.

5- Valoración crítica y personal: la interpretación actoral

La versión cinematográfica, con su condensación, ofrece aspectos positivos y negativos; entre los positivos, queremos destacar la visión ácida y crítica que recorre transversalmente *Martes de Carnaval*, con el ejército como tema central. Al ver en continuidad las tres obras, es más evidente esta línea que va desde el tratamiento de la tropa en *Las galas del difunto*, pasando por la oficialidad en *Los cuernos de don Friolera*, y acabando con el estamento de los altos mandos en *La hija del capitán*; éste es un rasgo crítico esencial en los esperpentos, que destilan un claro antimilitarismo.

Valle, después de su experiencia como reportero de guerra en la Primera Guerra Mundial, hizo gala de esa crítica a los estamentos militares, actitud que se acentúa con los acontecimientos históricos que vivió España a principios del siglo XX.

Cuando Valle escribe los esperpentos es un escritor maduro y está en su última etapa como creador; con *Martes de Carnaval*, concluye un camino que siempre tuvo como guía la deformación de la realidad, una distorsión que sirve para evidenciar la miseria del comportamiento humano. Sus principios deformantes no son unos mecanismos para conseguir la risa fácil, tras la estética irónica y grotesca de sus personajes, Valle tiene una clara intención de remover las conciencias y las críticas a los estamentos militares conforman la base de estos textos.

Valle-Inclán explica el porqué de la publicación de *Martes de Carnaval*: si los jóvenes escritores no actúan denunciando las injusticias, él mismo se arriesgará a publicar, aunque tenga que ir a la cárcel. Por tanto, los esperpentos no son un divertimento, un juego teatral; hay un gran trasfondo social y político que los motiva.

Creemos que la continuidad de la película contribuye a destacar este rasgo, pero también pone de manifiesto –tras haber leído las críticas recibidas y la recepción que ha tenido en las salas de cine– que este tema no está en la sensibilidad del espectador español de principios del siglo XXI; realmente interesa poco al espectador medio, porque existe un gran sector de nuestra sociedad al que no le interesa conocer nuestra historia, y menos cualquier referencia irónica y ácida sobre el totalitarismo y el militarismo. Cualquier manifestación pública y crítica respecto a nuestra historia reciente se considera como una falta de educación que puede herir sensibilidades. Irónicamente, vamos hacia una sociedad aséptica, donde se quiere hacer creer que no hay derechas ni izquierdas, que los medios de comunicación son objetivos y que la

economía es una economía de libre mercado, especialmente cuando las cosas van bien a a la banca.

Por eso, la visión de los esperpentos es más necesaria que nunca, y tal vez hiciese falta una nueva trilogía para mostrar los esperpentos actuales que, en definitiva, no difieren en gran medida de los que Valle planteaba.

En la balanza de las pérdidas, queremos destacar el recorte de escenas que se ha tenido que hacer, y lo que anteriormente se había dilatado; recordemos que a los textos de Valle se les somete a un proceso de ampliación para su adaptación televisiva; ahora, hay que condensarlo sin la posibilidad de volver al original de Valle, porque las escenas ya están grabadas y modificadas. Esta estructura recortada hace que tengamos la sensación de que las historias se precipiten; ahora, se echan en falta las elipsis de Valle, porque no hay tiempo material para mostrar todos los antecedentes de los personajes que se desarrollan para la serie.

Si comparamos la película con los capítulos realizados para televisión, tenemos la sensación de que se presenta el esqueleto de la trama —que, en el fondo, no es tan importante— y perdemos la atmósfera que los capítulos transmiten. Los personajes secundarios se desdibujan si bien es cierto que, en *Martes de Carnaval*, Valle no desarrolla tramas secundarias para ellos, la utilización de estos personajes ofrece puntos de vista muy diferentes sobre el conflicto, dibujando una galería de personajes que retratan perfectamente el entorno y que son un perfecto espejo de una sociedad. Valle definió el teatro como una de las artes más locales y menos universales; cada pueblo tiene el suyo, y la presencia de esos pequeños personajes es lo que define el universo tan singular de Valle-Inclán.

La refundición también tiene efectos contraproducentes respecto al estilo interpretativo de cada uno de los capítulos, especialmente en *Los cuernos de don Friolera* que, como ya hemos apuntado, guarda importantes diferencias de código interpretativo respecto a los otros dos. Al hacer un visionado de los tres como una unidad, se produce un choque que va en detrimento de la película, y nos impide valorar el rasgo de atrevimiento que tiene el capítulo, y lo convierte en un fragmento incoherente respecto a los otros dos.

Tal vez, si la producción no hubiese seguido los derroteros que ha seguido con encargos que se contradicen, la línea lógica hubiese sido desarrollar el primer guión para cine que planteaban Azcona y García Sánchez (2004), con la presentación de los tres esperpentos juntos, y así poder hacer un tratamiento más coherente. Pero las circunstancias han obligado a hacer de las limitaciones virtud, y hemos de apuntar que el montaje final de la película ha buscado la interrelación de muchas de las secuencias para dar mayor agilidad a la película, reelaborando un nuevo guión más ágil.

Otro punto controvertido de la película ha sido potenciar, con más textos en *off*, elementos históricos que tienen como referencia la figura de Valle, para unirlo al contexto de su obra, en un intento de acercar al autor gallego al gran público.

Este carácter pedagógico está implícito en la serie de televisión; los autores son conscientes de que se van a dirigir a un público amplio y por eso tratan de acercarle el lenguaje y el contexto histórico en los que se desarrolla la trama. De ahí que, para romper estas barreras, la serie aporta toda una serie de información a modo de

documental con un fuerte carácter pedagógico, muy común en la televisión, que acerca, al espectador medio y no iniciado, el mundo de Valle, en una lección magistral sobre el autor.

Tal vez, esta vía pedagógica lastre la película; pero recordemos que este aspecto, que puede resultar excesivamente pedagógico, para el público general puede ser un valor añadido, para que la película pueda convertirse en producto de uso académico en las escuelas e institutos.

Las nuevas generaciones de espectadores no están acostumbradas a ver este tipo de cine, donde se denuncian abusos militares sin batallas bélicas ni disparos. El arma que aquí se emplea es la palabra y el cine nos ha acostumbrado más a la acción que a la reflexión; y este tipo de productos difícilmente encuentra acomodo en la taquilla, porque la industria cinematográfica está más pendiente de vender que de crear. La industria del cine español difícilmente hubiese producido una obra de estas características si no hubiesen estado implicados los propios creadores.

A pesar de las limitaciones de la película, creemos que el intento ha merecido la pena: hacer posible una película como *Esperpentos*, que navega a contracorriente de todas las corrientes del mercado cinematográfico, ya merece un elogio.

Pero el material audiovisual de *Martes de Carnaval* ha de verse por separado, tal y como se ha concebido para la serie de televisión. En el desarrollo de los tres capítulos, encontramos la singularidad de la propuesta de Azcona y García Sánchez, y la verdadera dimensión de su trabajo.

7-CONCLUSIONES

Tras la búsqueda y análisis de las adaptaciones audiovisuales de la obra de Valle-Inclán, tenemos un *corpus* lo bastante extenso de propuestas cinematográficas y televisivas como para sacar algunas conclusiones al respecto.

En primer lugar, lo haremos sobre las adaptaciones cinematográficas basadas en la obra de Valle-Inclán. En este sentido, podemos concluir que los rasgos cinematográficos que un sector de la crítica ha destacado en el teatro de Valle-Inclán no tienen un reflejo específico en las adaptaciones, ni confieren ningún rasgo común a las películas que se han ocupado de su obra. En muchas de estas producciones, pesa más el contexto histórico-político de la realización y la autoría de su director que la estética de don Ramón.

La mayoría de realizadores han usado su obra (tanto la teatral como la narrativa) como pretexto para hablar metafóricamente de una realidad atenazada por la censura y la privación de libertades, centrándose en los aspectos sociales. De esta manera, la obra de Valle adquiere una carga política que no siempre contiene y sus personajes se instrumentalizan, despojándolos de su verdadero objetivo, para ponerlos al servicio de estos planteamientos. *Sonatas* y *Flor de Santidad* son ejemplos claros de esta problemática.

En el caso de *Beatriz*, los problemas vendrían por otro camino. Recién restaurada la democracia, nuestro cine se vio invadido por una ola de destape de la que esta película no se libró; la producción está más pendiente de los objetivos comerciales que de la obra de Valle.

En otras producciones, los límites los impone una ajustada producción que hace inviable la idea del director, como en el caso de *Tirano Banderas*, pero el resultado es el que es; y por unas circunstancias u otras, la obra de Valle siempre ha salido mal parada en su adaptación cinematográfica.

Con estas afirmaciones, no queremos pecar de ingenuos, ya que somos conscientes de que toda traslación de una obra artística de un medio a otro sufre importantes modificaciones. Como afirma Helbo (1997, 27) “cualquier adaptación conlleva una relectura del conjunto de partida, y modificar interactivamente el texto original”. No nos oponemos a este tipo de traslación; el problema aparece cuando la obra de la que se parte se reduce a una mera anécdota.

En el caso de las adaptaciones del teatro de Valle, el tratamiento ha sido mucho menos libre que en la adaptación de su narrativa, siendo mucho más respetuosas las películas con la obra teatral. Tal vez, este tratamiento esté motivado por la falsa creencia de que el teatro está más cerca del cine. Pero estos planteamientos también encierran peligros, como afirma Bazin al hablar del teatro como falso amigo del cine Bazin (1966, 67). Porque, como afirma Sánchez Noriega:

“Globalmente, podemos definir la adaptación como el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresada en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones

visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato similar expresado en forma de texto fílmico”²⁶⁵

A pesar de la necesaria intervención sobre el texto original, entendemos que deben quedar elementos del relato original para que, en la obra resultante, se pueda reconocer sus valores estéticos. Podemos modificar parte de la fábula, pero, en esencia, se debe comprender por qué hemos partido de determinado texto literario; de otra manera, es mucho más coherente escribir un guión original.

El proceso de adaptación del teatro de Valle al cine no ha sido diferente del que pudiese realizarse sobre cualquier otro autor dramático. Los aspectos de su dramaturgia, que le acarrearón la etiqueta de “irrepresentable”, no han tenido un tratamiento específico en este proceso. De hecho, pasajes difíciles de resolver en un escenario, como la aparición del macho cabrío en *Divinas palabras*, tampoco se escenifican en la adaptación cinematográfica. El cine, con sus efectos especiales, hubiese podido resolverlo fácilmente; pero la no inclusión de la escena obedece a los planteamientos estéticos de la película, que prescinde de estos elementos porque su propuesta es más realista y elimina la carga mítica y sobrenatural que contiene el texto. El código cinematográfico escogido será determinante para la escenificación.

Uno de los objetivos que nos habíamos planteado en el estudio era rastrear los valores cinematográficos del teatro de Valle-Inclán, y ver hasta qué punto lo que era un problema en el escenario suponía una ventaja para sus adaptaciones cinematográficas. En base a las adaptaciones que se han realizado de sus obras, podemos concluir que lo que era un problema para su representación escénica no ha supuesto ninguna ventaja en sus adaptaciones. La realización cinematográfica obedece a una dramaturgia propia y coincidimos con Bettetini (1977, 146) en que el cine y el teatro actúan como instrumentos de representación y que convergen en la duración y la puesta en escena, aunque cada uno de ellos emplee sus propios dispositivos y técnicas.

A juzgar por las adaptaciones que hemos analizado, podemos concluir que la dimensión de las secuencias y a la utilización del diálogo en las adaptaciones teatrales es mucho más fiel que en las adaptaciones de las novelas. Salvo algunos saltos cronológicos o la introducción de algunos personajes, las adaptaciones cinematográficas del teatro de Valle-Inclán respetan gran parte del diálogo original del texto. Pero esta fidelidad no garantiza captar la obra; a pesar de presentar todos los espacios que propone su teatro, algo fundamental se pierde en esa traslación.

El teatro de Valle no funciona cuando los personajes se presentan desde un perfil únicamente psicológico; su estética pide una totalidad visual, que se concreta en un trabajo actoral donde lo cotidiano pasa a un segundo término, y en la interrelación gestual de los actores con la luz y los espacios, de una manera estilizada. Se necesita de una puesta en escena que no oculte el juego de la representación, cosa que el cine hace; lo oculta para darle la falsa apariencia de realidad, y la realidad ilusionista no hace más rica y creíble la propuesta de Valle, todo lo contrario, produce un efecto contraproducente y elimina la singularidad de su teatro que, a modo de columna vertebral, recorre toda su dramaturgia.

La representación del teatro de Valle, bien sea en el cine, en el teatro o en la televisión, necesita de una lectura que se aleje del naturalismo e indague en los recursos plásticos

²⁶⁵ Sánchez Noriega (2000, 47)

que sugiere el autor, exigiendo el punto de vista personal y definido de quien la escenifica, cosa que, en las películas que hemos analizado, no se produce.

El teatro de Valle requiere de una intervención estética definida por parte del director. En el caso de la puesta en escena teatral, asumiendo el juego de la multiplicidad de espacio y de las transiciones temporales, es una escenificación que necesita de un alto grado de convención en la línea del teatro clásico, utilizando el juego teatral y los recursos escenotécnicos, como la luz, la escenografía, y las técnicas de puesta en escena distanciada, en un claro camino de reteatralización.

En el caso del cine, debe buscar, mediante los recursos de puesta en escena y montaje, un camino que le separe del estándar visual naturalista. Las vanguardias de principio de siglo encontraron en el cine un aliado para su estética, pero la dependencia comercial e industrial del cine la ha ido unificando, y hace que propuestas como las que posibilita Valle encuentren difícil acomodo. Al cine, le resulta muy fácil visualizar la variedad de espacios que propone Valle y tiene múltiples soluciones para representar los saltos temporales, pero esto no será suficiente; hay que conseguir una singularidad visual en la propuesta, sin olvidarnos de encontrar un tono adecuado con el que acercarnos a la gestualidad de los personajes y al tratamiento del lenguaje. Lo que, a simple vista, puede parecer una gran ventaja del cine sobre la representación teatral, se puede convertir en el gran obstáculo.

Existe la creencia de que son mucho más adaptables al cine las obras de teatro que poseen una diversidad espacial y presentan múltiples acciones que pueden ser narradas de manera visual, que las obras de espacios únicos y tramas únicas. En este sentido, puede parecer que el teatro de Valle reúna todas las condiciones necesarias para su traslación cinematográfica. Pero no es así.

Seeger (1993, 71-73) recoge los siguientes requisitos para la adaptación de una obra teatral al cine:

- a) Que pueda desarrollarse en un contexto realista.
- b) Que pueda incluir exteriores.
- c) Que esté vertebrada por un hilo argumental.
- d) La magia de la obra no puede residir en el espacio teatral.
- e) Los temas humanos han de poder expresarse con imágenes más que con palabras.

Las obras de Valle incumplen este primer punto y puede que aquí resida gran parte del problema. Pero las adaptaciones que se han hecho basadas en su obra, todas siguen este precepto y transforman la estética de Valle para presentarla de manera realista.

Siguiendo los planteamientos de Seeger, encontramos otro inconveniente en el punto que hace referencia al lenguaje: ella señala que es fundamental que los conflictos de los personajes estén presentados a través de las imágenes y no de las palabras.

En el teatro de Valle, gran parte del interés dramático descansa sobre los diálogos; la palabra en Valle es fundamental: desposeer a los personajes de Valle de su verbo es quitarles la esencia misma, es simplificarlos hasta dejarlos en mero estereotipo; y sus personajes pueden ser estereotipos, pero con un lenguaje que los trasciende. Otra opción es empobrecer la propuesta de don Ramón.

Si bien es cierto que Valle parte del natural, de sus referentes inmediatos, para la escritura de su teatro, también es cierto que la recreación de sus personajes y su

lenguaje es siempre a través de referentes literarios, en concreto de los géneros populares como el sainete, la copla, la zarzuela o el *grand-guignol*.

A Valle, le gusta que sus personajes hablen como en el teatro, llegando a deshumanizarlos hasta convertirlos en arquetipos reconocidos por el público. La gran novedad de Valle es que la combinación de situaciones y la peripecia de los personajes no se limitan a ser un pretexto de entretenimiento; su forma es la evidencia de su tragedia, y esto, hasta el momento, no se ha plasmado en sus adaptaciones cinematográficas. Mitry (1978, II, 414) ha afirmado que “la imagen cinematográfica desempeña exactamente el papel que en el teatro cumple el verbo”. Tampoco en las adaptaciones realizadas sobre Valle se lleva esta máxima hasta las últimas consecuencias, para transgredir totalmente el uso del diálogo sustituyéndolo por una realización donde la imagen asuma plenamente esos planteamientos lingüísticos, que Valle lleva más allá del hecho de la comunicación.

Nadie habla en la actualidad como los personajes de Valle-Inclán, pero tampoco hablaban así sus contemporáneos. En la escritura de Valle, hay algunos términos castizos que sí que entenderían sus coetáneos, y para los que hoy no tenemos referentes; pero, al margen de algunos términos puntuales, el tratamiento que hace Valle del lenguaje es un tratamiento estético, una artificiosidad semejante a la que utilizaba el Teatro Áureo para representar su teatro popular, con el uso del verso como convención.

Valle-Inclán, aunque emplee la prosa, hace un uso teatralizado del léxico que sitúa a sus personajes lejos de la realidad y los traslada a un cosmos propio dentro de la obra literaria; tal vez, el cine debería hacer lo mismo con su gramática visual.

Otra de las cuestiones que hemos apuntado en el trabajo era precisamente esa dificultad: la de mantener los diálogos teatrales de Valle en sus adaptaciones cinematográficas. ¿Qué hacer con su lenguaje al trasladarlo al cine? ¿Hasta qué punto pueden persistir estos personajes despojados de su lenguaje?

Es más fácil encontrar una respuesta para la segunda pregunta que para la primera. En las adaptaciones que hemos analizado, se mantiene en un alto porcentaje de diálogos de la obra teatral, pero eso no ayuda a que los personajes tengan la garra y la fuerza que nos ofrecen en el texto, ya que la contundencia de sus expresiones no van acompañadas por un gesto que lo sustente.

Al ofrecernos una interpretación naturalista, en muchos casos, las frases suenan como sentencias artificiales o como mera retórica. Esto se acentúa especialmente en la película sobre *Luces de bohemia*, como ya hemos comentado en la crítica. Aquí, se ha querido respetar el texto, pero no se ha acompañado por una puesta en escena que lo sustente; por tanto, pensamos que los personajes necesitan, además del lenguaje, una actitud física e interpretativa que los respalde; de otra manera, nos quedamos con su lado más literario. Pensamos que el uso del lenguaje de Valle necesita de una correlación en la puesta en escena, y aislando el gesto y palabra, no lo conseguiremos nunca.

Si la palabra es clave en la obra teatral de Valle, no lo son menos los aspectos visuales que él se encarga de retratar de manera detallista en sus acotaciones. Lo visual y lo verbal conviven en la obra de Valle, pero ¿de cuál de estas facetas fiarnos a la hora de hacer cualquier adaptación de sus obras al cine? Esta cuestión no tiene una respuesta sencilla. Este dilema será un reto para cualquier realizador que quiera adaptar el universo de Valle-Inclán al cine: ¿prescindir de su verbo o de su imagen? ¿Son incompatibles ambas? Pensamos que no, lo que hay que conseguir es sacar la narración

fílmica del terreno del naturalismo; hay que atreverse a utilizar recursos cinematográficos que puedan tener una equivalencia a las técnicas de puesta en escena que su teatro requiere, porque estamos convencidos de que el cine también goza de estos recursos.

Otras de las cuestiones que hemos planteado a lo largo del presente ensayo hacían referencia a la influencia del cine en la escritura teatral de Valle-Inclán. En el punto 4. 2. del trabajo, ya hemos esbozado unas conclusiones provisionales en las que ahora nos reafirmamos, pero además queremos añadir algunas reflexiones sobre las preguntas claves que habían quedado pendientes.

Frente al pobre balance artístico de la representación del teatro de Valle-Inclán hasta épocas recientes, nos planteábamos si su teatro podría ganar representándolo en otro medio diferente como puede ser el cine ¿Realmente ha ocurrido esto en las adaptaciones de Valle-Inclán al cine?

A juzgar por los ejemplos prácticos de las adaptaciones analizadas, podemos concluir categóricamente que no; el cine que se ha realizado basándose en su teatro no ha aportado soluciones que contribuyan a enriquecer su dramaturgia. Las soluciones que se adoptan son las propias del lenguaje cinematográfico y están al servicio de ese nuevo formato.

Somos conscientes de que, en nuestro análisis, podemos haber incurrido en el error de usar un criterio exclusivamente literario en el estudio de las películas adaptadas. Muchos análisis comparativos parten de la preeminencia de la estética de la obra literaria sobre la fílmica; somos conscientes de ello, pero las razones últimas de nuestro estudio eran determinar si las dificultades escénicas del teatro de Valle pudieron encontrar mejores soluciones en un medio diferente, y creemos que no es así.

El cambio de medio genera otro tipo de problemática diferente a la teatral; pero las soluciones propuestas no ayudan al espectador a acercarse a la estética deformante de don Ramón; al contrario, se procura hacer una exposición nítida, clara y digerible, en un intento de simplificar las historias y despojarlas de cualquier recurso estilístico.

No consideramos el resultado fílmico de estas películas como un subproducto del original literario, pero pensamos que se alejan bastante de las soluciones escénicas que plantea Valle, y que no son un modelo a tener en cuenta; en la obra resultante, se difumina mucho el universo de Valle-Inclán.

Valle escribe para el teatro y no para un medio diferente como puede ser el cine. Sus personajes están contruidos para el teatro y sus estructuras complejas pueden encontrar soluciones escénicas, siempre y cuando no intenten ocultar la artificiosidad de la escena. La “reteatralización” impregna toda su obra, tanto desde el punto de vista interpretativo como de escenificación; y será en este principio estético donde encuentre el cine las mayores dificultades para acercarse a su teatro.

Como hemos visto, a Valle se le ha adaptado al cine, pero no porque su obra tenga unos valores cinematográficos específicos. Se le ha adaptado por la oportunidad de sus argumentos, igual como que se ha utilizado a otros muchos escritores de su generación, incluso a aquéllos que tanto renegaron del cine, como Baroja o Unamuno.

El cine busca argumentos más que planteamientos estéticos complejos y, en ese sentido, no distingue entre las escrituras más a menos elaboradas de los autores del 98, como Benavente, Blasco Ibáñez, los hermanos Quintero, Arniches o el propio Valle-Inclán. Todos ellos son adaptados, indistintamente de que su obra contenga más o

menos elementos cinematográficos y, curiosamente, los éxitos comerciales los consiguieron los autores que abrazaron el naturalismo y limitaron sus inquietudes formales, alejándolas de los planteamientos renovadores.

La escritura de Valle, tanto su narrativa como su teatro, no ha facilitado el trabajo a los adaptadores cinematográficos. Su obra no está más cercana al cine que la de Unamuno, por poner un ejemplo; una película será más o menos valiosa independientemente del material literario que le haya servido de base.

Siguiendo este planteamiento, nos preguntábamos si tenemos un guión cinematográfico en las obras teatrales de Valle. La respuesta vuelve a ser negativa: escribir para el teatro y para el cine son cosas bien distintas, y Valle siempre escribió para el teatro.

Aunque es evidente que le interesaron los avances narrativos del cine, él siempre los observa bajo la óptica teatral, como una manera de reafirmarse en el proceso renovador que quiere para la escena española.

Confirma las posibilidades de su teatro en el lenguaje cinematográfico; recordemos que su teatro ya había propuesto *travelling* mucho antes de que el cine fuese capaz de mover una cámara. El objetivo final de Valle era hacer evolucionar el medio teatral, tanto desde los planteamientos literarios como desde el punto de vista de la práctica escénica.

Pero atribuir todas las novedades dramáticas de Valle al nacimiento del cine sería pecar de una cierta ingenuidad. No podemos pasar por alto el carácter “precinematográfico” de la literatura, como la define Umberto Eco.

La literatura ha descrito la acción en términos muy similares a los del cine, lo cual ha acabado por introducir la narratividad en su lenguaje. No olvidemos que el ojo es el objetivo por el que se capta la imagen, y nuestra memoria es capaz de recordar el movimiento de la acción y, así, posteriormente, escribirlo. Pero la acción no es algo abstracto; es algo que hemos experimentado y que tiene una forma concreta en nuestra mente. Será el escritor el que, mediante la literatura, intente transmitir esas evoluciones, sirviéndose únicamente de las palabras.

El cine utilizará el mismo mecanismo: con el objetivo de la cámara, grabará a los protagonistas y, gracias al montaje de las secuencias, nos los ofrecerá en acción. La gran diferencia respecto a la literatura es que las emociones nos las transmite en forma de imágenes y no de palabras; el realizador ha escogido el valor concreto de cada imagen, mientras que el escritor escoge el valor de cada palabra, y deja al lector que sea el encargado de darle forma con su imaginación, utilizando como referente su archivo visual-emocional, que está estrechamente relacionado con el grado de experiencia del lector.

Aquí radica la dificultad del teatro de Valle, ya que, para su puesta en escena, nosotros tenemos que convertir en imagen el torrente “precinematográfico” y “cinematográfico” de su escritura, con la desventaja de no dejarlo todo a la imaginación del espectador, como ocurre en una lectura de su obra.

Tampoco contaremos con la inestimable ayuda de una traducción directa en imágenes que nos proporciona el cine y en la que el director ha hecho la selección, mediante el primer plano o el movimiento de la cámara. En una puesta en escena teatral, los estímulos son múltiples y el espectador será el que irá seleccionando sus primeros planos y sus planos generales.

La propuesta escénica ha de servirse del signo escénico, que parte de la partitura literaria para transformarla en partitura escénica, conjugando, por un lado, los mecanismos propios de la interpretación actoral, con otras disciplinas decorativas, como la

escenográfica, el vestuario o la luminotecnia; sin olvidarnos de la música, que puede acompañar las evoluciones artísticas de los actores. Todos estos elementos tiene que percibirlos el espectador como una totalidad.

En esa búsqueda que siempre llevó a cabo Valle, llama curiosamente la atención la definición que hace del cine como el “nuevo teatro” y que nos hizo cuestionarnos si realmente ése era el nuevo teatro por el que él estaba luchando: ¿se trata de pasar el teatro al cine o de utilizar las técnicas cinematográficas en el teatro?

Evidentemente, no tenemos una respuesta clara sobre lo que pensaba Valle-Inclán; pero, atendiendo a las declaraciones públicas que hemos seleccionado en el trabajo, pensamos que él tiene muy claros los planteamientos visuales del cine, e incluso la manera de tramar un argumento cinematográfico en base a la acción y sin apenas usar palabras. Estamos en el periodo mudo del cine y Valle considera absurdo utilizar el lenguaje en un medio que no se escucha. Una cosa son los planteamientos visuales sobre los que incide Valle para ser utilizados en el cine y otra cosa bien diferente el uso que hace Valle de la palabra en su teatro. En la práctica, sus esperpentos o sus *Comedias bárbaras* en nada se parecen a esos planteamientos sin diálogos por los que él aboga para el cine.

La escritura cinematográfica de Valle-Inclán y las posibles influencias del cinematógrafo en su obra han quedado explicadas en este trabajo y hemos analizado en profundidad el uso que hizo de estas formas cinematográficas. De ahí que nos inclinemos a pensar que el término “nuevo teatro” con el que se refiere al cine hace referencia a las posibilidades expresivas con las que nace este nuevo medio y que son un ejemplo a seguir por el teatro anclado en convenciones periclitadas. El término es más un toque de atención sobre el anquilosamiento escénico de su época que una invitación a abandonar el escenario para filmar el teatro. Valle ve en el cine un ejemplo a seguir, una guía para aplicarla al teatro. Aunque hubo proyectos para hacer algo en el cine –el caso del guión sobre Goya–, lo que es una evidencia es que él siguió con su trabajo dramático, a pesar de los inconvenientes escénicos, y que ha sido su obra literaria la que ha nos ha llegado como referente creativo, sin que se haya encontrado, hasta la fecha, ningún documento directo que lo vincule con un proyecto cinematográfico, más allá de algunas crónicas periodísticas o unas conversaciones mantenidas con Buñuel.

En el apartado dedicado al cine, hemos reflexionado sobre las posibles influencias en la obra de Valle-Inclán y sobre los procesos de adaptación de su obra. Todos estos principios son necesarios para comprender la relación del teatro con otro medio fundamental de finales del siglo XX: estamos hablando de la televisión, un medio que es deudor de gran parte de los avances cinematográficos, pero que también genera unos modelos de producción propios que acaban por producir sus géneros. El teatro fue una parte fundamental de su programación en su fase inicial, e igual que hizo el cine en sus principios, el teatro parecía imprescindible a la hora de realizar sus dramáticos, pero esta relación se romperá cuando la televisión adopte su propio concepto de ficción.

La televisión usa tres modelos de grabación para emitir sus versiones teatrales. Un modelo donde el proceso de creación del espectáculo se ha realizado en un espacio teatral y con técnicas teatrales, y donde la cámara es un mero vehículo que registra el producto para ser emitido por televisión. En este modelo, la televisión únicamente es el medio por el cual llega al espectador y no aporta ninguna solución escénica diferente a la que esté implícita en la representación teatral.

Otro modelo es el que hemos denominado teleteatro, y que consiste en el montaje y emisión de una obra de teatro realizada expresamente para el medio. En los orígenes de la televisión, se retransmitía desde el estudio en directo, con las limitaciones escénicas que esto comporta; posteriormente y con los avances técnicos, se pudo realizar mediante grabación, lo que posibilitó una puesta en escena específica con una planificación diferente de la realización. Este modelo tiene en cuenta la presencia y las posibilidades de las cámaras como vehículo expresivo.

Y por último, está el modelo cinematográfico que aplica las mismas técnicas narrativas que el cine y que interviene de manera clara sobre la estructura del texto dramático para convertirlo en un guión audiovisual.

Sobre este último modelo, podemos concluir que las adaptaciones de Valle para televisión, *Sonatas* y *Martes de Carnaval*, no utilizan los rasgos cinematográficos que contienen los textos, y las didascalias son utilizadas como un material literario que se puede leer, pero en ningún caso se convierten en partitura escénica. El medio audiovisual, aunque tiene capacidad para reproducirlas, no lo hace. La razón está en que las adaptaciones cinematográficas practican una intervención sobre el texto de tal magnitud que su puesta en escena se rige por la representación de sus propias didascalias, en un proceso de transformar el texto teatral en guión audiovisual.

Aunque el teatro de Valle-Inclán contenga muchas imágenes que se pueden convertir en imágenes cinematográficas, sus textos teatrales no son guiones de cine; el lenguaje cinematográfico requiere una reescritura o adaptación específica.

En el caso de *Martes de Carnaval*, hemos visto la evolución del proceso del guión y cómo se ha ido cambiando en función de las circunstancias, que poco tienen que ver con los rasgos cinematográficos que encierra la escritura de Valle, como ha destacado Jerez (1989).

Los realizadores cinematográficos y los guionistas no se basan en estos rasgos para realizar sus adaptaciones; hemos visto que, en ambas adaptaciones, se reconoce su alto valor literario y se leen algunos pasajes en *off*, pero no determinan la escenificación. Las didascalias son muy valiosas para que los realizadores imaginen la obra en la pantalla; no obstante, a la hora de plasmar en imágenes el texto, cada director las traduce a su manera; su función es la de sugerir ambientes y crear climas.

Como estamos comprobando, la dramaturgia del guión audiovisual obedece a sus propias leyes, y la autoría está presente de manera significativa. Es evidente que los autores se muestran cercanos a la estética y al espíritu de Valle, pero también podemos rastrear rasgos de la autoría en el caso de la adaptación de Azcona y García Sánchez que, con su amplia filmografía, han sido capaces de crear un universo muy personal, y es difícil que estos rasgos no aparezcan en la adaptación.

Por lo que respecta al teleteatro, podemos concluir que ha sido el modelo más común para la realización del teatro en televisión, un modelo que tuvo su vigencia hasta los años ochenta y que, después, ha entrado en una clara decadencia hasta desaparecer de la programación. Estos cambios se pueden achacar, como hemos visto, a varios factores, pero el más destacado es la implantación del modelo cinematográfico como modelo de realización, y la proliferación y aceptación del resto de géneros dramáticos de la televisión, que han asumido un protagonismo indiscutible en la programación y han desplazado el modelo del teleteatro.

Por lo que respecta a las obras de Valle-Inclán realizadas siguiendo este modelo, podemos destacar que no han aportado ninguna novedad o solución escénica diferente a la teatral, y que el potencial de imágenes que contienen los textos de Valle no ha recibido ningún tratamiento especial. Entre los proyectos más interesantes, queremos destacar la versión de *La cabeza del bautista* en la versión de 1968 y la adaptación de *Águila de blasón*, de Juan Antonio Páramo.

En cuanto al uso de las didascalias, en muchas de ellas, se utiliza el recurso de recitarlas en *off*; ninguna se traduce en imágenes. *La marquesa Rosalinda*, dirigida por Francisco Montolio en 1981, además de recitarlas, escenifica algunas pantomimas en un tono farsesco; pero, en esencia, se leen.

Al teleteatro, no podemos negarle la labor de difusión que realizó del teatro durante un importante periodo de nuestra historia, en el que se vieron favorecidos especialmente los actores. Gracias a la popularidad que da el medio, muchos de ellos aún son reconocidos por el público como cabezas de cartel, que puede atraerles a ver una función en directo. Esta presencia del teatro en televisión fue muy positiva desde muchos aspectos; no olvidemos la nómina de autores que desfilaron por los múltiples programas que televisión española dedicó al teatro y que, en líneas generales, arañó cuotas de libertades, llegando al límite que la censura permitía.

Por encima de la estética de un autor, en la televisión está el sistema de producción, y la evolución de estos modelos es lo que ha posibilitado que el medio haya creado la mayor industria de ficción del mundo, por encima del cine. Actualmente las cadenas generalistas dedican un 40% de su programación a la ficción, y muchas de ellas deben sus grandes éxitos a las series, por tanto, no está en crisis la ficción, está en crisis la realización de teatro para televisión. A diferencia del cine, que es aceptado por el espectador, a través de la televisión, el teatro no ha podido superar esta dificultad.

Paradójicamente en TVE, fue el teatro, a través de *Estudio 1* el que daba buenos rendimientos de audiencia, pero poco a poco quedó relegado frente a los nuevos géneros que se nutrían de las técnicas de la escritura teatral y que sirvieron para fundamentar la escritura televisiva, se entregaron las herramientas dramáticas y se adaptaron a las necesidades de producción. Este cambio, fue el que hizo que el teatro se viese como algo estéticamente superado y con unos contenidos ciertamente elevados que entraban en contradicción con los contenidos populistas que se impusieron en el medio para llegar al mayor número de espectadores: eliminación del rasgo literario del guión y proliferación de diálogos coloquiales y directos.

Además se desdibujó la autoría, los nuevos productos televisivos están escritos y diseñados por encargo, de ahí que el guionista deje de ser dramaturgo para convertirse en un profesional, normalmente bien remunerado, que se dedica a escribir una serie en plena complicidad con el productor. Estamos hablando de la concepción de un producto que ha de consumirse y que tiene un resultado inmediato en forma de *reting*, lo cual repercutirá en los ingresos de la cadena y en supervivencia del mismo producto.

La ficción en la televisión forma parte de un complejo entramado en el que están muy presentes los rendimientos publicitarios y la relación coste-resultado. Con esto no queremos decir que no existan excelentes guiones televisivos, pero todos ellos, los

buenos como los malos, están creados en un marco de producción muy concreto. A diferencia del teatro en el que las motivaciones creativas son muy diferentes.

Actualmente, el espectador recibe la temática contemporánea a través de las series de TV y no a través del teatro en TV, de ahí que el teatro se vea como un programa cultural, y ya puestos, se acepta mejor que se programe una obra clásica que no una contemporánea. El teatro ya no interesa por su capacidad de contar historias actuales, queda relegado como un hecho cultural, al igual que el ballet clásico y la ópera.

El teatro en televisión atraviesa por una etapa crítica, en que necesita una renovación total del enfoque y del tratamiento que el género ha tenido hasta la fecha. Son evidentes las dificultades por las que ha atravesado el último proyecto de Valle sobre *Martes de Carnaval*, a pesar de tratarse de un proyecto avalado por unos profesionales muy solventes. Por eso, creemos urgente que la televisión experimente con nuevos formatos para investigar estas nuevas vías. Hay que renunciar a la televisión generalista (las cadenas ya hace tiempo que han renunciado al teatro) y utilizar nuevos canales en la TDT como puede ser *Cultural.es*, ahora en fase de experimentación. Es una realidad que tenemos que asumir: en la televisión generalista ya no tiene cabida el teatro; por tanto, hemos de buscar nuevos modelos de realización y de producción para que sea un producto asumible por los canales culturales y por otras vías de difusión, como puede ser la red de Internet. La opción de emitir imágenes a través de la red nos abre unas posibilidades que hasta ahora eran impensables: el medio se ha democratizado.

Igual que, en los inicios del cine y la televisión, el teatro tuvo un papel destacado como género que aportaba argumentos y formas de escenificación, en estos inicios del siglo XXI, el teatro no puede estar ausente de un medio como internet, que es el gran contenedor, y habrá que plantearse los mecanismos que hagan posible dicho encuentro.

La gran diferencia entre la televisión generalista y la temática reside fundamentalmente en la especificidad del producto y en las limitaciones del presupuesto, y aquí encontramos el primer obstáculo, porque producir dramáticos no es barato, por lo menos de la manera en que se han hecho hasta ahora. Es muy difícil que se inviertan grandes cantidades en la producción convencional de un producto de teleteatro o en una obra teatral adaptada mediante técnicas cinematográficas. Por tanto, por lo que respecta al teatro, hemos de pensar en la forma de aprovechar el material que pueda generar un montaje ya realizado, y hacer valer las ventajas tecnológicas audiovisuales que nos permitan alejarnos del modelo del teatro grabado de la televisión primitiva.

Aunque hay honrosas excepciones en el género, como reconoce Pere Gimferrer (1985, 104-107), que considera que hay directores, como Sacha Guitry o Marcel Pagnol, que han filmado obras teatrales de cara a su divulgación, logrando obras auténticamente cinematográficas. En el caso de las adaptaciones de Valle-Inclán, tenemos el ejemplo de Juan Ibáñez, con su versión de *Divinas palabras* que, tras realizar un montaje teatral, hace su versión cinematográfica. No siempre ha ocurrido así; pero tenemos que aprovechar y difundir el material dramático que ya está realizado.

En esta línea, nos interesan algunas cuestiones que plantea Marco de Marinis al respecto. La televisión puede completar el documento teatral mediante los testimonios de los creadores y del público; en este sentido, el teatro estaría representado en toda su extensión y no como un sucedáneo de ficción realizado en un medio que tiene sus propios géneros adaptados a su técnica.

En esta línea, creo que habría que establecer un debate y un marco de reflexión entre aquellas empresas e instituciones que producen teatro, y las universidades y centros de investigación audiovisual, para abrir una línea de mutuo acercamiento. Este tipo de colaboración podría desterrar el uso convencional y mecánico que se hace del vídeo como instrumento de documentación por parte de los centros teatrales y documentales, y posibilitaría un nuevo tratamiento atractivo para su posterior emisión. Hoy día, existen posibilidades de llegar a un público a través de la red, donde los teatros podrían utilizar este material como instrumento de promoción y de redifusión de sus producciones, a través de colaboraciones con los canales autonómicos y nacionales en los que estén implicadas las administraciones públicas; de esta manera, se podría ofrecer un producto de calidad con unos costes de producción razonables.

El reto es apasionante, y autores como Valle nos sirven de estímulo para acercar ambos mundos, el teatral y el audiovisual, en un intento de que la repercusión de su obra alcance a un amplio sector de la población. Sabemos que el teatro es una experiencia que hay que vivir en directo; pero creemos que, mediante las adaptaciones audiovisuales, podemos investigar y difundir una obra que tiene la suficiente complejidad y profundidad como para alimentar ambos mundos. Aquí, hemos dejado constancia de que la dificultad escénica de Valle no se limita al teatro; sus adaptaciones al medio audiovisual también plantean grandes retos, y algunos de difícil resolución. Valle propone universos complejos, por tanto, quien quiera acercarse a representar su teatro en el escenario o en la pantalla, que no espere facilidades.

8- BIBLIOGRAFÍA

8-1 BIBLIOGRAFÍA BÁSICA SOBRE VALLE-INCLÁN

Aguilera (1999): Juan Aguilera y Manuel Aznar, *Cipriano de Rivas Cherif*, Madrid, ADE, 1999.

(1995) “La versión escénica de *Divinas palabras* en el estreno de 1933”, en AAVV, M. Aznar Soler y Juan Rodríguez Valle-Inclán y su obra. *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán*, (Bellaterra, noviembre de 1992) Sant Cugat del Vallés, Cop d’idees-Taller d’Investigacions Valleinclinianes, 1995, págs 553-563

Alonso (1992): Javier Alonso: "La recepción del teatro de Valle-Inclán: los estrenos de 1931", en Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches de Frutos (coords.), *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia, 1918-1931*. Madrid, CSIC/Tabacalera, S.A./ Fundación Federico García Lorca, págs.345-360.

Álvarez, (1976): Carlos Álvarez Sánchez, “Sondeo” en *Luces de bohemia, primer esperpento de Valle Inclán*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, págs. 34-41

Amorós (1985): Andrés Amorós. “Las estéticas de Valle” en *Con Valle en el Café Colón. Cuadernos del Público*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, págs. 29-57

Anderson (1995): Andrew A. Anderson “Coincidencias y paralelismos: las carreras teatrales de Ricardo Baeza y Cipriano Rivas Cherif”. *En AIH actas XII*, págs 67-87

(1994) «Ricardo Baeza y el teatro» *Anales de literatura española contemporánea* 19:3 (1994), págs.229-240.

Aznar (1992): Manuel Aznar Soler, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cop d’idees.

(1992): *Guía de lectura de "Martes de Carnaval"*, Barcelona., Anthropos.

Bauló (2005): Josefa Bauló Doménech, “Valle-Inclán en el cine: valleinclinismos por exigencias del guión”. Vilanova de Arousa, *Cuadrante*, núm. 10, págs. 29-46.

Barreira (1995): Javier Barreira, “Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine, una entrevista desconocida” en *Anales de la literatura española contemporánea*, nº 3, págs 56-63

Cabañas (1995): Pilar Cabañas, *Teoría y práctica de los géneros dramáticos de Valle-Inclán*, A Coruña, Do Castro.

Calero (1982): José Calero Heras, “Textura cinematográfica de las acotaciones escénicas del teatro de Valle-Inclán”, *Anuales de la Universidad de Murcia*, 1982, 39, págs. 175-187.

Castro (2002): Luisa Castro, “*Flor de santidad (1904) e ‘Il miracolo’ de Rosellini*” en Manuel Aznar Soler y Fernanda Sánchez-Colomer (eds.) *Valle-Inclán en el siglo XXI: actas del segundo congreso internacional*, Barcelona, Universitat de Barcelona. Págs. 19-27

Cuevas (1997): Cristóbal Cuevas (ed.), *Valle-Inclán universal: la otra teatralidad*, Málaga, Universidad.

De Juan (2001): Amparo de Juan Bolufer, “Revisar Tirano Banderas” en *Lecturas: imágenes*, Vigo, Universidad de Vigo, págs. 375-395.

Díaz Zamora (2003): Antonio Díaz Zamora, “Valle-Inclán: el ojo y el sueño” en *Catálogo de las Comedias bárbaras*, Valencia, II Bienal de Valencia, págs 23-29

Díez (1986) Miguel Ángel Díez, “En torno a *Luces de bohemia*” en AA. VV.: *Valle-Inclán y el cine*, Madrid, Ministerio de Cultura. Págs. 50-52

Dougherty (1983): Dru Dougherty, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Espiral, Fundamentos, 1983.

(1984): "Talia convulsa: la crisis teatral de los años 20", en Cesar Oliva (ed.), *Dos enayos sobre teatro español de los 20*. Murcia, Universidad de Murcia, 1984, pp.87-155.

(1992): y María F. Vilches (eds.) *El teatro en España entre las tradiciones y las vanguardias*, Madrid, CSIC.

Durán (1987): José Antonio Durán. *Historia e lenda dos Muruais: do folletín posromántico ao andel modernista*, Taller de Ediciones para la Real Academia Galega.

Fernández (1995): Luis Miguel Fernández, “Cine y cines en Valle-Inclán. A propósito de las galas del difunto”, en Manuel Aznar y Juan Rodríguez (eds.): *Valle-Inclán y su obra*, Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán, Barcelona, 1995, Cop d’Idees, págs. 83-90

(2000):“El cine y sus alrededores en Valle-Inclán” *Cuadrante*, nº 9, Vilanova de Arousa, págs. 76-85.

(2001):“*Romance de lobos* en el cine: ¿un proyecto frustrado de Valle-Inclán?” en *Anales de la literatura española contemporánea. Anuario de Valle-Inclán*, I Volumen 26, Issue 3, Editorial Advisory Council, Barcelona, págs. 99-109.

García Sabell (1985): Domingo García Sabell, “Las escenarios de Valle-Inclán” en *Con Valle en el Café Colón. Cuadernos del Público*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, págs. 60-72

Glance (1987): Linda Glance, “Técnicas y formas cinematográficas en el teatro de Valle-Inclán”, en John P. Gabriele (Ed.), *Genio y virtuosismo en Valle-Inclán*, Madrid, Orígenes.

Gómez de la Serna (2007): Ramón, Gómez de la Serna, *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Espasa-Calpe.

Greenfield (1990) Sumner, Greenfield. *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Taurus, 1990.

Hormigón (1986): Juan Antonio Hormigón, comisario de la exposición: "Montajes de Valle-Inclán", Madrid, Ministerio de Cultura.

(1987): *Valle-Inclán: cronología, escritos dispersos, epistolario*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987.

(2006): *Valle-Inclán. Volumen III, Epistolario*, Madrid, ADE, 2006

Iglesias (1997): Luis Iglesias (Ed.): *Valle-Inclán y fin de siglo*. Santiago, Universidad de Santiago.

Jerez (1989): Carlos Jerez Ferrán, *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, A Coruña, Do Castro.

Lara (1986): Fernando Lara, *Valle-Inclán y el cine*, Madrid, monografía editada por el Ministerio de Cultura (Actas del 50 aniversario de su muerte).

Lima (1984): Robert Lima, "Dimensiones de la vida y obra de Valle-Inclán", en César Oliva (ed.), *Dos ensayos sobre teatro español de los 20*. Murcia, Universidad de Murcia, 1984, págs.17-81.

Larraz (2003): Emmanuel Larraz, "Sonatas de Juan Antonio Bardem (1959) o la literatura como pretexto", *Studi Hispana* (2003) págs. 113-140.

Mainer (1998): José Carlos Mainer, "La angustiosa evidencia visual: Valle-Inclán y los límites de la descripción", en Inés Carrasco y Guadalupe Fernández Ariza (eds.) *El comentario de texto*, Málaga, Universidad de Málaga, págs. 243-257.

Martínez Egado (1999): Joaquín Martínez Egado, "La recepción de cine y teatro; a propósito de *Divinas palabras*, de Valle-Inclán" en Juan Antonio Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.): *Relaciones entre el cine y la literatura. El teatro en el cine*. III Seminario, Alicante, Universidad de Alicante, págs. 15-29.

Mascato-Veiga (2001): Rosario Mascato Rey y Pilar Veiga Grandal, "Valle-Inclán e o cine: unha revisión crítica", en Carmen Becerra (eds.) *Imágenes Vigo*, Universidad de Vigo, págs. 409-423.

Morales (2003): Rafael Morales Astolo, "Valle-Inclán: el alma cinematográfica de Talía" en *La presencia del cine en el teatro. Antecedentes europeos y su práctica en el teatro español*, Sevilla, Alfar, 2003, págs. 99-123.

Nieva (1988): Francisco Nieva, "Valle-Inclán cinematográfico" en *Tela de juicio*, Madrid, Arnao Ediciones.

Ochando (2002): E. Ochando Madrigal, "Valle-Inclán y el teatro nuevo" en J. Romera Castillo (eds.): *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (Casa de América, Madrid, 27-29 de junio de 2001), Madrid, Visor Libros, 2002, págs. 447-454.

Oldrich Bélic(1969): Oldrich Bélic, "La estructura narrativa de Tirano Banderas" en *Análisis estructural de textos hispanos*, Madrid, Prensa Española, págs. 144-150

Oliva (2003): César Oliva, *El fondo del vaso: imágenes de don Ramón M. del Valle-Inclán*, Valencia, Universidad de Valencia.

(1998): "El montaje en el teatro de Valle-Inclán", *Cuadernos de Estudios Teatrales* 12, Universidad de Málaga/Universidad de Cantabria, 1998, págs. 5-20

(1989): "Realidad y deformidad en las imágenes valleinclanianas", *Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán*, Tomo II, Cincuentenario Valle-Inclán, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, págs. 85-96.

(2000) "La imagen del teatro de Valle-Inclán en el final de siglo", *Actas del Seminario Internacional Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, págs. 499-514.

(2002) "La pantalla como documento sobre la interpretación en España durante el siglo XX: una experiencia ampliable", en Romera Castillo (ed.) *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Visor Libros, Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, págs. 41-44.

(1999) "Valle-Inclán: el conflicto entre novela y teatro", *Valle-Inclán universal. La otra teatralida*. Biblioteca del Congreso 11, Málaga, págs. 185-203.

(2002): "El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán", en *Simbolismo y Modernismo* Anales de Literatura Española, Universidad de Alicante, núm. 15, 2002, págs. 109-122.

Ortega Alcántara (1998): Leonor Ortega Alcántara "Ecos literarios en la producción dramática de Vall-Inclán".

[Dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2571431...](http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2571431...) Fecha de consulta 2.03.2008

Osuna (1982): Rafael Osuna, "Un guión cinematográfico de Valle-Inclán: Luces de bohemia", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59.

(1992):"El cine en último teatro de Valle-Inclán" en John P. Gabriele (ed.) *Suma valleinclaniana*, Barcelona, Anthropos, Consorcio, Págs 102-107

Recio (1999) A. Recio Mir, "Luces de bohemia de Miguel Ángel Díez" en Rafael Utrera (ed.) *Ocho catas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*. Sevilla, Padilla Libros.

Ríos (2000): Juan A. Ríos Carratalá, "El siempre difícil Valle-Inclán" en *El teatro en el cine español*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, pág. 198-210

Risco (1966): Antonio Risco, *La estética de Valle Inclán. En los esperpentos y en el Ruedo Ibérico*, Madrid, Gredos, 1966.

(1977): *El demiurgo y su mundo: hacia un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos.

Rivas (1998): Manuel Rivas, *Momentos de cine: Divinas palabras*, Continental, A. Coruña, Deputación da Coruña, 1998.

Rodríguez Cuadros (1987a): Evangelina Rodríguez Cuadros: "El soplo encendido de un verbo", *Abalorio* (Sagunto), núms.14-15, primavera-verano 1987, págs.40-44.

(1987b): "Valle-Inclán: El festín del homenaje", en *Abalorio* (Sagunto), núms. 4-15, primavera-verano 1987, págs.8-10.

Rodríguez Fraga (2004) Lucía Rodríguez Fraga, "Valle-Inclán y el esperpento entre la pintura y el cine", en Miguel Ángel Muro (Coord.): *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*, Universidad de la Rioja, págs. 431-441.

Rubial (2000): Eulogio R. Rubial, "O cinema e o Retablo de Valle-Inclán", *Cuadrante*, nº 9, Vilanova de Arousa, págs. 54-63.

Rubio (2006): J. Rubio Jiménez, *Valle-Inclán, caricaturista moderno. Nueva lectura de Luces de bohemia*, Madrid: Fundamentos-Resad, 2006.

Sánchez-Paniagua (1999): Rafael Sánchez y Mateo Paniagua, "Divinas palabras, bases para un estudio estético-dramatúrgico de la ópera de García Abril, a partir de la obra homónima de Valle-Inclán", *Revista Aragonesa de musicología*, vol. 19, nº 1, págs. 469-493.

Sánchez, R. (1976): Roberto Sánchez, "Gordon Craig y Valle-Inclán", *Revista de Occidente*, tercera época, 4, febrero de 1976, págs. 27-37.

Santos (1998): Margarita Santos Zas (ed.) *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios*. Seminario internacional, Santiago, 1998. Santiago, Universidade, 2000.

(1991)"Estéticas de Valle-Inclán: balance crítico", *Insula, El Estado de la Cuestión: Estéticas de Valle-Inclán*, 531, marzo, 1991, págs. 9-10.

Serrano Alonso (1987): Javier Serrano Alonso, "La recepción del teatro de Valle-Inclán: los estrenos de 1931" en AA. VV., *El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia*.

(1995): y Amparo de Juan Bolufer, *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

(2001): y Amparo de Juan Bolufer, “Bibliografía sobre Ramón del Valle-Inclán (1995-2000), en Margarita Santos y Luis T. González del Valle (ed.) *Anuario Valle-Inclán, I / Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26, issue 3, 2001, 277-313. Actualizada en los vols. II (27.3. 2002), II (28.3.2003), IV (29.3.2004) y VI (31.3.2006) del *Anuario Valle-Inclán. Anales de la literatura española contemporánea, anuario Valle-Inclán I*, vol. 26, Issue 3.

Sparetti (1974): Emma Sparetti, *El ocultismo en Valle-Inclán*, Londres, Tamesis Books, 1974.

Umbral (1998): Francisco Umbral, *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*, Madrid, Planet.

Urrutia (1987): Jorge Urrutia, “*Sobre el carácter cinematográfico del teatro de Valle-Inclán*” (A propósito de *Divinas palabras*). *Ínsula*.

Valle-Inclán, Joaquín y Javier (1994): Joaquín y Javier Valle-Inclán, (eds.) *Ramón María del Valle-Inclán. Entrevistas, conferencias y cartas*, Pre-textos, Valencia.

(1995): *Bibliografía primaria de Ramón María del Valle-Inclán*, Valencia, Pre-Textos, 1995.

Vicent (1985): Manuel Vicent, “Valle-Inclán y el periodismo”, tertulia recogida dentro de *Valle-Inclán en el Colón, Cuadernos El Público*, 3, Madrid, 1985, págs. 10-24

Zamora Vicente (2005): Alonso Zamora Vicente, prólogo de *Tirano Banderas*, Madrid, Espasa-Calpe.

8-2 BIBLIOGRAFÍA SOBRE TEATRO Y CRÍTICA LITERARIA

Aguirre y Mata (2000): Moncho Aguirre, Juan de Mata, *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Alicante, Universidad de Alicante

Appia (2000): Adolphe Appia, *La música y la puesta en escena*, Madrid, ADE.

Bettetini (1977): Gianfranco Bettetini, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili.

Brecht (2004): Bertold Brecht, *Escritos sobre teatro*. Barcelona, Alba editores.

Buckley (1973): Ramón Buckley y John Crispín, *Los vanguardistas españoles, 1925-1935*, Madrid, Alianza editorial, 1973.

Cherif (1991): Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia. Pre-Textos, 1991.

- Copeau (2002): Jaques Copeau, *Hay que deshacerlo todo*, Madrid, ADE, 2002.
- De Marinis (1998): Marco de Marinis, *Entendre el teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.
- Diderot (1986): Denis Diderot, *La paradoja del comediante*. Madrid, Ediciones del Dragón.
- Dougherty (1995): Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches, *Los estrenos madrileños entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- Eco (1994): Umberto Eco, *La estructura ausente*, Madrid, Lumen, 1994.
- Fuller (1999): Loïe Fuller, “La luz y la danza” en *La escena moderna*, José A, Sánchez (ed.), Madrid, Akal, 1999, págs 47-54
- García Lorca (1954): Federico García Lorca, “Charla sobre teatro” en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, págs 34-36
- Grande (1997): María Ángeles Grande Rosales, *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*, Universidad de Alcalá de Henares, 1997.
- Guansé (1988): D. Guansé, “Toda una vida”, en AA. VV., *Margarita Xirgu. Crónica de una pasión, Cuadernos de El Público*, núm. 36, pág. 56.
- Hormigón (1992): Juan Antonio Hormigón, *Meyerhold: textos teóricos*. Madrid, ADE.
- (1991) *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, vol. I, Madrid, ADE.
- Iglesias (2004) Pablo Iglesias, Simón, “Dirección escénica y principios estéticos de la compañía de los Meinerger”, *Revista ADE-Teatro*, nº 100, abril-junio, 2004.
- Mamet (1995): David, Mamet, *Una profesión de putas*, Madrid, Debate, 1995.
- Marchese (1986): Angelo Marchese y Joaquín Forradellar, *Diccionario de retórica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- Pavis, (1990): Patrice Pavis, *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós, 1990.
- (2000): *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- Pérez de Ayala (1963): Ramón Pérez de Ayala, “La crisis teatral”, en *Obras completas, III*, Madrid, Aguilar, págs.523-544
- (1999): “La reteatralización”, en *La escena moderna*, Juan Antonio Sánchez (ed.), Madrid, Akal, págs. 427-429.
- Rodrigo (1988): Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu*, Madrid, Aguilar, 1988.

Rubio (1998): Jesús Rubio Jiménez, “Novela, relato breve y drama en el cambio de siglo. Una aproximación”, *Ínsula*, nº 614, págs. 20-22.

(1998): (ed.), *La renovación teatral española de 1900*, Madrid, ADE, 1998.

(2002): “La recepción del Grand-Guignol en España: una aproximación”, València, Universitat de València, *Diablo-Texto*, nº 6, págs. 71-87

Sánchez J. A. (1992): José A. Sánchez, *Brecht y el expresionismo*, Cuenca, Universidad Castilla la Mancha.

(1999): *La escena moderna*, Madrid, Akal, 1999.

(2002): *Dramaturgia de la imagen*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2002.

Sánchez Vidal (1982): Agustín Sánchez Vidal, *Luis Buñuel. Obra literaria*, Zaragoza, Ediciones el Heraldo de Aragón, 1982.

Simón Palmer (1987): Carmen Simón Palmer, “Diversiones populares madrileñas en el siglo XIX” en *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC, pp. 185-192

Stanislavski (1993): Constantin Stanislavski, *Mi vida en el arte*, Editorial Quetzal, Buenos Aires.

Tordera (1978): Antoni Tordera, “Teoría y técnicas del análisis teatral”, en Jenaro Taléns, José Romera Castillo, Antonio Tordera y V. Hernández Esteve, *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid, Cátedra, 1978, pp. 157-179.

(1979): “Actor, espacio, espectador: el teatro”, en *Cuadernos de Filología* nº 1, (Universidad de Valencia), pp. 143-158.

(1987): “Entre el logotipo y la escena: Don Ramón del Valle-Inclán”, en *Abalorio*, nº 14-15, 1987, pp. 84-90.

Trecca (2010a): Simone Trecca, “El teatro y los medios audiovisuales: la situación de los estudios en España”, UNED. *Revista Signa* 19, págs 13-34

(2010b): Simone Trecca, “Valle-Inclán en la televisión: *Martes de Carnaval* adaptado para TVE (2008)”, UNED. *Revista Signa*, págs 95-120

Urrutia (2007): Jorge Urrutia, *El teatro como sistema*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Wagner (1995): Richard Wagner, *Òpera i drama*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Yeats (1962): W. B. Yeats, *Teatro, poesía, ensayo*, Madrid, Aguilar.

8-3 BIBLIOGRAFÍA SOBRE CINE

Abuín González (2001): A. Abuín Gonzalez, “Filmicidad y teatralidad: aspectos comparados de la recepción espectacular” En C. Becerra (ed), *Lecturas: Imágenes 1*, págs 24-51

Aguirre (2006): Arantxa Aguirre Carballeira, *Buñuel, lector de Galdós*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Departamento de ediciones.

Bardem, (2002): Juan Antonio Bardem, *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. Barcelona, Ediciones B.

(1986): Juan Antonio Bardem, “Meigallo” en AA. VV.: *Valle-Inclán y el cine*, Catálogo de la conmemoración del cincuenta aniversario del escritor. Madrid, Ministerio de Cultura, págs. 28-30

Bauló (2003): Josefa Bauló, “Sonatas de Juan Antonio Bardem. Una opinión sobre el marqués de Bradomín”, *El pasajero* (www.elpasajero.com), invierno. Consultado (23 de abril de 2006)

Brunetta (1987): Gian Piero Brunetta, *Nacimiento del relato cinematográfico*, Madrid, Cátedra.

Buñuel (1982): Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Debolsillo.

(1999): *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot, 1999.

Burch (1987): Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.

Carmona (1991): R. Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.

Caseti (2007): Francesco Caseti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.

Company (1987): J. M. Company, *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*. Madrid, Cátedra.

(1988): *La realidad como sospecha*, Valencia: Minneapolis.

De la Madrid (1996): Juan Carlos de la Madrid (ed.), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Oviedo, Ed. Trea.

Eisenstein (2001): S. M. Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje*, vol. 1 y vol. 2, Barcelona, Paidós.

Falquina (1969): Ángel Falquina “El teatro español a través de nuestros realizadores”; *la esfera literaria*, núm. 415, marzo de 1969.

Fernán Gómez (1998): Fernando Fernán Gómez, *El tiempo amarillo: memorias ampliadas (1921-1979)*, Debate, Barcelona, 1998.

Folgar de la Calle (1996): José M^a Folgar de la Calle, “Los primeros años del espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1914)” en *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Juan Carlos Oviedo, Ed Trea.

Geduld (1981): H. M. Geduld, *Los escritores frente al cine*. Madrid, Fundamentos, 1981.

Gómez Bermúdez de Castro (2002): Ramiro Gómez Bermúdez de Castro, *La transformación del cine mudo al sonoro en España (1929-1931). Los costes económicos*. <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=8225&portal=0>, consulta el 12 de marzo de 2008

González Egido (1960): Luciano González Egido, *Sonatas*, “Cinema Universitario”, marzo, 1960, n^o 11, págs. 78-81

Gutiérrez Carbajo (1993): F. Gutiérrez Carbajo, *Literatura y cine*, Madrid, UNED, 1993.

Helbo (1997): André Helbo, *L'adaptation. Du théâtre au cinéma*, París, Armand Colin, 1997.

Heras (2002): Guillermo Heras «Mestizaje y contaminaciones del lenguaje cinematográfico con el teatral» En Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, págs 25-35

Lara (1986): Fernando Lara, “Sonatas de Juan Antonio Bardem” en AA. VV.: *Valle-Inclán y el cine*. Catálogo de la conmemoración del cincuenta aniversario del escritor. Madrid, 1986, Ministerio de Cultura.

Mainer (1999): J. C. Mainer, “El espejo inquietante: Ramón y el cine”, en Carmen Peña Ardid (coord.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel/Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses/ Caja de Ahorros de la Inmaculada, págs. 109-134.

Martínez (1999): J. Martínez, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid* Madrid, Filmoteca Española/Consortio Madrid 92.

Mendez Leite (1986): Fernando Méndez Leite, “Sonata de hastío” en AA. VV.: *Valle-Inclán y el cine*. Catálogo de la conmemoración del cincuenta aniversario del escritor. Madrid, 1986, Ministerio de Cultura.

Metz (1973): Ch. Metz, *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta.

Pérez Bowie (1996): José Antonio Pérez Bowie, *Materiales para un sueño: en torno a la recepción del cine en España (1896-1936)*, Salamanca, Librerías Cervantes.

(2003): Pérez Bowie, “La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión”. En Pérez Bowie (ed. 2003)

(2004): “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”. Madrid, *Signa* 13, págs 573-594

(2007): “Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico”. *Las Puertas del Drama* 30, págs 23-27

(2010): “La teatralidad en la pantalla”. *Signa*, 19, págs 35-62

Riambau (2007): Esteve Riambau, *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*, Tusquets. 2007

Riambau y Torreiro (1990): Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, *En torno al guión. Productores, directores, escritores y guionistas*, Barcelona, Festival de Cine de Barcelona/SGAE.

Romá (1997): Francisco Romá, *Azorín y el cine*, Alicante, Excma. Diputación de Alicante.

Romera Castillo (2002): José Romera Castillo (ed) *Teatro y cine en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor libros.

(2004): (ed.) *Teatro, prensa y nuevas tecnologías*. Madrid, Visor Libros.

(2006): (ed.) *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid, Visor Libros.

(2008): (ed.) *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros.

Sánchez (2006): Bernardo Sánchez, *Rafael Azcona: hablar del guión*. Málaga. Festival de Málaga. Cátedra.

Sánchez Noriega (2000): J. L. Sánchez Noriega, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de las adaptaciones*, Barcelona, Paidós.

(1998):“Las adaptaciones literarias en el cine: un debate permanente”, *Huelva Comunicar*, octubre, número 17, Colectivo Andaluz para la educación en Medios de Comunicación, págs 32-41

(1999):“Un modelo teórico-práctico de análisis de adaptación cinematográfica de textos teatrales”, en En Ríos Carratalà y Sanderson (eds.) *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine*. Alicante, págs. 59-74.

Suárez (1986): Gonzalo Suárez, “Beatriz, una reflexión ni cóncava ni convexa”, en AA. VV.: *Valle-Inclán y el cine*. Catálogo de la conmemoración del cincuenta aniversario del escritor. Madrid, Ministerio de Cultura, págs. 44-46

Talens (1998): Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, *Historia general del cine. Orígenes del cine*, vol. I, Madrid.

(1998): y Santos Zunzunegui, *Historia general del cine. Europa (1908-1918)*, vol. III, Madrid, Cátedra, 1998.

Torras (1964): Jordi Torras, *Juan Antonio Bardem o la esperanza*, Prólogo del guión *Cómicos*, de Bardem. Madrid, Aymá, págs. 4-12

Trapero (2002): P. Trapero “Del teatro al cine: algunas reflexiones acerca del tema” En Romera Castillo (ed.) *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, págs 47-62

Urrutia (1976): Jorge Urrutia, *Contribuciones al análisis semiótico del film*. Valencia, Fernando Torres Editor.

(1983): *Imago litterae, cine- literatura*, Sevilla, Alfar.

Utrera (1981): Rafael Utrera Macías, *El modernismo y el 98 frente al cine*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

(1987): *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*. Sevilla, Alfar.

Ventura (1998): Rafael Ventura Meliá, “Vicente Blasco Ibáñez, cineasta”. VV. AA., *Blasco Ibáñez, cineasta*. Valencia, Diputación/Generalitat Valenciana, 1998, págs. 11-28.

Vilches (2001): M^a. F. Vilches “La captación de nuevos públicos en la escena contemporánea a través del cine” En Vilches (ed.), pág 357-382

(2001): M^a. F. Vilches (ed.) *Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes*. Vol. 1, Anales de la Literatura Española Contemporánea 27

(2002): (ed.) *Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes*. Vol. 2, Anales de la Literatura Española Contemporánea 27

8-4 BIBLIOGRAFÍA SOBRE TELEVISIÓN Y DRAMÁTICOS

Baget (1993): José M^a Baget Herms, *Historia de la televisión en España, 1956-1975*. Barcelona, Feed-Back ediciones.

Barroso (2002): Jaime Barroso García, *Realización de los géneros televisivos*. Madrid, Editorial Síntesis.

(1996): y Rafael R. Traché (ed.), “Televisión en España, 1956-1996”, en *Archivos de la Filmoteca Valenciana*, 23-24, junio-octubre.

Bueno (1989): Germán Bueno, “El teatro televisual”. En *Mensajes y Medios*, nº 8: 54-60, RTVE, Madrid

Cebrián (1978): M. Cebrián, *Introducción al lenguaje de la televisión: una perspectiva semiótica*. Madrid, Pirámide.

Colom (1991): Ramón Colom, “La programación de la ficción”, en Peñafiel, C. (ed.), *La televisión que viene*. UPV, Bilbao, págs 67-79

González Vergel (2008): Alberto González Vergel, *Alberto González Vergel*, Madrid, Trayectorias, Teatro Español de Madrid.

Díaz (1994): L. Díaz, *La televisión en España. 1954-1995*. Madrid, Alianza Editorial.

Espín ((2002): Pilar Espín, “Pautas teórico-prácticas para el análisis semiótico de obras teatrales en televisión” en José Romera (ed.) *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor págs. 561-569.

Guarinos (1992): Virginia Guarinos, *Teatro y televisión*, Sevilla, Ed. Alfar, Centro Andaluz de Teatro.

(2003): *Del teatro al cine y a la televisión: el estado de la cuestión en España*, Sevilla, Cuadernos de Eihceroa, Universidad de Sevilla.

García de Castro (2002): Mario García de Castro, *La ficción televisiva popular*. Barcelona, Editorial Gedisa.

López (1998): Pedro Amalio López, “El teatro en televisión: El caso de *Estudio 1*”, en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, nº 3, págs. 81-96.

López Mozo (2002): Jerónimo López Mozo, “Teatro y televisión: ¿un matrimonio bien avenido?”. En José Romera (ed.): *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor, pág. 160-167

López-Pumarejo (1987): T. López-Pumarejo, *Aproximación a la telenovela*, Madrid, Cátedra.

Marsillach (1998): Adolfo Marsillach, *Tan lejos, Tan cerca*. Madrid, Tusquets.

Muñiz (1982): Carlos Muñiz, “Mesa redonda sobre teatro y televisión”. *Pipirijaina*, edición facsímil, vol. II, nº 22. Centro de Documentación Teatral. Madrid (2002).

Palacio (2001): Manuel Palacio, *Historia de la televisión en España*. Barcelona, Editorial Gedisa.

Ruiz del Olmo (1997): Francisco Javier Ruiz del Olmo, *Orígenes de la ficción en España*. Málaga, Universidad de Málaga.

Utrera (1991): R. Utrera, “Claudio Guerin Hill. Obra audiovisual”. Sevilla, Cuadernos de Eihceroa, Universidad de Sevilla.

Revista *Tele Radio* (1958-1986).

Reyes Agrade (1979): M. Reyes Agrade, "El teleteatro. Su análisis semiótico y posibilidades comunicacionales de los temas trascendentales" en Videofórum, nº 4, Caracas, págs. 119-123.

Suárez (2002): Ana Suárez, "Las producciones televisivas en el teatro clásico" en José Romera (ed.) *Del teatro al cine y a la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid, Visor, págs. 571-595

Taylor (1970): Cecil P. Taylor, *Making a TV play*, Newcastle, Oriel Press Limited.

8-5 BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS DE VALLE-INCLÁN UTILIZADAS PARA EL ANÁLISIS COMPARATIVO.

En este apartado, dedicado a la bibliografía de las obras de Valle-Inclán, hemos optado por manejar versiones accesibles y completas que sirvan a los fines del presente trabajo: comparar los textos con su posterior versión audiovisual. De ahí que no hayamos seleccionado los textos según las ediciones críticas.

Valle-Inclán (2002): Ramón María del Valle-Inclán, *Martes de Carnaval*, (ed.) de Jesús Rubio Jimenez, Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1987): Ramón María del Valle-Inclán, *Sonata de otoño*. Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1988): Ramón María del Valle-Inclán, *Sonata de estío*. Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1987): Ramón María del Valle-Inclán, *Sonata de invierno*, Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1998): Ramón María del Valle-Inclán, *Sonata de primavera*. Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1987): Ramón María del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, (ed.) de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (2006): Ramón María del Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, (ed.) de Miguel Díez R., Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1990): Ramón María del Valle-Inclán, *La marquesa Rosalinda*, (ed.) de César Oliva, Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (2006): Ramón María del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Madrid, (ed.) de Ricardo Domenech, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1978): Ramón María del Valle-Inclán, *Flor de santidad*, (ed.) de Arcadio López-Casanova, Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1996): Ramón María del Valle-Inclán, *El yermo de las almas*. Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1946): Ramón María del Valle-Inclán, *Cara de plata*, (ed.) de Ricardo Domenech, Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1993): Ramón María del Valle-Inclán, *Águila de blasón*, (ed.) de Ricardo Domenech, Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (2006): Ramón María del Valle-Inclán, *Romance de lobos*, (ed.) de Ricardo Domenech, Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1973): Ramón María del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, (ed.) de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1981): Ramón María del Valle-Inclán, *Divinas palabras*. Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1973): Ramón María del Valle-Inclán, *Tablado de marionetas*, (ed.) de César Oliva, Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1964): Ramón María del Valle-Inclán, *Aromas de leyenda; El pasajero, La pipa de kif*. Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1993): Ramón María del Valle-Inclán, *El ruedo ibérico I. La corte de los milagros*, (ed.) de José Manuel García de la Torre, Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (2005): Ramón María del Valle-Inclán, *El ruedo ibérico III. Baza de espadas; Fin de un revolucionario*, (ed.) de José Manuel García de la Torre, Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán (1993): Ramón María del Valle-Inclán, *El ruedo ibérico II. Viva mi dueño*, ed. de José Manuel García de la Torre, Madrid, Espasa Calpe.

8-6 MATERIAL AUDIOVISUAL

Allattatrice, de Bigas Luna en DVD, fondos de la Fundación de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana.

Beatriz, de Gonzalo Suárez, fondo de la Filmoteca Española.

Collar de mosca, de Bigas Luna en DVD, fondos de la Fundación de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana.

Divinas palabras, de García Sánchez, formato en DVD.

Dolorosa, de Bigas Luna, en DVD, fondos de la Fundación de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana.

El cordero, de Bigas Luna, en DVD, fondos de la Fundación de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana.

El Molar, de Bigas Luna, en DVD, fondos de la Fundación de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana.

Flor de santidad, de Marsillach, fondo de la Filmoteca Española.

Lactatio, de Bigas Luna, formato en DVD, fondos de la Fundación de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana.

L'amore, de Rosellini, formato DVD.

Liberata, de Bigas Luna, en DVD, fondos de la Fundación de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana.

Luces de bohemia, fondo de la Filmoteca Valenciana.

Mortajas, de Bigas Luna, en DVD, fondos de la Fundación de las Artes Escénicas de la Generalitat Valenciana.

Sonatas, de Bardem, fondo de la Filmoteca Española.

Tirano Banderas, de García Sánchez, en formato en DVD.

Esperpentos, de García Sánchez, en formato DVD.

Ligazón y La cabeza del Bautista, programa doble emitido en la UHF en 1968. Archivos de RTVE.

La marquesa Rosalinda, versión de 1968 emitida por la UHF. Archivos de RTVE.

La marquesa Rosalinda, versión de 1981, emitida por la UHF. Archivos personales del profesor César Oliva.

Águila de blasón, se emitió en 1974 por la UHF. Archivos de RTVE.

La cabeza del Bautista y La rosa de papel, programa doble emitido por la UHF en 1977. Archivos de RTVE.

La marquesa Rosalinda, versión de 1981, se emitió por el Segundo Canal de TVE. Copia en vídeo.

Sonata de primavera, versión de 1983, emitida por el Segundo Canal de TVE. Archivo de RTVE.

Sonata de estío, versión de 1983, emitida por el Segundo Canal de TVE. Archivo de RTVE.

Divinas palabras. Adaptación para la ópera con música de Antón García Abril y libreto de Francisco Nieva, emitida desde el Teatro Real para TVE-2 en 1997. Archivos de RTVE.

Las galas del difunto. Emitida en 2009 por el canal “Cultural.es”. Copia en DVD.

Los cuernos de don Friolera. Emitida en 2009 por el canal “Cultural.es”. Copia en DVD.

La hija del capitán. Emitida en 2009 por el canal “Cultural.es”. Copia en DVD.

9- APÉNDICES

9-1 ENTREVISTA REALIZADA A JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ.

La presente entrevista se realizó el 13 de julio de 2007 durante el rodaje de *Martes de Carnaval*, en la Ciudad de la Luz de Alicante.

–Usted es el director cinematográfico que más veces se ha acercado a Valle-Inclán para adaptarlo al cine, ¿cree que su obra tiene un valor cinematográfico específico?

G. S.: Hay muchos textos... por favor, llámame de tu... hay muchos textos de muchos autores y estudiosos de Valle que destacan el carácter cinematográfico de la obra de Valle, cosa que no tiene nada de sorprendente, porque yo creo que esto tiene un origen claro; dada la dificultad industrial de su tiempo para llevar a la escena sus obras, él osaba embellecerlas con unas propuestas de puesta en escena que iban más allá de las propuestas teatrales de su época.

Él iba al cine y, en el fondo, se dejaba influir por lo que veía y eso se nota especialmente en las acotaciones; es muy conocido... pues eso, que de repente... sale un ratón, cosas que en el teatro no tendrían ningún sentido y que son planos de cine.

Ya desde su tiempo, Valle era un hombre muy conocedor del cine, aunque para la Generación del 98 el cine era una cosa muy ajena: Unamuno escribió algo, Baroja participó haciendo algún papel y Machado algún artículo, denostándolo. Los escritores de esta generación eran hombres bastante asentados en la vida; unos eran catedráticos, otros panaderos... por decirlo de alguna manera tenían unas profesiones nobles. En cambio, don Ramón y Ricardo Baroja, que también se le asemeja en eso, eran hombres de cafés... pues claro, a los cafés, ¿con qué iban...? con las noticias de las novedades del día... pues, con una cupletista que salía con un torero. Guerra y Bombita, que tienen alguna pelea, algún que otro suceso y, naturalmente, el cine que empieza a funcionar. Y ya él, desde principio de siglo, empieza a escribir cosas en las que aparece el cine; hay muchos ejemplos en este sentido y no sólo en su teatro, por ejemplo *A media noche*, que es una visión prácticamente cenital de la guerra, es un avión recorriendo los frentes de batalla; eso naturalmente sólo puede ser una visión cinematográfica; ese estar al día en los cafés le ayudará a ampliar su visión sobre la realidad.

Además, insisto en lo de los cafés, porque él estaba casado con una cómica y, por tanto, el mundo del cine le pillaba muy cercano; por lo tanto, la influencia cinematográfica está fuera de duda; pero además, a mí me parece que Valle tiene una propuesta estética más profunda que la externamente cinematográfica, y es que, internamente, a mí me parece que sus personajes están diseñados para el cine; y es más, yo me atrevería a decir que para el cine español: ese exceso de los personajes de Valle, esa manera de ponerse la careta por delante del personaje, esa sintetización que tienen las frases.

No tienen nunca las obras de Valle procesos psicológicos, tienen procesos... por decirlo de alguna manera... procesos de puesta en escena, las escenas en sí mismas agotan y crean unas propuestas en las que tiene mucho que ver el *off*; siempre, en la obra de Valle, está funcionando lo que no se ve y eso es el *off*, que es prácticamente la esencia del cine.

–Buñuel fue el primer realizador español que se interesó por la obra de Valle para adaptarla al cine, pero no lo hizo nunca porque se quejaba de que sus personajes hablaban demasiado y que había un exceso de literatura, ¿qué opinas al respecto?

G. S.: Buñuel era un excelente director, pero muy mal teórico. No me puedes encontrar tú muchos textos teóricos de Buñuel donde puedas decir “¡qué frescura de imaginación!”; precisamente, su irracionalidad, que tanto le ayuda en su filmografía, precisamente, no le ayuda mucho para considerarlo un gran teórico. Pero es que además, a Valle no le entendieron en su tiempo; y es más, es que yo creo que, cuando Valle habló con Buñuel, que seguramente tenía razón, Valle no sabía lo que era un guión de cine; una cosa es que lo que tú escribas valga para el cine y otra bien distinta es que tú seas capaz de escribir directamente para el cine como un encargo; en ese sentido, un guión escrito por Valle en aquella época sería un coñazo. Pero eso no tiene nada que ver con que *El ruedo ibérico* sea la mejor película que jamás hubiese podido hacer don Luis Buñuel. Una cosa sobre la que Buñuel seguramente no reflexionó nunca.

–Hablemos ahora del lenguaje de Valle-Inclán, ¿cómo pasa a la pantalla un lenguaje que se aleja del concepto coloquial y natural?

G. S.: El cine está evolucionando de manera feroz. El cine mudo tenía el gran problema de no poder articular palabra; era un cine hecho para analfabetos, el gran reto era no poner letreros. En Europa, especialmente en Francia, se hace un cine con más letreros, pero EE. UU., que era nación de emigrantes y que muchos de ellos no entendían inglés y menos escrito, obligó a la industria a buscar un lenguaje propio con el que comunicarse, valiéndose de la pantomima, del circo y de otras técnicas de puesta en escena sin palabras.

Pero yo creo que el cine... y además en el momento en que está ahora... no debe limitarse a tener un lenguaje de comedia de situación de televisión; es decir, frases consabidas que carecen de sentido.

Creo que actualmente hay un espacio en televisión, probablemente no para el *prime time*, pero sí para otros espacios, donde entiendo que se puede hablar con mucho más preciosismo, y para mí es una gozada oír de repente unos diálogos como los de Valle.

En nuestra propuesta para televisión, hemos rebajado alguno de esos diálogos, debido al uso que hacía Valle del casticismo de primera categoría, es un casticismo de su tiempo que está impregnado de conceptos, que muchos de ellos han desaparecido; palabras que, pasado el tiempo, no se comprenden; por eso, hemos modificado alguna cosa. Pero yo creo que la propuesta de Valle es una propuesta tan ingeniosa de diálogo como la de Arniches; es un lenguaje que se lo inventan para la ocasión y tiene mucho que ver con el lenguaje que utilizan los autores de la copla; ya me contarás qué tiene que ver “él vino en un barco de nombre extranjero”: eso son lenguajes, por decirlo de alguna manera, artísticos y lo de Valle es un problema de costumbre y creo que lo utiliza de una manera adecuadísima para la situación; yo oigo réplicas... y desde luego, era un maestro del lenguaje, pero no del lenguaje exquisito que nos podría recordar al Valle modernista de las *Sonatas*; el que utiliza en los esperpentos es el del viejo escritor de teatro que, de repente, sabe decir... “Abur, doña Terita”, que sabe poner esos nombres como el de *don Friolera* y que procede de la mismísima raíz del sainete; en ese sentido, el sainete es lo más cercano que puede haber; pero, por decirlo de alguna manera, en Valle estamos ante un sainete de primera división.

–La forma en la que se expresan los personajes también exige una gestualidad más estilizada y específica que acompañe a la palabra, y estoy pensando ahora en los esperpentos, ¿cómo has abordado esta circunstancia en tu propuesta televisiva de los esperpentos?

G. S.: Desde luego, eso entraña una gran dificultad, y deberías preguntárselo a los actores, al iluminador.

Claro que plantea dificultades, pero son problemas que tienen muchas soluciones; nosotros, por ejemplo, cuando afrontamos estos tres episodios de Valle... pues hay uno que es la *La hija del capitán*, que figura en la película ser un rodaje. Es un rodaje que hemos situado en el año 1931, en la proclamación de la República. Si tu te centras en esa época, en el año 1930, 1931, ya está funcionando el cine negro, ya está el expresionismo funcionando, ya hay cine sonoro... y nosotros, inspirados en esos referentes, hemos buscado soluciones de cine, del cine de aquel tiempo; es más, yo pienso que, cuando haga la edición definitiva, recurriré a cosas pasadas de moda, pero que ya forman parte del patrimonio cultural de los cineastas, por ejemplo: ciérrase en ojo de gato, cortinillas atrevidas, cortinillas de humo, que hace muchísimos años que no se usan y que nosotros recuperaremos para hacer la edición final. Con esto, te quiero decir que, de la misma manera que los signos de puntuación, en el cine tenemos mucho repertorio que, en este caso, lo hemos hecho extensible a la escenografía que, como puedes comprobar, plantea algunas perspectivas distorsionadas. Como ves, también tenemos grandes soluciones en el cine.

–Tú ya has apuntado anteriormente los rasgos cinematográficos de Valle, pero me gustaría conocer qué opinas de los sorprendentes cambios espacio-temporales de su teatro y si los relacionas con el cine.

G. S.: Creo que no es influencia directa, sino indirecta; no creo que Valle fuese excesivamente al cine como espectador; pero, al debatir mucho en los cafés con gente que sí estaba muy influenciada por el cine, pudo estar al día. Pero también le influyó mucho la nueva literatura que venía del cine, más que el cine en su literatura.

Valle escribía a su pesar, porque no le gustaba nada escribir; aborrecía escribir y lo hacía sólo por dinero, que es el motivo real para escribir; lo hacía por dinero y para sobrevivir. Es el escritor profesional más importante de la literatura española; el resto de compañeros de su generación lo compaginan con otros oficios, Valle no. Y como muchos profesionales, como por ejemplo los actores, no les gusta nada trabajar; lo hacen con gran pasión, pero eso no quiere decir que les guste.

–Valle tiene artículos en los que se muestra muy entusiasmado con el cine y las posibilidades expresivas del medio; a tú entender, ¿qué encontró en el cine mudo que no le pudiese dar el teatro?

G. S.: Valle murió en el año 1936. Casi hasta su muerte, el cine se definía como algo específico, sin palabras o con algún letrado; pero el lenguaje específicamente cinematográfico, el montaje, etc., viene de la escuela rusa y Valle conocía muy bien las películas rusas.

–¿Las de Eisenstein?

G. S.: Me refiero a los manifiestos de Silabert, con la eclosión de los cineastas rusos de los años veinte. Cuando no había sonoro –además ellos trabajaban el sonoro de otra manera–, trabajaban grandes sinfonías como contrapunto sonoro con la imagen.

Todo esto, Valle lo conocía. Además, estuvo casado con una cómica y fue a América bastantes veces; ahora no te lo sé decir... pero, por lo menos, hizo tres grandes viajes; en dos de ellos, estuvo bastante tiempo en Cuba y en Buenos Aires; y no me estoy refiriendo al Valle casi adolescente que va a México a hacer periodismo. Me refiero a los dos viajes que hizo como autor teatral y director teatral con la compañía de María Guerrero. Ahí naturalmente, se enfrentó con el fenómeno del cine, con actores de cine, con directores de cine y con vanguardistas de todo tipo.

–¿Por qué quedó al margen de trabajar directamente para el cine, como hicieron otros coetáneos suyos?

G. S.: A él, lo quisieron contratar de la Paramount; vinieron a verle para contratarlo para algún tipo de trabajo; lo que ocurre es que Valle ya era un hombre mayor cuando le hicieron estas ofertas, y por comodidad... además, que las ofertas eran muy cutres. Yo creo que, a Valle, lo que le hubiese tentado hubiese sido dirigir cine.

–Un periódico gallego se hizo eco de un posible proyecto en el que Valle asumiría la adaptación y la dirección de una película; pero desgraciadamente, no se ha encontrado ningún guión que lo corrobore.

Ahora me gustaría hablar del trabajo que estáis haciendo sobre los esperpentos. De nuevo, vuelves a colaborar con Rafael Azcona, con el que ya trabajaste en la adaptación de Tirano Banderas. ¿Cuál es vuestra metodología de trabajo en las adaptaciones de Valle?

G. S.: En primer lugar, Rafael Azcona es un hombre con una cultura poderosísima; porque, al ser él un autodidacta, sabe mucho de lo que ha querido saber. Probablemente, si le preguntas de don Ricardo Guerón o de Pereda, no sepa nada; pero, en cambio, de Valle-Inclán lo sabe absolutamente todo, lo ha leído y releído setenta veces. Él es valleinclaniano y barojiano, las dos cosas.

Pero cuando él se dispone a adaptar cualquier cosa, lo primero que procura es que sea un buen guión; procurando ser lo más fiel posible; ahora mismo, acaba de hacer una adaptación de *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, para Cuerda; y estoy seguro –no lo leído–, pero estoy convencido de que tiene el espíritu procurando conservar las esencias del texto; pero, al mismo tiempo, lo que quiera el director.

En este caso, como el director era valleinclaniano como él, pues coincidíamos en los intereses; pero la tarea de adaptar a Valle siempre es muy difícil; aquí, se trataba de buscar, con los ladrillos que estaba construida una casa, hacer una nueva, y que la casa nueva esté mejor apuntalada que la antigua; y digo *mejor apuntalada* porque el teatro de Valle era un teatro sin riesgo industrial y no estaba pensado para que aquello tuviese que funcionar para el público; y nosotros estamos obligados, al hacerlo para televisión, que llegue al espectador, y para eso hemos de remachar los puntos de la narración que puedan quedar dilatados, oscuros, insuficientes, etc. Pero siempre trabajando con los mismos ladrillos; en algún caso, buscando alguna palabra, una frase, un dialoguito de otros textos de Valle, que pueda completar la escena; y así, con cosmética de *pop*, vamos haciendo el guión final.

–¿Al plantearte los esperpentos para un formato televisivo, cambian los planteamientos respecto a las películas que has realizado sobre Valle?

G. S.: No, no prácticamente no cambian en nada; lo único, es procurar eliminar los elementos más inasequibles a la gente.

–Hablemos de la temática de los esperpentos: cuestiones de infidelidades, traiciones, malos tratos. ¿Los esperpentos de principio del siglo XX son los mismos que los del siglo XXI, son reconocibles?

G. S.: No hay ningún cambio, son exactamente los mismos (risas). No, sí que hay cambios afortunadamente; en la obra de Valle, hay una crítica feroz antimilitarista al ejército español colonial, que afortunadamente ha desaparecido, y ojalá no vuelva a existir y las obras de Valle sean arqueología pura; sería maravilloso. Pero sí que lo conocemos, lo tenemos cercano o, por lo menos, los que hacemos la película, lo hemos padecido; los militares coloniales, los hemos conocido.

–Tú has calificado alguna de tus películas como sainetes contemporáneos, y has hablado abiertamente de tus referentes de la revista o de la zarzuela como influencias directas de tu cine. Te gusta mezclar los géneros llamados menores, lo mismo que hacía Valle-Inclán en su teatro, ¿cómo has tratado estos aspectos en tus esperpentos?

G. S.: Efectivamente, todo forma parte de lo mismo; tanto Rafael Azcona como yo, somos defensores del sainete, en el sentido de que el sainete prácticamente no es un género; el sainete es la comedia en España, el teatro de risa en España. Algunos, les preguntas cuál es la diferencia entre el sainete y la comedia y te contestan que es como si comparásemos la sidra y el champagne... no, mire usted, en todo caso entre el champagne francés y el champagne español, entre el cava y el champagne, pues es lo mismo, un buen cava es mejor que un mal champagne.

La comedia, entendida como el análisis de las costumbres de la gente para provocar la hilaridad del público y ponerla delante de un espejo, tiene en Valle a un observador perspicaz, que lo único que hace es ponerle delante un espejo deformante. Lo que hacemos nosotros es utilizar todos los materiales que tenemos a nuestro alcance; pues eso, el sainete.

El sainete es la esencia misma del esperpento. El esperpento no es otra cosa que sainetes; mejor dicho, en este caso, hay dos sainetes y un género raro que es *La hija del capitán*, que es un teatro prebrechtiano, por un lado, folletín de aventuras, por otro, y conserva elementos del cine documental; es un híbrido muy adelantado a su época.

–Has mencionado a Brecht y su técnica de distanciamiento. Estoy de acuerdo contigo en que Valle, ya mucho antes que él, emplea este tipo de técnicas en sus esperpentos al presentarnos personajes que comentan la acción, mientras otros nos indican el género al que pertenece la escena que hemos visto. Pero, estas técnicas de distanciamiento, ¿cómo se pueden hacer en cine y televisión, unos medios tan influenciados por la identificación aristotélica?

G. S.: Fácil no es; pero el hecho de poner a las once de la noche, en la Dos de Televisión Española, una cosa como ésta, ya está distanciado en sí mismo; es decir, tiene un marco que el espectador no lo contempla como si fuese un programa de

sobremesa de consumo; aquí, está viendo a una gente vestida de época, con unas referencias a un tiempo pasado, y eso en sí mismo está distanciado. Eso o cambiar de canal, que es lo que muchos harán, claro (risas).

–Vamos a hacer un poco de memoria y recordemos cómo te enfrentas por primera vez a Valle-Inclán, ¿cómo llegas al proyecto de *Divinas palabras*?

G. S.: A mí, siempre Valle-Inclán me ha parecido un gigante de la literatura, y yo nunca me hubiese atrevido a hacer *Divinas palabras*, fundamentalmente porque *Divinas palabras* tiene unos elementos operísticos muy fuertes y muy alejados del cine. La solemnidad del final y el personaje de Mari-Gaila, que es un personaje que no es naturalista, que no lo es, pero también se escapa mucho de los personajes del género del cine; es un personaje muy externo, muy de ópera.

Además, la obra tiene otro problema de muy difícil solución, y es que la presencia del personaje del sacristán hoy no la entiende nadie, un señor vestido de sotana para el público de ahora es un cura. Aquí, en los esperpentos, sale un sacristán y todo el mundo lo trata de sacerdote; no se dan cuenta que había unos señores que vestían con sotana, pero eran seglares; eso no se entiende y no se entendían bastantes cosas de *Divinas palabras*.

En ese sentido, yo nunca la hubiese afrontado. Pero me llamó Pepe Maeso, que es un hombre de una amplia trayectoria cinematográfica, fue profesor mío en la Escuela de Cine de Madrid y me ofreció hacerlo, iba a decirle que no, pero... pero realmente, me dije... “si no hago a Valle-Inclán, estaré toda la vida lamentándome de por qué no lo hice”. Así, que se me ocurrió una solución que me parece una solución aceptable y buena.

Maeso quería hacer una comedia sentimental, entre una mujer, su marido sacristán y Séptimo Miau, todo esto con mucha carga sensual y rodeado de desnudos. Se partía de un guión que, a mí, me parecía muy malo y les puse como condición que me dejasen cambiar el guión, a lo que accedieron.

Entonces, lo que hice fue llamar a una colección de excelentes actores que, además, eran amigos míos, conseguir su complicidad e ir haciendo “a la chita callando” la versión de la obra publicada por Austral. Y fui convirtiendo, poco a poco, en valleinclanesca una cosa que no lo era. En ese sentido, no es una obra redonda, pero tampoco es indecente como que en un principio yo pensé que podría llegar a ser.

–Es curioso que, desde las primeras adaptaciones de Valle, siempre haya habido problemas con los guiones, bien por censura, bien por elementos de producción. ¿Crees que a Valle le ha faltado un proyecto donde la autoría del director fuese más evidente?

G. S.: Vamos por partes, y te voy dando cumplida cuenta de las cosas:

Sonatas no es mejor ni peor que otras películas de su época, de su tiempo y de su autor. No es peor película que *La venganza*. Lo que puede ocurrir es que, por desajustes de guión, de punto de vista, de la producción y sobre todo de una censura espantosa... claro, si tú cuentas las *Sonatas* sin ser amorales, aquello no funciona; si Bradomín no es feo, católico y sentimental y un golfo de cojones, una especie de antítesis del Tenorio, un Tenorio seglar, aquello no funciona ni “p’atrás”. Eso no es culpa de Bardem, eso es culpa de la censura; a cada cual lo suyo, no se puede juzgar las *Sonatas* como si no hubiese habido censura.

Siguiendo por ese camino, creo que el siguiente montaje del que tenemos que hablar es el de *Divinas palabras*, de Juan Ibañez, que es un montaje estupendo de teatro; es teatro retratado, con la dignidad que tiene el teatro retratado de un estupendo montaje que funciona como Dios y que, en su tiempo, funcionó muy bien por los festivales.

Probablemente, la tercera sea *Flor de santidad* que es una película hecha con menos medios de los que debería ser, pero es una película superdigna, que si tu miras las películas hechas ese año, seguramente, está entre las mejores películas del año.

Beatriz, de Gonzalo Suárez, hay que entender que es una película que se rueda en pleno cine del “destape” y que los intereses de los productores eran hacer una coproducción con México con un actor inadecuado, pero ahí está todo el talento de Gonzalo Suárez al servicio de la película.

Y a mí, me gusta especialmente la película que hizo Miguel Ángel Díez sobre *Luces de bohemia*, que es una joya del teatro; es muy difícil de adaptar para el cine, y adaptarlo con los medios que te ponen al alcance. Las cosas hay que juzgarlas como son. En la película, están Paco Rabal y Agustín González, que sólo por eso ya merece la pena la película.

Ojalá pudiésemos hacer como el teatro y hacer varias versiones de una misma obra de Valle-Inclán. Yo hice *Divinas palabras* y ahora la puede hacer quien quiera. En ese sentido, Valle es una propuesta, como todos los clásicos, abierta e interpretable, y sus adaptaciones se pueden repetir cuanto se quiera y, en general, sus películas han funcionado muy bien. El bagaje audiovisual de Valle-Inclán es positivo; el sentido crítico de la gente es muy curioso, porque nunca sitúan el fenómeno en su contexto. Es como si tú, de repente, te vas a ver un recital de la Pantoja, entonces tú dices: “los textos que canta no tienen grandeza literaria, y ella va vestida con trajes regionales que no merecen la pena”. Has de entender su propuesta desde el código que ella se relaciona con su público... ella cantará veintitantas canciones y vestirá batas de cola, claro que sí, es que se trata de eso.

Lo que no puedes hacer cuando tú eres crítico, es hacer una enmienda a la totalidad para algunas cosas, y para otras no haces enmienda a la totalidad; entonces, no vale. Tú has de juzgar críticamente, pero atendiendo a los parámetros del producto audiovisual. Y desde esos parámetros, las películas de Bardem son las películas de Bardem y, de todas las películas de Bardem, *Sonatas* no es desdeñable, a pesar de que tuvo muchos problemas de producción; pero insisto, el más grave fue el problema con la censura. Que también lo sufrió Marsillach.

La filmografía basada en la obra de Valle también cuenta con grandes aciertos, y sobre todo está por descubrir sus infinitas posibilidades. Por ejemplo, yo creo que hay que hacer un *Tirano Banderas* con muchos más medios de los que tuve yo, pasado mañana, y buscar un actor cojonudo mexicano, español o inglés para contarnos la historia de un tirano que es la hostia, liado con su hija, que tiene allí encerrada, y con el indio que lleva a su hijo muerto en el macuto para vengarse del gachupín usurero, con unos personajes que son la hostia de bonitos y cojonudos.

–Siguiendo con Tirano Banderas, hemos de recordar que fue el proyecto más deseado de cuantas adaptaciones se han hecho de Valle-Inclán. Bardem y Marsillach no lo consiguieron por problemas con la censura, pero por fin tú puedes rodarla en 1994. A nadie se le escapa que la novela tiene una estructura compleja, ¿cómo solucionaréis este problema y cómo os planteáis trasladar esta obra con tantos personajes y tan coral?

G. S.: En la adaptación que la hice con Rafael Azcona, sí que contemplamos esa posibilidad, y que habría hecho de la película una propuesta mucho más ambiciosa; pero no teníamos dinero para hacerlo. Queríamos juntar los espacios, y que todo lo que ocurre en la novela tuviese un espacio común y sucediese en un tiempo común, de tal manera que no se supiera si las cosas sucedían un poco antes o un poco después... pero que sí fuesen consecuencia las unas de las otras, como ocurre en la novela... como si fuesen un *flash-back*. Ese *continuum* del relato no lo pudimos hacer, porque nos faltó dinero, porque hacía falta construir una serie de decorados, porque había que unir una selva tropical al lado del palacio del dictador... hacían falta muchas construcciones que se llevaban más de la mitad del presupuesto de una película que hicimos con cuatro gordas. Pero yo estoy contentísimo que, por lo menos, los chicos del bachillerato se acerquen a través de ese *Tirano Banderas* al *Tirano Banderas* grande, que para eso está la novela, para que la lean.

–Has adaptado tanto novela como teatro de Valle-Inclán, ¿es un tópico decir que el teatro está más cerca del cine?

G. S.: Depende de la obras de teatro; por ejemplo, no hay nada más alejado del cine que Benavente ahora mismo, y en su época se consideraba que hacía cine, fíjate. Y nada más cercano al cine actualmente que *El ruedo ibérico*, que es novela. Argumentalmente, es el cuento largo lo que se ajusta más por dimensión; date cuenta de que estamos hablando de películas de noventa minutos; en este sentido, el teatro se ajusta también mejor que una novela larga. Pero por nada más.

–Muchas gracias por tu atención.

G. S.: A ti, y que te vaya muy bien el trabajo; yo he de continuar con el mío. Tenemos que reanudar el rodaje.

9-2 ENTREVISTA REALIZADA A JUAN LUIS GALIARDO

La entrevista se realiza en una pausa entre secuencia y secuencia del rodaje de *Martes de Carnaval*. Juan Luis Galiardo está caracterizado para interpretar el papel de don Friolera. Es una entrevista larga, de la cual sólo hemos entresacado los aspectos que hacen referencia a la interpretación en Valle-Inclán, y en concreto en sus esperpentos.

–¿El esperpento crea estereotipos interpretativos?

J. L.: Yo creo que el esperpento es un género muy nuestro, y Valle-Inclán ha sabido dibujar muy bien los caracteres, los arquetipos y la idiosincrasia española; por tanto, cuando algo se convierte en un tópico, es porque esconde mucha verdad; de esta manera, los rasgos estereotipados no tienen por qué no ser verdaderos.

–En un teatro, el gesto del actor se puede realzar hasta la intensidad que se considere necesaria; de ahí, que el gesto estilizado que pide el esperpento pueda ser un gesto grande, no naturalista, pero ¿cómo se puede remarcar ese trazo de los personajes de Valle en el cine?

J. L.: Yo, lo que creo es que hay que intentar buscar un equilibrio en todos los personajes; no es lo mismo hacer Friolera, que tiene que estar lleno de una gran verdad, para que desde la verdad nos deslicemos al patetismo más hilarante, pero desde la verdad, la de un hombre que es un calzonazos, tiene que ser creíble especialmente para el actor que lo interpreta y no parodiar, que es lo que a veces se ha hecho equivocadamente.

Otro de los personajes que hago, en concreto el general de *La hija del capitán*, está inspirado en el arquetipo del General Primo de Ribera, y el general interpretado por mí. Porque todos los actores tenemos unas limitaciones, que debemos adecuarnos a ellas, y unas grandezas: somos esclavos de ambas cosas. Yo, en el personaje del dictador, lo que sí que he hecho es enfatizar muchísimo con mi aparato fonador, que creo que es muy importante para decir correctamente todo el lenguaje de Valle-Inclán, que debe ser expresado con el matiz y la riqueza lingüística que nos propone; y esa riqueza lingüística obliga a un tipo de interpretación y, para que se entienda correctamente, no podemos apartarnos de todo ese espíritu teatral que tiene la propuesta. Y ya dependerá mucho de dónde se coloque la cámara; eso es un problema del director y ya no tanto del intérprete. Pero el actor ha de estar en la propuesta lingüística, que obliga a una determinada forma de hacer.

–En esa evolución lingüística de Valle, tú has tenido la oportunidad de hacer a don Juan Manuel de Montenegro en las Comedias bárbaras”...

J. L.: En una visión particular de Bigas Luna.

–Claro, claro... ¿Hay mucha diferencia en afrontar la interpretación de este personaje a la de los esperpentos?

J. L.: Clarísimamente, porque don Juan Manuel es como el Laocoonte devorando a sus hijos; tiene muchos rasgos en común con el Bradomín de las *Sonatas* y su lenguaje

está influenciado por el Modernismo; en cambio, Friolera o el general que hago en los esperpentos están más cerca del sainete, y su manera de hablar es mucho más estereotipada y se ajustan a un lenguaje más artificioso y que te aparta completamente de la interpretación naturalista. Hay que dejarse llevar por la situación y reaccionar a lo que te ocurre, el resto no importa: ni de dónde vengo ni adónde voy; lo que importa es el aquí y ahora. Fíjate en este camisón que llevo y en esta barba postiza; tengo un aspecto ridículo, ¿verdad? Bueno, con esto ya tengo la mitad de mi trabajo hecho.

9-3 GUIÓN DE BIGAS LUNA SOBRE *LAS COMEDIAS BÁRBARAS*. ACCIONES DEL INICIO.

Guión de Bigas Luna sobre *Las Comedias Bárbaras*, en el que se indican acciones y lugares donde se proyectan los cortometrajes²⁶⁶.

“Entrada, parquin: accesos, estacas para aparcamientos, plafones para cerrar las paredes prefabricadas con rótulos, y fachada con iluminación de fuego. Pasillo zona VIP, etc. Huesos en el parquin (quijadas sólo en el espacio de la función).

ENTRADA A ESPACIO 1

Se abren las puertas quince minutos antes de la hora de entrada, anunciada a las 10:30.

El público entra en el ESPACIO 1 por la puerta A. Una gran cortina de lona que separa el ESPACIO 1 del resto de LA NAVE. Una gran mesa alargada de 20 metros de largo x 2 metros de ancho preside el espacio; sobre ella, en pequeños manteles: 200 tetas gallegas, 200 botellas vino blanco, 10 botellas orujo, 50 panes grandes, 100 vasos de leche. En medio de la mesa, a un lado, una mujer come sola, es DOÑA MARÍA, está preocupada. Sentada lado Sagunto. Alrededor de la gran mesa, 12 vitrinas, seis con objetos y seis con proyecciones de películas.

En la pared frontal a la puerta de entrada, vemos todos los nombres de los actores y del equipo de la obra proyectados con un globo. En la pared lateral, Camerinos. DOS ALLATTATRICES. Detrás de unas cortinas. Detrás, un técnico o dos abriendo y cerrando las dos cortinas alternativamente. También dentro hay dos técnicos que activan los mecanismos de la leche. Colgado al fondo, en la pared de Sagunto, un hombre desnudo, ALLATTATORE, de cuyo pene salen gotas de leche que caen produciendo un charco de leche en el suelo.

Luz cenital para la gran mesa, penumbras, luces puntuales para las vitrinas.

Vitrina 1 - Dentro de una urna, una máscara-careta de plata.

Vitrina 2 - Urna con una águila disecada.

Vitrina 3 - Urna con dos pequeños lobos dentro de un paisaje con una luna en cuarto creciente.

Vitrina 4 - Por un pequeño agujero, podemos **ver la proyección de una película, en la que una mujer ALLATTATRICE presiona su pecho y, de su pezón, sale un chorro de leche que cae al mar.**

²⁶⁶ Guión original facilitado por la Fundación de las Artes Escénicas de la Comunitat Valenciana.

Vitrina 5 - **Proyectado sobre un cristal, vemos una película de una cabeza de cordero en descomposición con gusanos comiendo los restos de carne (un minuto y medio de duración).**

Vitrina 6 - **Proyección de la cabeza y el cuerpo desnudo de un hombre, ALLATATTORE: está suspendido de una pared; vemos que tiene un enorme pene del que caen gotas de leche en un mar negro (un minuto y medio de duración).**

Vitrina 7 - Varios huesos de cordero sujetos con alambres oxidados: cuelgan de una caña. Debajo de los huesos, en una peana de madera y sobre un pequeño mantel de hilo, una cabeza de cordero y, a su lado, una rosa seca. A los lados, sobre dos peanas, dos jaulas de hierro con dos cabezas de ardilla.

Vitrina 8 - **Sobre un cristal, vemos una película en la que una mujer, LIBERATA, es agredida por varios perros, hasta quedar desnuda. Un hombre, al que no vemos, se acerca a ella y la viola (tres minutos de duración).**

Vitrina 9 - **Por un agujero, vemos unas manos que están insertando moscas en una aguja (collar de moscas).**

Vitrina 10 - **Película del mamador-molar sin dientes, que descarga los pechos de las mujeres (dos minutos de duración).**

Vitrina 11 - Palillos ibéricos.

Pantalla - **Proyección de una VIRGEN DOLOROSA, de la que vemos con detalle su corazón y cómo salen y entran las espadas que lo atraviesan, produciendo un fuerte sonido metálico (un minuto y medio de duración).**

Pantalla - **Proyección sobre cristal de una VIRGEN DE LA LECHE, LACTATIO. Está cubierta con un enorme manto plateado que le cubre totalmente el cuerpo, dos hombres se lo sacan y vemos que tiene un pecho descubierto, lo aprieta y sale un chorro de leche que da al NIÑO JESÚS (un minuto y medio de duración).**

Vitrina 13 - **Película de la *Procesión gallega*, cedida por el Museo de Galicia.**

Oímos unos disparos. Un hombre, EL CABALLERO, con escopeta y tres galgos, entra en el espacio Museo BIGAS-VALLE, proveniente del espacio escénico. Entra por el lado SAGUNTO. Dispara de nuevo al aire, un disparo. Dos personas le abren y EL CABALLERO entra en el gran espacio de LA NAVE.”