

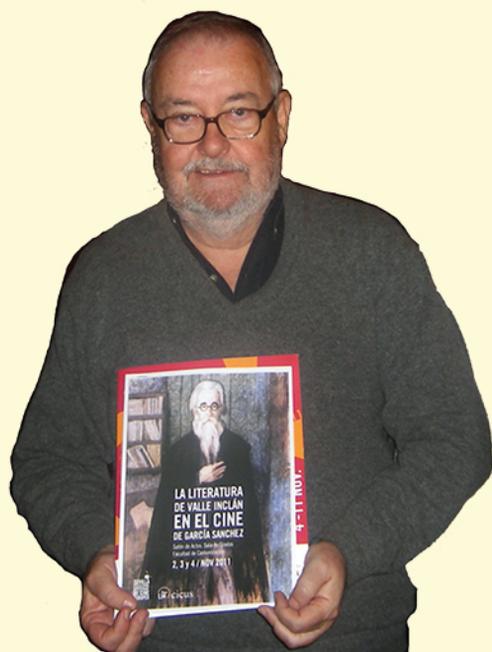
Cuadernos de

N.º 15. Sevilla 2012

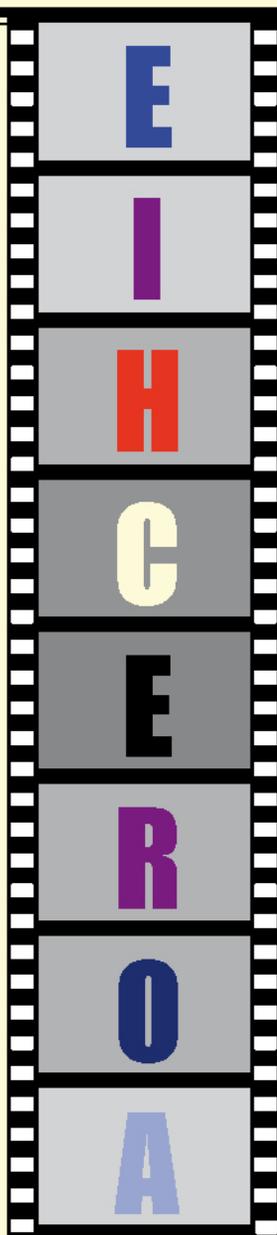
JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ: PLANO DETALLE SOBRE SU FILMOGRAFÍA

Editor

Rafael Utrera Macías

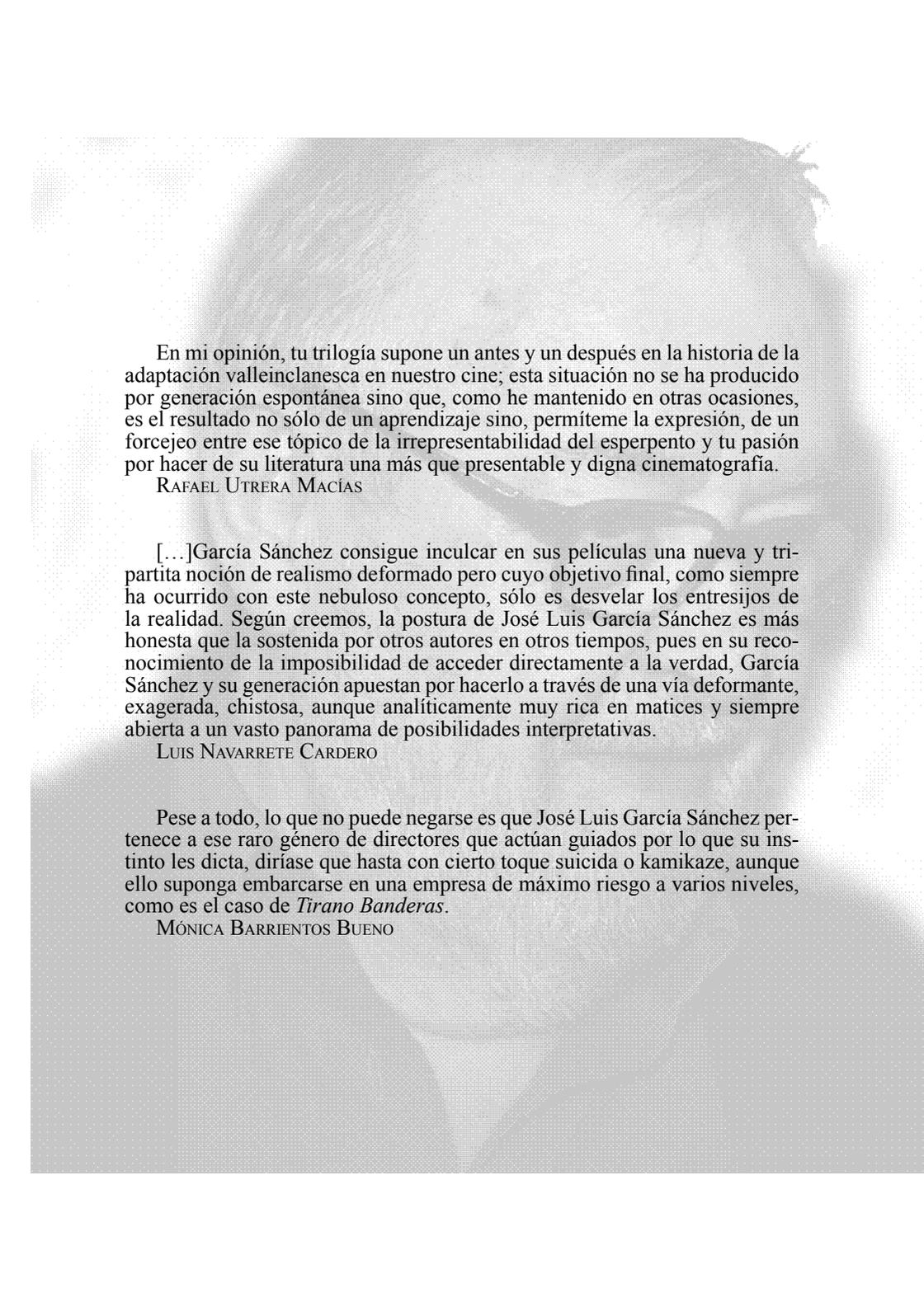


E	EQUIPO DE INVESTIGACIÓN	E
I		I
H	HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL	H
C	Y SUS RELACIONES CON OTRAS ARTES	C
E		E
R	FACULTAD DE COMUNICACIÓN	R
O	UNIVERSIDAD DE SEVILLA	O
A		A





Cuadernos de
EIH CEROA
N.º 15



En mi opinión, tu trilogía supone un antes y un después en la historia de la adaptación valleinclanesca en nuestro cine; esta situación no se ha producido por generación espontánea sino que, como he mantenido en otras ocasiones, es el resultado no sólo de un aprendizaje sino, permíteme la expresión, de un forcejeo entre ese tópico de la irrepresentabilidad del esperpento y tu pasión por hacer de su literatura una más que presentable y digna cinematografía.

RAFAEL UTRERA MACÍAS

[...]García Sánchez consigue inculcar en sus películas una nueva y tripartita noción de realismo deformado pero cuyo objetivo final, como siempre ha ocurrido con este nebuloso concepto, sólo es desvelar los entresijos de la realidad. Según creemos, la postura de José Luis García Sánchez es más honesta que la sostenida por otros autores en otros tiempos, pues en su reconocimiento de la imposibilidad de acceder directamente a la verdad, García Sánchez y su generación apuestan por hacerlo a través de una vía deformante, exagerada, chistosa, aunque analíticamente muy rica en matices y siempre abierta a un vasto panorama de posibilidades interpretativas.

LUIS NAVARRETE CARDERO

Pese a todo, lo que no puede negarse es que José Luis García Sánchez pertenece a ese raro género de directores que actúan guiados por lo que su instinto les dicta, diríase que hasta con cierto toque suicida o kamikaze, aunque ello suponga embarcarse en una empresa de máximo riesgo a varios niveles, como es el caso de *Tirano Banderas*.

MÓNICA BARRIENTOS BUENO

Cuadernos de

N.º 15 Sevilla 2012

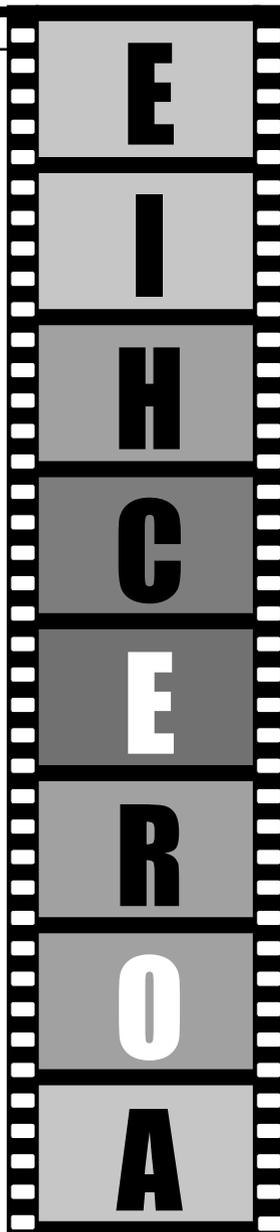
JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ: PLANO DETALLE SOBRE SU FILMOGRAFÍA

Editor

Rafael Utrera Macías



E	EQUIPO DE INVESTIGACIÓN	E
I		I
H	<i>HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL</i>	H
C	<i>Y SUS RELACIONES CON OTRAS ARTES</i>	C
E		E
R	FACULTAD DE COMUNICACIÓN	R
O	UNIVERSIDAD DE SEVILLA	O
A		A



Cuadernos de EIH CEROA

N.º 15. Sevilla 2012

JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ:
PLANO DETALLE SOBRE SU FILMOGRAFÍA

© *De la edición*: PADILLA LIBROS & EIH CEROA. © *De los textos*: sus autores

D. LEGAL: SE-4.690-2012 ISBN: 978-84-8434-578-7

PUBLICACIONES DEL EQUIPO DE INVESTIGACIÓN EN HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL Y
SUS RELACIONES CON OTRAS ARTES
CONSEJO ACADÉMICO DE HONOR

D. JOSÉ LUIS BORAU MORADELL
Doctor *Honoris Causa* por la Universidad Nacional de San Marcos de Lima (Perú). Director de cine. Miembro de la Real Academia Española

D. BASILIO MARTÍN PATINO
Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Salamanca (España).
Director de cine.
Guionista.

D. CARLOS SAURA ATARES
Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Zaragoza y otras.
Director de cine.
Guionista.

D. JULIO DIAMANTE
Director de cine.
Guionista.

D. JOSÉ L. GARCÍA SÁNCHEZ
Director de cine.
Guionista.

D. JAVIER AGUIRRE
Director de cine.
Guionista.

CUADERNOS DE EIH CEROA

Director:

Dr. RAFAEL UTRERA MACÍAS

Secretario:

Dr. LUIS NAVARRETE CARDERO

Secretaria de Publicaciones:

Dra. MÓNICA BARRIENTOS BUENO

Investigadores fundadores:

Dr. ENRIQUE SÁNCHEZ OLIVEIRA

Dra. VICTORIA FONSECA AGUILAR

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

Isla de la Cartuja

Universidad de Sevilla

41092 Sevilla

Correos electrónicos: rutrera@us.es lnavarrete@us.es mbarrientos@us.es

Teléfonos 954-559657 954-555930



C/Feria n.º 4 –local uno– 41003 SEVILLA (ESPAÑA)

JOSÉ LUIS BORAU
In memoriam

ÍNDICE

CARTA ABIERTA A JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ CON MOTIVO DE SU TRILOGÍA <i>MARTES DE CARNAVAL</i> Rafael Utrera Macías	13
JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ: DIRECTRICES DE UNA FILMOGRAFÍA ESENCIAL Luis Navarrete	25
<i>TIRANO BANDERAS</i> (1993): UN PROYECTO ARRIESGADO Y PERSONAL Mónica Barrientos Bueno	47
RAFAEL AZCONA Y RAMÓN M ^a DEL VALLE-INCLÁN José Luis García Sánchez	65
AÚN HAY TIEMPO José Luis García Sánchez	67
ENTRE EL RECHAZO Y LA FASCINACIÓN. LOS ESCRITORES DEL 98 ANTE EL CINEMATÓGRAFO Rafael Utrera Macías	71
<i>TIRANO BANDERAS</i> . EL TIRANO COMO VAMPIRO Bernardo Sánchez	97
CUATRO TOMAS (SIN CLAQUETA) SOBRE JUAN LUIS GALLIARDO Rafael Utrera Macías	101
BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA	109

INTRODUCCIÓN

LA colección universitaria *Cuadernos de EIH CEROA* ha llegado a su fin. Nació en 2002 como publicación paralela a sus hermanos mayores, los libros editados por este Equipo de Investigación, y desaparece, 10 años después, tras haber editado 15 números. Su clausura está motivada por la jubilación de quien ha dirigido dicha colección y firma esta introducción, lo que conlleva la clausura de este grupo investigador al tiempo que permite a sus distintos miembros crear nuevos grupos en función de diversas temáticas y personales preferencias.

Nos sentimos satisfechos con los resultados ofrecidos porque, de una parte, ha permitido la publicación de originales cuya autoría ha correspondido a los miembros más jóvenes del grupo como, de otra, ha reunido una diversidad de textos, dispersos en publicaciones muy distintas, y, en visión homogénea, alinearlos y ofrecerlos bajo un común denominador; del mismo modo, se han reeditado nuevas versiones de viejos volúmenes cuya primera versión estaba alejada de normalizada distribución o llevaba tiempo descatalogada.

La edición en papel de cada número ha sido siempre destinada a intercambio científico; agotada ésta, la colocación en la red a través de la revista cinematográfica *Frame*, dependiente de la Biblioteca de Facultad de Comunicación, ha permitido ofrecerla como servicio público.

La temática abordada en los *Cuadernos* se ha situado en los mismos ámbitos temáticos y científicos acometidos por el equipo investigador: cine español y literatura española. Los títulos

de los mismos son: *Francisco Rabal en el recuerdo* (n.º 1), *Televisión, teatro y cine* (n.º 2), *Antonio de la Rosa, empresario pionero del cinematógrafo en Sevilla* (n.º 3), *La españolada y Sevilla* (n.º 4), *Las coproducciones hispano-italianas; una panorámica* (n.º 5), *Luis García Berlanga en la Facultad de Comunicación* (n.º 6), *Literatura y cine, adaptaciones. Del teatro al cine* (n.º 7-8), *Cuatro pasos por la historia y la estética del cine español* (edición japonés-español, n.º 9-10), *Miscelánea cinematográfica y literaria* (n.º 11-12) y *Azorín, periodista cinematográfico* (n.º 13-14). Cierra la colección el presente volumen al que hemos titulado *José Luis García Sánchez: plano detalle sobre su filmografía* (n.º 15).

En él encontrará el lector tres artículos referidos, como su propio título indica, a algunos aspectos de la amplísima filmografía del director y guionista José Luis García Sánchez a quien el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS) y el Festival de Cine de Sevilla (SFC) dedicaron, en noviembre de 2011, bajo nuestra dirección, un curso monográfico cuyo título fue «La literatura de Valle-Inclán en el cine de García Sánchez». Intervinieron en él, como conferenciantes o ponentes en mesa redonda, el profesor Luis Navarrete, el director de teatro Pedro Álvarez Ossorio, el guionista Bernardo Sánchez Salas, el productor Juan Gona, el director del Festival de Cine de Sevilla Javier Martín Domínguez y el propio director homenajeado José Luis García Sánchez. En paralelo a tales actividades se proyectaron al numeroso alumnado participante las películas de este realizador basadas en obras de Valle-Inclán.

El contenido del presente volumen no se corresponde con las temáticas del curso ni ha pretendido ser una traslación de las intervenciones; por el contrario, sí ha querido fijar en papel el espíritu vivido en aquellas jornadas donde la literatura valleinclanesca y la filmografía de García Sánchez se daban la mano con el principal objetivo de homenajear al cineasta.

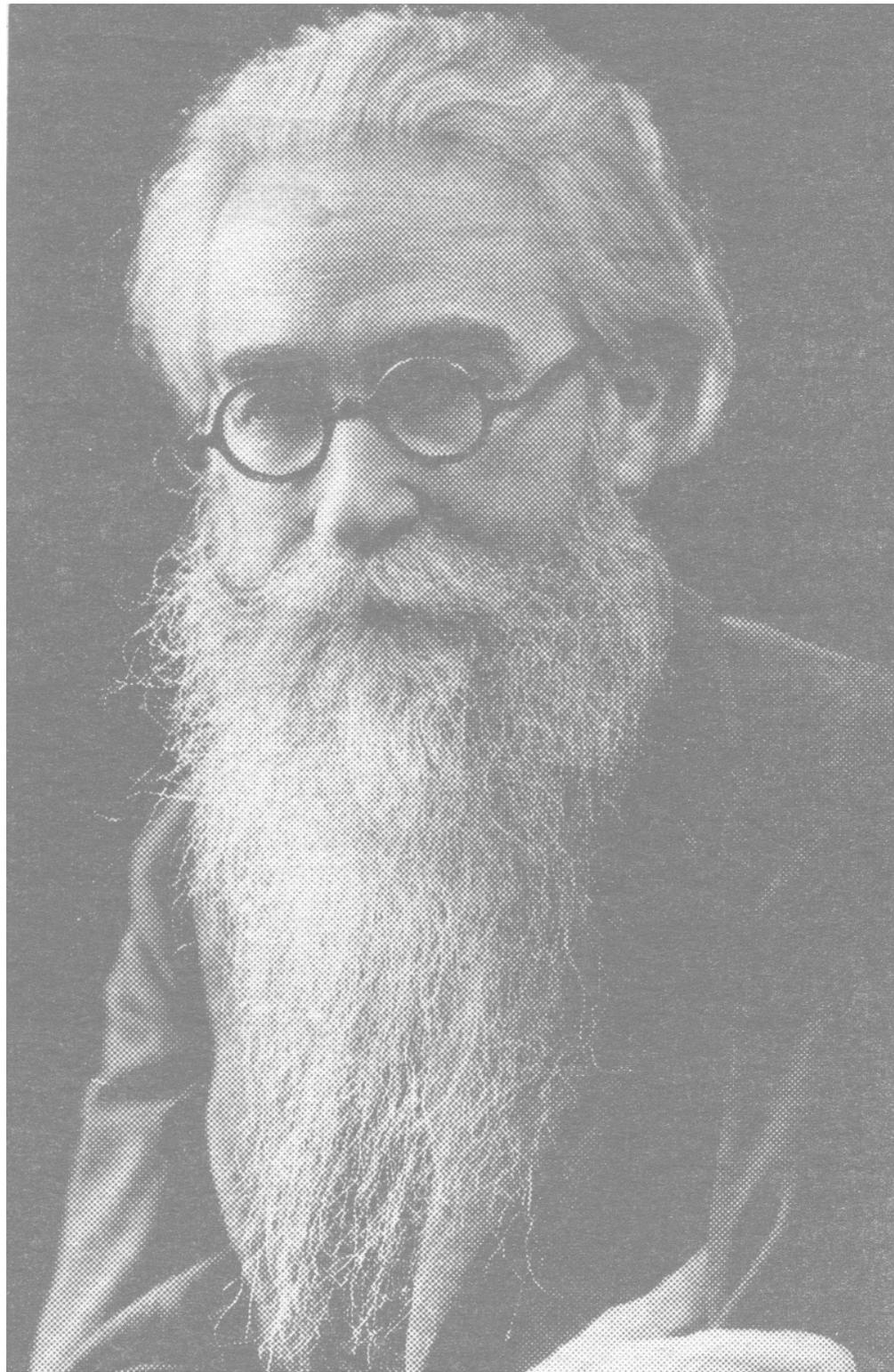
Volviendo a la colección, los autores y autoras firmantes de sus artículos, unas veces en números monográficos propios y otras dentro de un tema genérico, han sido Mónica Barrientos, Antonio Checa, Inmaculada Gordillo, Virginia Guarinos, Adrián Huici, Luis Navarrete, Francisco Perales y Rafael Utrera Macías.

Mi agradecimiento a unos y otras tanto por sus diversas colaboraciones personales como por sus valiosas aportaciones científicas.

Los *Cuadernos* han mantenido a lo largo de su existencia un diseño y un formato que ha merecido el reconocimiento de lectores e investigadores. El mérito corresponde a la firma Padilla Libros; la sabiduría editora de José Manuel unido a la cordialidad de Pilar han hecho posible, año tras año, esta colección y ello sin olvidarnos de Manolo y María que, desde la tecnología al manufacturado, contribuyeron decisivamente al acabado último propio de la casa. Al tiempo, la versión electrónica de la publicación fue generosamente acogida, desde el principio, por la directora de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación, D.^a M.^a Dolores Rodríguez Brito, e incorporada a la revista *Frame*.

Desde el número 9, los *Cuadernos* han tenido el privilegio de lucir un Consejo Académico de Honor conformado por directores de prestigio internacional y algunos de ellos doctores *Honoris Causa* por diversas universidades españolas y extranjeras. Mi agradecimiento a don José Luis Borau, don Julio Diamante, don Javier Aguirre, don Carlos Saura, don Basilio Martín Patino y don José Luis García Sánchez por la confianza depositada en esta publicación y, al tiempo, honrarnos con su amistad.

RAFAEL UTRERA MACÍAS
Sevilla, septiembre, 2012



**CARTA ABIERTA A
JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ-
CON MOTIVO DE SU
TRILOGÍA
*MARTES DE CARNAVAL***

Por

RAFAEL UTRERA MACÍAS

QUERIDO amigo José Luis:
Ante todo quiero agradecerte tu disponibilidad para acompañarnos en la jornada última del curso denominado «La literatura de Valle-Inclán en el cine de García Sánchez» así como tu participación en la mesa redonda que lo clausuró. La Universidad hispalense y el Festival de Cine de Sevilla, organizadores del mismo, tomaron durante tres días la Facultad de Comunicación para hacerles llegar a un heterogéneo alumnado, tanto por su vinculación a diversas áreas como por su procedencia geográfica, lo más significativo de la inmensa literatura valleinclanesca y lo más relevante de tu larga y compleja filmografía, aunque focalizando la atención sobre tus adaptaciones del insigne gallego.

Como director del evento, tuve que señalar los hitos más significativos del mismo y los objetivos que debían cumplirse ajustados a un curso universitario, además de invitar a algunos

participantes a fin de que dirimieran ante el alumnado las cuitas cinematográficas de la literatura de don Ramón y, al tiempo, tu aventura filmográfica con la misma.

En realidad, se trataba de ofrecerte un homenaje centrado en el ámbito cultural esperpéntico donde tantos empeños has puesto reiteradamente, al tiempo de no perder la oportunidad de que nuestros estudiantes vieran, en el contexto adecuado, tu trilogía cinematográfica *Martes de Carnaval*, homónima a la literaria.

Una diversidad de conferencias hizo hincapié en la relación literatura-cine y viceversa, en la discutida influencia del lenguaje cinematográfico en la literatura de Valle, en las tenues e hipotéticas vinculaciones entre el escritor y la primitiva industria cinematográfica, en la recreación que el cine español ha hecho de su dramaturgia y los distintos contextos socioculturales y políticos en que ésta se ha producido, en tu extensa filmografía, en tus incursiones valleinclanescas que, a día de hoy, han culminado en la trilogía mencionada. La citada mesa redonda que clausuró el curso tuvo la suerte de contar, además de con otros colaboradores, con el guionista Bernardo Sánchez, con el productor Juan Gona y contigo, con lo que pudimos oír de primera mano qué tipo de aventura quijotesca habíais llevado a cabo desde la iniciación del proyecto hasta su posterior estreno en salas, primero, y en pantalla televisiva después. Ni qué decir tiene que el nombre y la figura de Rafael Azcona, acaso su espíritu literario y cinematográfico, parecía estar merodeando ante las intervenciones de unos y las humorísticas ocurrencias tuyas.

En mi opinión, tu trilogía supone un antes y un después en la historia de la adaptación valleinclanesca en nuestro cine; esta situación no se ha producido por generación espontánea sino que, como he mantenido en otras ocasiones, es el resultado no sólo de un aprendizaje sino, permíteme la expresión, de un forcejeo entre ese tópico de la irrepresentabilidad del esperpento y tu pasión por hacer de su literatura una más que presentable y digna cinematografía.

La llamada comúnmente «crítica cinematográfica» (no es momento de poner en cuestión estos términos ni ejercitarse en ejemplificaciones de fondo y forma) se sintió escasamente satisfecha por tu dirección (con todo lo que ello implica más allá de

esa simple acción) en *Divinas palabras*; como bien has dicho, en buen momento supiste decir «sí» a un proyecto que iba por otros derroteros de género y al que tú conseguiste cuadrar al máximo para que, al menos, cierto espíritu del autor se incardinara en lo esencial de la puesta en escena y en el trasfondo de una película que, de otra parte, no podía rehuir las posibilidades de una factura comercial. Como diría Machado, «se hace camino al andar»: por ello, transitar posteriormente por los difíciles caminos compositivos y estructurales de *Tirano Banderas* y acomodarlo a la medida rectangular de una pantalla cinematográfica, limitada a dos dimensiones, no deja de tener su arte; si además, la caracterización del tirano y la interpretación del actor son de las que dejan huella en un género y en una etapa de nuestra cinematografía, algo habremos avanzado en algunas de las fórmulas posibles para que don Ramón no se sienta incómodo (tampoco nosotros, sus testigos espectadores) ante la iconografía de sus personajes.

Volviendo al punto de partida machadiano antes citado, la puesta en marcha de esta trilogía viene a ser una especie de meta (ojalá que provisional) donde la experiencia acumulada en obras valleinclanianas anteriores devenga en feliz resultado cinematográfico y ello sin olvidarnos de que el cine y, por extensión, la televisión, es, son, «una forzosa industria», como bien sabes y frecuentemente padeces.

Según decimos, esta dedicación (podríamos llamarla voluntario aprendizaje reglado) a Valle dentro de tu ya extensísima filmografía es no sólo conocimiento logrado a lo largo de años sino fruto de tu admiración por el personaje y su obra. Más allá de comprobar estos hechos como espectador de tus adaptaciones, nuestras «conversaciones ferroviarias» celebradas en los vestíbulos de la sevillana estación de Santa Justa (mientras alababas las excelencias de una sala de montaje cercana a la capital donde se iban resolviendo las naturales dificultades surgidas en el ámbito de lo icono-acústico y de su continuidad secuencial), me hacían ver tu profundo conocimiento del autor en cuestión y el dominio de un repertorio bibliográfico que para sí lo quisieran ciertos investigadores (me incluyo entre ellos) firmantes de artículos sobre la cuestión. Algunos serán capaces de tirar de refrán para objetar que una cosa es predicar y otra dar trigo; a lo que se

puede responder, a la contra, señalando que poco trigo habrá si no se predica; y tómesese el dicho, naturalmente, en sus connotaciones simbólicas antes que en su estricta literalidad.

Volviendo ahora la vista atrás (¡qué suerte ser de la misma generación y haber colaborado ambos en *Film Ideal!*) no dejarás de recordar aquella matraca que cierta prensa de los sesenta daba sobre las imposibles representaciones de la obra de Valle y los pésimos resultados que se podrían alcanzar si esta se llevaba (afortunadamente se llevó y bien llevada) a escena; en realidad, no estaba claro si aquellos pronunciamientos tenían un fundamento estrictamente literario o pesaba todavía el aspecto político teñido de subversivo. Lo cierto es que un ejemplar (nunca mejor utilizada la palabra) de la revista *Triunfo* clamaba con llamativo alarde tipográfico «Dicen que está muerto Valle-Inclán». El verbo, en impersonal, aclaraba luego de dónde procedían las voces y bajo qué tipo de intenciones. Desde este momento, el autor gallego comenzó a sernos más familiar a aquella generación de universitarios, no sólo por la publicación de sus obras en rigurosas ediciones críticas sino por las exitosas representaciones teatrales a la vez que el cine comenzó a incluirlo en sus proyectos; que en esto quedarían o, burla burlando, acabarían apareciendo, ¡al fin!, en mejores o peores condiciones en nuestra filmografía con base literaria.

Es oportuno hacerse la pregunta: ¿por qué la obra de Valle es un fruto tardío en la cinematografía española? No puedo asegurar la pertinencia de la respuesta, más allá de cierta evidencia histórica. En efecto, ninguna pieza suya llegó a la pantalla entre 1896 y 1929, etapa del denominado «cine mudo»; sorprende que una cinematografía que no paraba mientes en entrar, a mano armada unas veces y a saco otras, en los ámbitos literarios de casi todos los géneros (de la zarzuela al melodrama) y de casi todos los autores frenara su incontinencia ante semejante literatura; acaso el eximio escritor se vio obligado a dejarse ganar la partida ante la fama del extravagante ciudadano.

Si es cierto que una golondrina no hace verano, la nota periodística por la cual don Ramón acometería la dirección cinematográfica de *Romance de lobos*, en la no tan temprana fecha de 1919 y en su propia tierra, nos permite especular lo suficiente

sobre el particular, empezando por el indefinido concepto de «dirección» en aquella época del cinematógrafo como por el carácter de las adaptaciones, segmentadas desde su nacimiento en imágenes y rútolos.

Respecto a las adaptaciones que el sonoro ha hecho, desde 1959, con las versiones de Bardem, Marsillach, Suárez y Díez, se han convertido en guerra fratricida donde tan reputados cineastas han llevado a cabo desigual batalla con la censura, política en unos casos y comercial en otros; y ello sin querer eximir de culpa a los guionistas/realizadores/productores por cuanto la deformante estética literaria del callejón del gato se ha desviado hacia planteamientos narrativos propios de otra estética cinematográfica de marcado corte naturalista.

Ello no es óbice para que podamos observar cómo el esperpentismo ha comenzado a emanciparse de la obra valleinclanesca y a tomar cuerpo en otra literatura cuando no, sesgadamente, en otra filmografía. Queremos decir que, en el momento actual de la cultura, en el momento actual de la cinematografía (entendiendo por esta la que se proyecta sobre cualquier pantalla, ya sea de cine, televisión u otros soportes diferentes) la sombra del esperpento literario va tomando cuerpo en el cinematográfico no tanto como mera adaptación sino como genuino modo de ser propio; y ello, de acuerdo con las específicas características estilísticas de cada autor. Que en muchos casos Azcona haya sido la correa de transmisión de un arte a otro según sus peculiares medios y procedimientos es algo que no puede ponerse en duda; de ningún modo es quitar mérito a la parte de tu filmografía donde el acreditado guionista intervino sino, muy al contrario, aplaudir el afortunado encuentro de ambos dispuestos a formular una puesta en escena cuya base sea la obra de don Ramón resuelta en elaborado guión propio.

Algunos artículos de colegas investigadores abundan, con ejemplificaciones diversas, en esto que pretendo exponerte y que no sería otra cosa que observar la transmutación efectuada desde las formas expresivas más peculiares del sainete a las más significativas de las manejadas por el esperpento; los escritores de mediados de siglo xx convertidos en fructíferos cineastas habrían sido los más dignos oferentes en esta sugerente

transformación; acaso, Neville, escritor-cineasta, con significativa bibliografía y una más que interesante filmografía, sería un puente legítimo para engarzar un tiempo con otro, el que usa un modo de expresión sainetesco con el que formula una forma esperpéntica posterior y que toma el presente y la actualidad (en el más amplio sentido del término) como materia fílmica de semejantes peculiaridades.

Una buena parte de tu filmografía vendría ajustada a tales modos de comunicación (desde la inicial *Las truchas* a las más recientes *Franky Banderas* o *Don Mendo Rock: ¿la venganza?*) y no son ajenas a otros activos cineastas de generaciones posteriores cuyas marcas de estilo se alinean en el modo expresivo mencionado; como representante del mismo, Alex de la Iglesia enjuicia y enfoca, con tales maneras esperpénticas, situaciones contemporáneas. Sin duda, el discurrir histórico de tales valores serpea por vericuetos de muy diversa caracterización sea con elementos peculiares del verbo literario o con su complementario factor iconográfico. Y ello, sin olvidarnos de que, en palabras del personaje bohemio, el esperpentismo lo inventó Goya por lo que, consecuentemente, su primigenia forma expresiva es declaradamente icónica.

Si aún quisiéramos ampliar más este espectro esperpéntico que anida en estructura, secuencias, imágenes, etc de la obra de otros cineastas, descubriríamos un sugerente parentesco entre la obra de ayer, literaria, y la de hoy, película. Un cineasta próximo a tu generación, Fernando Colomo, un forofo de la comedia como envidiable fórmula popular de comunicación, somete la composición, interna o externa, de su *Cuarteto de La Habana* a una puesta al día, en género y estilo, que se ha dicho inspirada en *Sonata de estío*. Y rizando el rizo, semejante *Cuarteto...* podría llevarnos, salvando ciertos valores argumentales, a tu misma *Adiós con el corazón*.

Volviendo a las relaciones entre la literatura del autor gallego y la incidencia del lenguaje cinematográfico en la misma, compruebo el diverso posicionamiento que los estudiosos de este fenómeno han/hemos tenido a lo largo de los últimos lustros. En un determinado momento de la historia de nuestra cinematografía, por ejemplo, 1955, fecha de las «Conversaciones de

Salamanca», se concluyó que nuestros intelectuales (del 98 en adelante) se habían interesado poco, por no decir nada, sobre el cinematógrafo, y su incidencia sobre el mismo dejaba mucho que desear. Cierta excepción a la regla vendría dada por José M^a García Escudero quien en su libro *Cine español* mencionaba algunos casos que, con la natural distancia, habían hablado y escrito sobre cine, cuando no habían efectuado un marcado intervencionismo en la industria asomándose, a veces imprudentemente, a oficios como guionistas, asesores, productores, etc.

Acaso por ello, quienes en una época posterior nos interesamos por semejante cuestión, lo primero que hicimos fue desarrollar un trabajo investigador donde quedaran al descubierto los posicionamientos de noventayochistas y modernistas, coetáneos con sus iniciales obras al desarrollo del primitivo cinematógrafo. Con la perspectiva que da el tiempo, un tiempo tan dilatado como treinta largos años, visto aquel trabajo en perspectiva, no podemos negar que actuábamos en forzado acto de defensa de los citados posicionamientos, no ya en aquellos tan evidentes como las actuaciones de Benavente, primero, y Martínez Sierra, después, sino en poetas o ensayistas donde el cine se escondía entre fragmentos que poco tenían que ver con él o donde, incluso, las posturas frente al mismo no eran diferentes a las actitudes contra lo que significara progreso técnico o tecnológico; tal era el caso de Machado (Antonio) y Unamuno. Bien distintos han parecido siempre, no ya sólo desde los ámbitos estrictamente cinematográficos sino desde la pura y dura investigación literaria, los casos de Azorín y de Valle-Inclán, curiosamente hermanados en haber recibido el influjo de las técnicas cinematográficas y haberse hecho palpables en sus modos y maneras de expresión literaria.

Sin entrar ahora en la exposición de las teorías del «pre-cine», son incontables los ejemplos seleccionados de la obra narrativa del escritor alicantino y de la prosa dramática del autor gallego donde se asevera la influencia del nuevo espectáculo sobre modos y maneras de sus expresiones literarias. Una apertura de miras posterior aconseja desviar la mirada de una tan estricta como única dirección y enfocar otras diversas materias, desde la pintura al grabado, desde las aleluyas a los romances de ciego en sus diversas manifestaciones, verbales e icónicas. Parece evidente

que las posibles influencias dejan de ser unívocas dado que aglutinan fórmulas expresivas cuyas ramificaciones se originan en una multiplicidad de artes y oficios. Y a la inversa, cuando se trata de expresar mediante adecuada puesta en escena la frase del escritor a la que se etiqueta como «cinematográfica», a las claras queda que sólo un acto debidamente inspirado en el cineasta es capaz de manifestarse con semejante condición en la pantalla y conseguir el efecto visual correspondiente a la expresión usada por el dramaturgo. Aún más, en ciertas manifestaciones donde la significación del término o de la frase queda mermada por circunstancias muy diversas, la imagen, en el amplio sentido del término, y ésta en el conjunto de la citada puesta en escena, permite explicar la situación con mayor clarividencia y entenderla por tanto el espectador en su plena significación. Tu *Martes de Carnaval* ofrece determinados bloques donde la específica iconografía, en el conjunto de la secuencia, resulta tan expresiva como elocuente lo que deviene en altamente gratificante para ojos y oídos del espectador.

Si antes nos hemos referido al carácter «forzoso» de las denominadas industrias culturales, no es asunto baladí el que *Martes de Carnaval* sea no sólo una trilogía expresamente pensada para su emisión en y por televisión como también, acaso forzada por las circunstancias, una película, *Esperpentos*, cuyo destino ha sido su exhibición en salas. Esta bicefalia no es ya la propia que en distintas ocasiones se ha llevado a cabo con determinados títulos (*Muerte de un poeta*, *La regenta*) sino una exigencia de producción por cuanto las dubitativas decisiones de los responsables televisivos a favor (mejor decir en contra) de la emisión de la trilogía no significaban otra cosa que un forzado retraso muy perjudicial para la misma. En la película, la eliminación de secuencias, la exigencia de un montaje que se atuviera al metraje habitual, entre otras diferencias que se podrían señalar, no auguraban ni el beneplácito de la llamada «crítica cinematográfica» (fuera esta de prensa diaria como de revista especializada) ni la atención de un público bien ajeno a lo que vosotros, creadores y productores, proponíais. Es evidente que, quien quiera degustar vuestra creación debería acudir a la trilogía (afortunadamente la televisión a la carta lo permite en cualquier momento) y verla

en el orden cronológico con el que habéis organizado la ficción.

De otra parte, la publicación del guión de *Esperpentos* permite contrastar el resultado de la pantalla con los planteamientos que se hicieron en el mismo, idénticos unas veces, semejantes o muy diferentes otras, como corresponde a un texto entendido para el cineasta como pre-texto y condicionado por variables circunstancias de producción o de edición. En efecto, permite ver al espectador interesado, al investigador exigente, las líneas de actuación en cada uno de los «episodios» y, al tiempo, las transformaciones llevadas a cabo en secuencias específicas, en las resoluciones últimas de los personajes, en las alteraciones temporales sean las propias de la historia en las que se contextualiza la acción o de la concreta narración cinematográfica/televisiva. En cierto modo, los avatares de vuestra producción y, sobre todo, de emisión (primero en un canal temático de limitada audiencia, luego, parcialmente, en canales autonómicos participantes en la producción, finalmente en Televisión Española) así como los distintos cambios operados en la estructura de la serie, vienen a recordar las aventuras de don Ramón con las modificaciones y alternativas efectuadas sobre las diferentes ediciones de sus textos. *Martes de Carnaval* titulas la serie y *Esperpento* la película como, a semejanza, el autor bautizó como «el terno» lo que finalmente sería *Las galas...*, o los cambios introducidos en *Los cuernos...* entre la versión primera, en edición de revista, y la posterior (o posteriores) en volumen; a la que se puede añadir la publicación de *La hija...*, secuestrada por orden de la autoridad según texto que incluyes oportunamente en el episodio. Y ello sin entrar en cuantos precedentes temáticos o estilísticos se adivinan en la trilogía respecto a tus anteriores adaptaciones del mismo autor donde, acaso, los hipotéticos soliloquios de Frioleira resueltos en dialogante «conversación» con el perrito Merlín, remiten a actuaciones paralelas tal como, de semejante guisa, mostrabas al *Barón de Benicarlés en Tirano...*

¡Qué gran acierto (cinematográfico) la presentación de Don Manolito y Don Estrafalario encarnados por Jesús Franco y Julio Diamante! ¡Qué gran interpretación! Y qué buen recurso la utilización de sus visitas para testificar la «lectura», la «representación» y el «rodaje/proyección» y, a la vez, establecer cierta

dialéctica entre autoridad y público, entre actitudes y posicionamientos de Don Ramón frente a persecuciones dictatoriales ejercidas sobre personas o colectivos.

Múltiples recursos, desde «planos de archivo», fotográficos (del autor y familia) o cinematográficos (películas, rótulos, etc.) a utilizaciones diversas de la voz (apuntador, autor, off) al tiempo que cromatismos variados con funcionalidad espacio-temporal desarrollan funcionamientos narrativos y didácticos.

En el conjunto de la cronología histórica, de 1928 a 1930, en su desarrollo diegético, la mostración de defectos físicos (ofrecidos en conjunto o en primerísimo plano) se sitúa sobre un fresco colectivo dedicado a los defectos morales (lujuria, avaricia, envidia, soberbia) donde las constantes valleinclanescas sugeridas o expresadas mediante lenguaje literario cobran mayor fuerza con el poder expresivo de la imagen. Y en cuanto a recursos histórico-cinematográficos, me alegra el homenaje que le haces al Cineclub Español (o de *La gaceta literaria*) con su *Noticario* y a los espectadores cualificados que saborean las delicias de *Un perro andaluz* y *La aldea maldita* como los distintos collages de películas diversas contextualizadoras de personajes o situaciones.

He celebrado que desde el mundo universitario se haya prestado una especial atención a tu trilogía desde el mismo momento de iniciarse la preparación de la serie, de la elaboración del guión a la producción y, posteriormente, el estreno, en pantalla grande, primero, y en televisión después. Cito dos ejemplos, que quisiéramos hacer nuestros en virtud de sus méritos investigadores, lo que, en buena medida, nos ha eximido de mayor abundamiento en descripciones y ejemplificaciones en este *Cuaderno: Las adaptaciones audiovisuales de Valle-Inclán: sintaxis de la producción*, tesis doctoral de Juan José Prats Benavent leída en la Universidad de Valencia y «Valle-Inclán en la Televisión: *Martes de Carnaval* adaptado para TVE», artículo de Simone Trecca, profesor de la Università degli Studi Roma Tre.

Aprovecho para agradecerte la inclusión de nuestro nombre en los créditos de *Martes de Carnaval*, antes motivado por tu generosidad que debido a méritos propios. Recibe un abrazo de tu amigo Rafael Utrera Macías.

Bibliografía y documentos de Internet consultados

- AZCONA, R. / GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (2009), Guión cinematográfico de *Esperpentos*, Ocho y Medio / Festival de Málaga
- CASTRO DE PAZ, José Luis (s/f), *Más allá de la adaptación. Presencia de Valle-Inclán en el cine español* www.axenciaaudiovisualgalega.org/ficheros/448_1.pdf
- CUETO ASIN: E. (2004), «Nuevo viaje de Bradomín por el cine: Sonata de Estío en Cuarteto de La Habana», *Anales de Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, 29. 3, pp. 35/593 a 60/618.
- FERNÁNDEZ, L. M. (2001), «Documentación. Romance de lobos en el cine: un proyecto frustrado de Valle-Inclán?», *Anales de Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, Anuario Valle-Inclán 1, vol 26.3, pp. 99/783 a 109/793.
- (1995), «Cine y cines en Valle-Inclán. A propósito de *Las galas del difunto*», en *Valle-Inclán y su obra*, M. Aznar Soler y J. Rodríguez, Associació d'Idees, pp. 597-607
- GONA PRODUCCIONES. www.gona.es/esperpentos/
- PRATS BENAVENT, J. J. (2010), *Las adaptaciones audiovisuales de Valle Inclán: sintaxis de la producción*. Consultable en roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/23471/prats.pdf?sequence=1
- TRECCA, S. (2010), «Valle-Inclán en la televisión: *Martes de Carnaval* adaptado para TVE», *Revista Signa* 19, UNED, pp. 95-120.
- Consultable en www.cervantesvirtual.com/.../valleinclan-en-la-television-martes-de-carnaval
- UTRERA MACÍAS, R. (2002), «Entre el rechazo y la fascinación. Los escritores del 98 ante el cinematógrafo», *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Coordinador: Carlos F. Heredero. *Cuadernos de la Academia* n.º 11- 12. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 221-245. www.rafaelutreramacias.com



JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ: DIRECTRICES DE UNA FILMOGRAFÍA ESENCIAL

Por

LUIS NAVARRETE

Consideraciones generales

NUESTRO protagonista nace en Salamanca el 22 de septiembre de 1941. Si nos atenemos a su formación académica podemos inferir que desde joven se mostró proclive a lo variopinto y diverso, como demuestran su licenciatura en Derecho (1958-1963), su diplomatura en Sociología por el Consejo de Investigaciones Científicas (1961) y la inacabada carrera en Dirección Cinematográfica en la Escuela Oficial de Cine (1972). Esta sugerente condición polifacética le ha acompañado durante toda su vida como un rasgo esencial de su obra. No resulta extraño, por tanto, que junto a su filmografía, compuesta por casi cuarenta películas, destaquen otras actividades afines, como la de guionista o argumentista de Fernando Trueba, Basilio Martín Patino o Manuel Gutiérrez Aragón. También aparecen en su currículum otras de menor afinidad con el cine, como su condición de miembro fundador y activo de

la agrupación teatral experimental Los Goliardos o, finalmente, algunas muy alejadas de su principal ocupación, como el diseño de juegos educativos para la empresa Diagonal S.A. o sus colecciones de libros infantiles para la editorial Altea SA.

De esta variada actividad profesional nos interesa sólo la relacionada con el cine. El objetivo de este artículo es aparentemente fácil. Se trata, sucintamente, de mostrar una selección de algunos títulos de la filmografía de José Luis García Sánchez. Pero claro, a veces la mostración en sí misma es un ejercicio carente de significado. La dificultad, por tanto, aparece cuando el investigador se enfrenta a la tarea de generar un sentido sobre esta selección. La búsqueda de éste emana de nuestro deseo por construir un modo de aproximarnos al director, dotando entonces al lector de las herramientas necesarias que le ayuden a ubicar a José Luis García Sánchez en la amplia nómina de autores y periodos de nuestro cine. La inexistencia de una bibliografía propia sobre el autor complica aún más el asunto. Ciertamente, García Sánchez es un director estudiado tangencialmente, es decir, ha sido objeto de investigaciones en tanto lo han sido sus colaboradores, caso del propio guionista Rafael Azcona o sus autores adaptados, casos de Valle-Inclán o Pedro Muñoz Seca. La responsabilidad, por tanto, de localizarlo y significarlo se torna doblemente comprometida.

Al margen de las críticas suscitadas por sus adaptaciones de las obras de Valle-Inclán, películas sobre las que no vamos a opinar porque existen en este libro referencias a esta labor, debemos confesarles, como es de dominio público, que la crítica española nunca ha sentido predilección por los filmes de José Luis García Sánchez y que, en general, salvo algunas excepciones, siempre se ha mostrado bastante reacia a su obra, adjetivándola de desacertada, fallida o errónea. Posiblemente, éste sea uno de los motivos principales por el que no existe una bibliografía específica sobre el director, considerado un autor menor, a pesar de los importantes premios cosechados por sus películas, en el parco panorama de nuestra cinematografía.

El objetivo del presente artículo no parece ahora tan fácil, principalmente porque no sólo nos proponemos mostrarles unas pinceladas de su obra, sino también evidenciar que ésta merece

una restitución y una nueva lectura a la luz de un esfuerzo teórico que nos ayude a comprender la naturaleza de la misma. No pretendemos hacer una apología de la vida y obra de José Luis García Sánchez, pero desde luego tampoco una descalificación caprichosa de esta última. Llanamente actuamos movidos por el deseo de todo investigador al enfrentarse a su objeto de estudio, o sea, alcanzar su comprensión.

La vía deformada del realismo

En 1959, Roberto Rossellini filmaba *El general de la Rovere* (Roberto Rossellini, 1959). Habían transcurrido catorce años desde *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1945) y el director italiano se empeñaba en mantener vivo el espíritu del neorrealismo. Sin embargo, los elementos profilmicos o el argumento del filme entonces ya no guardaban una relación lógica con el movimiento que había supuesto el nacimiento del cine moderno.

Ciertamente, lo que en *Roma, ciudad abierta* era espíritu, se había convertido en cuerpo en *El general de la Rovere*; lo que antes era una posibilidad de verdad cinematográfica basada en la naturaleza testimonial del medio, ahora sólo era impostura, lo que en el pasado supuso una nueva vía de penetración al interior de la realidad, en 1959 sólo era su institucionalización y, por tanto, la concreción de la deformación de aquellos principios. En definitiva, lo que un día había sido arquetipo, el neorrealismo, se mostraba sólo como un estereotipo en 1959. *El general de la Rovere* sólo era la sombra de la verdad, no la verdad misma ansiada durante los primeros pasos del neorrealismo.

En cierto modo, el cine de nuestro director, José Luis García Sánchez, también puede verse como la deformación de unos principios cinematográficos que un día regularon la actividad filmica en nuestro país. Esos principios no eran otros que los del realismo. El realismo en nuestro país se había convertido, tras la Segunda Guerra Mundial, en la vía soñada por los intelectuales cinematográficos españoles.

Después de las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, cuyo carácter ecuménico había concitado en torno al

estado de nuestro cine a representantes de diferentes posiciones ideológicas –católicos, falangistas, comunistas–, parecía claro que la salvación del cine español sólo llegaría caminando al encuentro de un nuevo cine. Uno de los participantes más activos fue José María García Escudero, ex director general de Cinematografía y Teatro dimitido por el caso *Surcos*. La llegada al Ministerio de Información y Turismo de Fraga Iribarne hizo posible la vuelta de García Escudero a la dirección en 1962. Su tenacidad burocrática ha pasado a la historia por las modificaciones introducidas en el aparato cinematográfico español, dirigidas, claramente, a posibilitar ese nuevo modelo cinematográfico. A grandes rasgos, las medidas administrativas introducidas fueron las siguientes: *a*) conversión del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) en la Escuela Oficial de Cine (EOC). La pretensión de renovación urgía de una cantera de directores jóvenes en los que afianzar los progresos de nuestra cinematografía. Curiosamente, el equipo de *Nuestro Cine* bebió de la misma fuente que el Nuevo Cine Español (NCE), el IIEC y la EOC. Si bien la nómina de directores del NCE es amplia y, por tanto, sería injusto reducirla a una única ideología, podemos aventurar que casi todos sus participantes, incluidos los que ejercieron la labor crítica en la revista, poseían una orientación política de izquierdas; *b*) creación de la categoría de «especial interés cinematográfico» destinada a aquellos filmes con una firme voluntad de renovación temática y búsqueda formal; *c*) en 1963 se normaliza la censura con la publicación de las *Normas de Censura Cinematográfica*, donde se relacionaban los temas y motivos prohibidos en el cine español, al tiempo que se establecían sendas comisiones para censurar los guiones de las películas y los filmes terminados; *d*) en 1964 se publicaron las *Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía*, consistentes en la implantación de una cuota de pantalla del cine español –una película española por cada tres extranjeras–, una subvención calculada sobre el 15% de los ingresos de exhibición en España de cada filme durante los seis siguientes años a la fecha de la obtención de la correspondiente licencia de exhibición, otra ayuda de hasta el 50% del coste total del filme, siempre que no excediese los cinco millones de pesetas y, finalmente, el

establecimiento del necesario control de la taquilla para evitar la picaresca de los exhibidores (Zunzunegui, 2005: 21-24).

El NCE se beneficiaría ampliamente de estas medidas y la revista *Nuestro Cine* se convirtió rápidamente en su escudero. Como es lógico, el sector de la producción se especializó en sacar el máximo rendimiento de estas nuevas condiciones, caso paradigmático del productor Elías Querejeta. Interesadamente, desde la producción, se consideró el NCE como un cine no paternalista cuyo nacimiento vendría a paliar la desconexión del cine anterior con los espectadores. Desgraciadamente, creemos que tampoco el NCE se hizo para el gran público, sencillamente porque éste no existía bajo la definición concebida por ellos. Por otra parte, lo decimos sin asperezas, confesamos que somos incapaces de ver la práctica del NCE independizada de la protección administrativa. Sin embargo, la creencia de los participantes de la empresa de *Nuestro Cine* y del NCE es que nunca fueron instrumentalizados por el régimen franquista, aunque admiten con cierto reparo esta negación. Las palabras de José Monleón son claras al respecto:

El que fue radical publicando, haciendo cine, haciendo teatro, pintando, dando conferencias, lo fue en la exacta medida en que la policía, la Administración y el sistema quisieron dejarle ser. Llevadas las cosas a este terreno, todos hemos sido instrumentalizados por el sistema (Tubau, 1983: 125).

Imaginamos que el lector se estará interrogando, inevitablemente, por algunas cuestiones paradójicas que no podemos resolver en el marco de este artículo. Por ejemplo, ¿cómo se explica un cine español en manos de la izquierda? ¿Era el NCE un sencillo modo de entretener a esa disidencia interior? O, en la misma línea, ¿sólo era una operación de maquillaje de cara al exterior? Entonces, la constitución del NCE ¿no guardaba ninguna relación con el aperturismo promovido desde otros sectores del franquismo para lograr ciertos objetivos en Europa – por ejemplo, formar parte del Mercado Común Europeo– sólo alcanzables en caso de demostrar cierta progresía en los festivales foráneos aunque fuera falsa? Digamos que el NCE, *Nuestro*

Cine, y cierto sector de la producción española, aceptaron jugar una partida con un contrincante cuyas cartas estaban marcadas. Sólo así se explica que una vez cesado García Escudero -tras la desaparición en 1967 de la Dirección General de Cinematografía y Teatro causada por una grave crisis financiera que derivó en la imposibilidad de sostener un cine español en estas condiciones-, la posición de la revista virase hacia planteamientos más corrosivos en relación con el NCE que supusieron su defunción. Enrique Monterde señala este auténtico «ajuste de cuentas» en el monográfico dedicado al cine español en los números 77-78 (Monterde, 2003: 117).

Pero, lo más lamentable, es que ese resultado final de los hechos desvela una clara impostura de este proyecto cinematográfico auspiciado sobre una determinada idea de realismo. Ciertamente, sus planteamientos de base se forzaron para acomodarlos a un NCE que, mayoritariamente, nunca respondió a las teorías del realismo crítico esgrimidas desde las páginas de *Nuestro Cine* y, es comprobable, de cuya praxis cinematográfica jamás se extrajo la más simple aportación teórica útil (Navarrete Cardero, 2012). Entre las fuentes de la revista se encontraban el cine italiano – Visconti, Zurlini, etc. – en la órbita de Cinema Nuovo, una cierta atención profesada al cine americano no rescatado por *Cahiers du Cinéma*, y algún azaroso abordaje de artículos publicados en revistas afines, caso de la francesa *Positif*. Pero como ha señalado Monterde, el epicentro de su labor teórica se basó en la clásica cuestión del realismo, una idea esencialmente aristarquista (Monterde, 2003: 109). Creemos no engañar a nadie cuando decimos que la relación de *Nuestro Cine* con el NCE incumplió sistemáticamente las responsabilidades autoimpuestas al inicio de su actividad crítica. Así en un editorial titulado «Superación y disidencia» se dice sobre los objetivos de la revista: «examinar seriamente los criterios que hacen que nuestro cine sea como es y no de otra manera [...] referir el cine español a las coordenadas del más importante que se hace hoy en el mundo» (*Nuestro Cine*, n.º 3, 1961). La demostración de esta negligencia nos supondría unos esfuerzos que hoy quedan fuera de los límites de este artículo; por otra parte, la hemos acometido en otra investigación (V. Navarrete Cardero, 2012).

En consecuencia, de cara al tema que nos ocupa, podemos concluir que gran parte de los esfuerzos teóricos del cine español de los años cincuenta y sesenta se encaminaron hacia la búsqueda de una fórmula realista para nuestra cinematografía, aún a fuerza de inventarla si fuera necesario. Las películas de Berlanga, pero sobre todo las de Bardem, habían marcado el punto de partida. Se estaba luchando con denuedo por enraizar ese realismo cinematográfico con una tradición estética realista nacional que partiese del espíritu de algunas obras de Goya, Galdós o Larra. Parafraseando a este último, la crítica realista española solicitaba a un filme lo que en el pasado Larra pedía como cumplimiento inexcusable a una obra escrita: «¿nos enseñas algo?, interrogaba Larra a un libro. ¿Nos eres la expresión del progreso humano? ¿Nos eres útil? Pues sí es así, eres bueno» (Mejía Sánchez, 1999: 43).

Algunos críticos españoles de los años sesenta erigieron los principios de su función crítica entendiéndolos como aplicación de esta máxima, auténtico artilugio discernidor sobre la validez de un filme. Por ejemplo, Víctor Erice, en «Rafael Azcona. Iniciador de una nueva corriente cinematográfica» (*Nuestro Cine*, n.º 4, 1961), reconoce las aportaciones del guionista en la búsqueda de un nuevo camino para el cine español, urdiendo sus prácticas con el esperpento y el humor negro español para así vincularlas con una tradición realista que arranca en la novela picaresca y llega hasta nuestros días. Sin embargo, de los tres filmes de los que Azcona es guionista hasta el momento, *El pisito* (Marco Ferreri, 1958), *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960), y *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), sólo el primero, en opinión del crítico, ha conectado con un realismo tradicional español; los dos restantes son el resultado de aplicar una fórmula errónea de sus planteamientos. Así, mientras *El pisito* presenta problemas y seres reales, *El cochecito* y *Plácido* han ideado un nuevo concepto de humanidad, fundamentalmente deformada y plagada de seres anormales. El resultado de esta metamorfosis es una palpable desconexión de las frustraciones y motivaciones de estos nuevos seres con las carencias materiales y espirituales del público, hecho que acaba condenando a los filmes a una fría abstracción conceptual de irrelevante y nula aplicación al mundo

de los hombres normales. Dicho de otro modo, *El cochecito* y *Plácido* no nos enseñan nada, no son expresión del progreso humano y, por tanto, nos son filmes útiles en la línea deseada por la crítica ericeana.

Sosteniendo este principio regulador como elemento discernidor para separar las obras válidas de las inválidas, muy pronto la crítica del momento empezó a señalar determinadas imposturas en la ejecución de los principios del realismo. Así, mientras el auténtico realismo cinematográfico español intentaba, al menos programáticamente, conectar con las frustraciones, deseos y derrotas de los españoles del momento, esos filmes habían generado una nueva sociedad grotesca y desconectada de la realidad española. Efectivamente, al poblar sus filmes de una nueva humanidad repleta de pobres, paralíticos, o seres deformes e irreales, la conexión con la verdad se diluía y era trastocada por la exageración, el chiste y la inutilidad social: el pensamiento crítico estableció que los problemas de aquella nueva humanidad deforme no podían servir para resolver los de la humanidad real, ni siquiera a través de la parábola. Curiosamente, aquellos dos filmes citados tenían guión de Rafael Azcona, en el futuro uno de los grandes colaboradores de José Luis García Sánchez.

Sin embargo, a pesar del alejamiento de los principios del auténtico realismo español evidenciado por estos dos filmes señalados, puede decirse que su propuesta creó escuela en la generación inmediatamente posterior a la del NCE. Nos atreveríamos a decir que su semilla arraigó en la generación en la que podemos incluir a José Luis García Sánchez, Francesc Betriu o Manuel Gutiérrez Aragón, todos alumnos de la promoción de la Escuela Oficial de Cine cuya carrera académica fue truncada con su cierre en 1972. Si la generación del NCE se movió, con mayor o menor acierto, entre los planteamientos del realismo originario español, la inmediatamente posterior prefirió desenvolverse entre sus sombras, parodiando sus principios y deformándolos en un ejercicio resultante aparentemente vacío de contenido. De este modo, sus películas configuraron un discurso esperpéntico de la realidad desconectado deliberadamente de ésta, no por la mayor o menor calidad de las propuestas, sino por el simple reconocimiento generacional de la irreductibilidad de la misma

al medio cinematográfico. ¿Cómo podía ayudar un film como *Furia española* (Francesc Betriu, 1975) a la realidad de nuestro país? De ningún modo, la exageración de sus planteamientos invalidaba este objetivo.

Pero resulta evidente que desde un punto de vista actual no podemos juzgar del mismo modo a aquellos filmes. Efectivamente, hoy nosotros debemos apreciarlos intentando comprender por qué estos modificaron los planteamientos originales del realismo derivando en una estética grotesca, aparentemente alejada de la realidad. La respuesta sólo podemos hallarla en la tensión resultante entre dos generaciones cinematográficas. Dicho de otro modo, sólo podremos alcanzar su comprensión si convenimos que aquellos planteamientos realistas originales previstos por el NCE nunca fecundaron un auténtico cine español, por lo que la generación de José Luis García Sánchez, desengañada con los logros de ese realismo, decidió actuar por la vía del esperpento, es decir, de la deformación de la realidad. Pero a pesar de esta deformación, muchas veces abocada hacia la hipertrofia de lo grotesco, y de su aparente inutilidad, en el cine de esa generación subyace el mismo deseo que en el de la anterior: el de su desenmascaramiento. Por otro lado, no puede ser de otra manera.

Grosso modo, sólo podemos entender el cine de García Sánchez si lo comprendemos fruto de un cansancio generacional respecto a las posibilidades, o deberíamos decir posibilismo, de la generación anterior, surgida en torno a las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, cuyo ideario intentó institucionalizarse a través del denominado NCE. La reacción de García Sánchez y otros directores a esta idea del realismo, considerada por ellos solo un elemento sistémico, una parte más de un programa de control ideológico por parte del poder, tiene sus propias conversaciones en las denominadas Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine de Sitges en 1967, más de una década después de las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca. En estas jornadas se dieron cita teóricos, investigadores, críticos y realizadores de varios países, agrupados alrededor de la proyección de una serie de filmes realizados por alumnos y tutelados por las diversas escuelas convocadas.

De aquellas reuniones salió un manifiesto cinematográfico que de algún modo modificaba ciertos planteamientos deudores de las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca. Así, ese manifiesto, firmado por Antonio Artero, Manolo Revuelta, Pere Costa, Julián Marcos, Bernardo Fernández y José Luis García Sánchez, esbozaba algunos conceptos interesantes:

- 1.- Ignorar toda forma de censura.
- 2.- Fomentar el libre acceso a la creación cinematográfica (Numerus Clausus).
- 3.- La protección de cualquier naturaleza es sinónimo de control ideológico.
- 4.- El posibilismo sólo esconde la perpetuación del sistema, de un estado de cosas.
- 5.- Las escuelas de cine son una válvula de control.
- 6.- El arte de aspecto realista ha muerto. No es otra cosa que información dirigida

(Romaguera i Ramió, Soler de los Mártires, 2006).

En verdad, bajo este ideario, la generación de José Luis García Sánchez postula entonces, no la muerte del realismo como vía cinematográfica expresada en este manifiesto, sino su deformación por haberse demostrado un concepto escasamente fructífero a la hora de asentar las bases de nuestra cinematografía. En nuestra opinión, la muerte de un leitmotiv tan fuertemente arraigado en nuestras conciencias es, como veremos, un imposible a pesar de la existencia de tal voluntad.

Hasta este momento, nuestra reflexión pretende otorgar al lector una nueva perspectiva desde la cual comprender el cine de José Luis García Sánchez. Si en el pasado, sobre todo a través de las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca y del NCE, se instituyó un realismo clásico como vía de acceso al conocimiento de la realidad refundando los planteamientos estéticos de nuestro cine pasado, la generación inmediatamente posterior modifica estos principios para insuflar en el corazón de ese realismo la semilla de su deformación. Si las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca habían sido el lugar propicio para vehicular aquellas propuestas, ahora Sitges tomaba el relevo de Salamanca, lugar donde se articularon las transformaciones de ese viejo modelo.

Frente a ese realismo, que denominamos «novísimo» para arraigarlo a las prácticas del NCE, cuyas posibilidades mostraban un evidente agotamiento pero sobre todo una marcada ineficacia desde su institución, surge en la generación posterior una articulación de nuevas vías de acceso a la realidad, principalmente a través de su deconstrucción. Para los nuevos miembros de esta generación, una sociedad como la española de finales del franquismo evidenciaba tales contradicciones que sólo el esperpento podía explicarlas. Recordemos que en el marco de este artículo entendemos «esperpento» tal y como lo define el *DRAE*, es decir, como realidad deformada. No vinculamos esta acepción con el esperpento valleinclanesco. Aunque son evidentes sus conexiones, no nos toca a nosotros desvelarlas.

El crítico literario Harold Bloom ha pasado gran parte de su vida trabajando sobre el concepto de influencia como sostén de una teoría crítica literaria. Para éste, la influencia es el camino secreto que urde poema a poema, constituyendo la historia de la literatura. La influencia poética es el mecanismo que vertebra el proceso histórico de creación literaria, pergeñado como una batalla formidable que los grandes creadores literarios de cada generación mantienen para liberarse de la agónica influencia que ejercen sobre ellos los grandes artistas que los antecedieron. Cada nuevo creador debe enfrentarse a la ansiedad de esa influencia y lo hace malinterpretando la tradición con el único deseo de encontrar un espacio imaginativo para él. Como el propio Bloom nos dice:

Los poetas fuertes, grandes figuras que persisten en la lucha con sus fuertes precursores, incluso hasta la muerte. Los talentos débiles idealizan; las figuras de imaginación capaz se apropian de sí mismos. Pero nada sale de la nada y apropiarse de sí mismo implica la inmensa ansiedad de estar en deuda, pues ¿qué fuerte forjador desearía darse cuenta de que ha fracasado en la creación de sí mismo? (Bloom, 2009: 55).

Si nos permitimos extrapolar esta teoría al ámbito cinematográfico, podemos convenir que Bloom resuelve de un plumazo

el enigma de la imposibilidad de la muerte de la noción de realismo en el grupo de Sitges; sencillamente no es tan fácil deshacerse de un cadáver tan ilustre. Por tanto, el tema del realismo continuó obligatoriamente vivo desde otra perspectiva; digamos que la deformación de la realidad no es algo que pertenezca exclusivamente a José Luis García Sánchez, más bien estamos ante un precepto generacional, como demuestran las obras coetáneas del propio Francesc Betriu o Manuel Gutiérrez Aragón, ya sean cortometrajes o largometrajes, surgido como desviación del sostenido por la generación inmediatamente anterior. Resultando, en nuestra opinión, que paradójicamente existe la posibilidad de articular la producción filmica de José Luis García Sánchez en torno al concepto de realismo, del que generacionalmente no puede escapar pero sí modificar para ofrecernos una obra escindida en diferentes ideas o nociones sustentadas sobre éste; digamos, más o menos alejadas del realismo de base.

Efectivamente, el cine de José Luis García Sánchez no puede emanciparse del debate esencial del cine español desde la Segunda Guerra Mundial, el propuesto en la palestra por el tema del realismo. Sin embargo, en su universo cinematográfico se entremezclan variantes de esta noción. En primer lugar, la surge como reacción al realismo novísimo, subrayada por un matiz deformante. Hemos situado bajo este bastión realista un número determinado de obras cuyo objetivo es evidenciar que la realidad es inaccesible en sí misma, por lo que sólo su deformación puede devolver al espectador el auténtico estado de las cosas. Filmes como *Colorín, colorado* (1976), *Las truchas* (1978), *Pasodoble* (1988), *El vuelo de la Paloma* (1989), *Siempre hay un camino a la derecha* (1997), o *Franky Banderas* (2004), pretenden en esencia mostrar al espectador, tras el delirio o el chiste fácil, los entresijos de nuestro universo circundante.

Otro pilar del particular cine realista de José Luis García Sánchez lo configuran las películas cuyo objeto es la representación histórica, arraigadas en el más puro y elemental realismo cinematográfico, ese del que resulta imposible escapar porque sencillamente lo posibilita la ontología del medio, convirtiéndolo per se en una herramienta fundamental para la indagación histórica. *La noche más larga* (1991), *Tirano Banderas* (1993), o *María*

querida (2004), son tres buenos ejemplos de esta relación, donde José Luis García Sánchez trata de mostrarnos determinados episodios de nuestro pasado.

Finalmente, el último sendero de esta trifurcación lo completan aquellas obras adaptadas por José Luis García Sánchez que poseen naturaleza realista propia, caso de *Lázaro de Tormes* (Fernando Fernán Gómez, José Luis García Sánchez, 2000), u otras en las que ésta les es otorgada por el propio realizador durante el proceso de adaptación a fuerza de dobligar la esencia de las obras originales, casos de *La corte de faraón* (1985), donde la recreación de una opereta bíblica sirve al director para elaborar un discurso sobre la censura, o de la adaptación del astracán *La venganza de don Mendo* de Muñoz Seca en *Don Mendo Rock, ¿la venganza?* (2010) obra destinada en principio sólo a hacernos reír que, en sus manos, sirve para desvelar lo irrisorio y patético de nuestra realidad más cercana.

Sentadas las bases estéticas de su obra cinematográfica, es decir, un cine erigido sobre una superación y evolución de la idea de realismo promovida por la generación anterior, García Sánchez consigue inculcar en sus películas una nueva y tripartita noción de realismo deformado pero cuyo objetivo final, como siempre ha ocurrido con este nebuloso concepto, sólo es desvelar los entresijos de la realidad. Según creemos, la postura de José Luis García Sánchez es más honesta que la sostenida por otros autores en otros tiempos, pues en su reconocimiento de la imposibilidad de acceder directamente a la verdad, García Sánchez y su generación apuestan por hacerlo a través de una vía deformante, exagerada, chistosa, aunque analíticamente muy rica en matices y siempre abierta a un vasto panorama de posibilidades interpretativas.

Ejemplos cinematográficos

A continuación analizamos tres filmes de García Sánchez. Cada uno de ellos expresa una tendencia diferente, según los parámetros que hemos definido anteriormente.

Colorín, colorado (1976)

En los agitados años de la transición democrática no sólo está cambiando la fisonomía política de España, también se ven afectadas las estructuras vitales del país, principalmente a través de la transformación de uno de sus pilares más tradicionales, la familia. Así, don Vicente y su mujer, un matrimonio a la vieja usanza, sienten el azote del cambio cuando su hija, Manoli, se va a vivir con Fernando, un joven contestatario expulsado de la Escuela de Arquitectura por sus actividades subversivas. La joven pareja comparte piso con Antonio y María Jesús, unos amigos cuya preocupación es la imposibilidad de la mujer de tener hijos a causa de un aborto mal ejecutado fruto de una relación anterior. Al parecer, la promiscuidad de María Jesús, antes de la unión con su actual marido, es una barrera que complica su relación de pareja.

Por otro lado, la presión de los padres para que los chicos regularicen su situación se acentúa tras el nacimiento del hijo de la joven pareja. A los problemas ideológicos que enfrentan a don Vicente y Fernando, se une ahora el anhelo del primero porque su hija pase por la vicaría, según ordena el decoro y las buenas costumbres. Don Vicente, reputado arquitecto, cumple finalmente sus deseos, consiguiendo que la pareja acceda a vivir en una de sus casas. Hasta la nueva morada se desplaza una de las chicas del servicio de don Vicente, Magdalena, una joven por la que Fernando se siente interesado al recordarle sus orígenes humildes y cuya atracción viene a significar un paso más en la ruptura espiritual que la vida cotidiana ha provocado entre él y Manoli. Un día la chica es detenida por su relación con ciertas actividades clandestinas que nunca son aclaradas, lo que supone su despedida de la casa y la sumisión final de Fernando a los principios que tanto había detestado en su juventud: ha acabado finalmente la carrera, es padre de familia y ha renunciado al amor de Magdalena. Ahora sólo le resta envejecer como un circunspecto burgués.

Colorín, colorado es el segundo largometraje de García Sánchez tras *El love feroz* (1973), un filme donde se planteaba con evidente capacidad humorística el eterno problema de la pésima

educación sexual de los españoles. *Colorín, colorado* se nos presenta con un objetivo más ambicioso al retratar, igualmente desde el humor y la comicidad, un tema tan serio como es el abandono de las ideas que un día creímos respetar a cambio de una vida resuelta y acomodada. Así, el título de la obra supone por un lado una alusión al final que figuradamente se produce en el periplo ideológico de Fernando, como si éste fuese un cuento infantil, es decir, algo carente de importancia real y efectiva y, por otro, una sarcástica llamada a la degradación que existe entre el rojo y el colorado, es decir, entre las ideas que profesamos en voz alta y los actos contradictorios que finalmente llevamos a cabo. Fernando comienza siendo un «rojo» en la Universidad pero luego resulta sólo un «colorado».

Esta corrosiva crítica social que hunde sus dedos en la más evidente de las realidades, nos es presentada por García Sánchez bajo un tono humorístico que actúa como disfraz, devaluando la profundidad de la reflexión y restando importancia a lo narrado. No podemos precisar si la intención del director es acometer un filme popular, contar un cuento al gran público del que puede extraerse una moraleja grave y pesada que contado de otro modo, digamos más seriamente, hubiese sido inviable y, cuando menos, moralizante. Lo cierto es que muchas veces en el filme la utilización del humor roza el chiste fácil y surrealista –por ejemplo cuando don Vicente alude a la caída del techo y el espectador asiste a un temblor extradiegético– o el cinismo –cuando el niño se está ahogando con un trozo de pan–. Pero en todas las ocasiones su presencia actúa como evidente y pretendido contrapunto a la seriedad de las situaciones mostradas: la libertad sexual de la mujer, la paternidad, el matriarcado familiar, el honor y la honra, las relaciones de pareja, el matrimonio, el conflicto generacional entre padres e hijos, el adulterio, y un sinfín de temas son aparentemente menospreciados por García Sánchez cuando los tamiza por un humor a veces ininteligible; sin embargo son evidentes y su presencia, a pesar de cualquier máscara, es testaruda.

La lectura que hoy puede hacerse de ese mensaje latente que toda obra parece portar nos parece ambigua y paradójica en el caso de *Colorín, colorado*. Ciertamente, si el año de producción

del filme es un dato significativo que nos ubica en uno de los momentos más delicados de nuestra reciente historia, nos vemos incapaces de discernir con justicia si García Sánchez acomete una crítica feroz al pasado franquista, a la impostura de una clase democrática y «progre» que llegará en breve al poder, o a ambos a la vez. Pero si el cine finalmente sólo puede tratar sobre el hombre, apostamos por un mensaje apolítico de *Colorín, colorado*, preferimos contemplarla como un retrato irónico y universal de la naturaleza humana, siempre predispuesta a la búsqueda del bienestar propio, aunque para ello haya que dejar por el camino la dignidad y otros valores en desuso. ¿Les parece ésta una interpretación demasiado seria para un filme catalogado de menor y vapuleado por la crítica del momento? Justamente ahí reside gran parte de la inefabilidad de la obra de García Sánchez y posiblemente uno de sus sellos.

María querida (2004)

Lola recibe la noticia de la muerte de María Zambrano durante el rodaje de su último filme en tierras cubanas. En el vuelo de regreso a Madrid, la lectura del libro de la poetisa y filósofa malagueña, *España. Sueño y verdad*, le sirve para rememorar el origen de su amistad.

En 1989, unos días antes de la concesión del Premio Cervantes a María Zambrano, Lola, por entonces periodista de TVE, recibe el encargo de cubrir una rueda de prensa en casa de la filósofa. Zambrano había regresado a España en 1984 tras cuarenta y cinco años de exilio en diferentes países de Europa y Latinoamérica. La cita con María Zambrano trasciende de inmediato la simple barrera profesional para adentrarse en lo personal; Lola encuentra en la segura personalidad y el claro ideario de Zambrano un acicate para tomar las riendas de su vida, marcada por el desánimo tras su divorcio y posterior unión con Pepe. Interesada por la historia de la filósofa y, en cierto modo, impulsada por el agradecimiento que ha supuesto para ella la revelación de su pensamiento, decide hacer una película biográfica sobre la mujer. Este rescate particular de la memoria personal de Zambrano se convierte en un viaje por la España de la primera mitad

del siglo xx, una experiencia de carácter universal que, como expresa Lola, nos ha marcado a todos los españoles aunque la desconozcamos.

Las primeras vivencias de la niña Zambrano en Vélez-Málaga, los recuerdos de los paseos de su padre y don Antonio Machado por las calles de Segovia, el inicio de sus estudios en Madrid, y la influencia del pensamiento de Ortega y Gasset, o la proclamación de la Segunda República, sirven a Lola para reconstruir un retal de la historia de España que no debería caer en el olvido. Desgraciadamente, la película de Lola no puede terminarse por problemas económicos.

De vuelta a presente, Lola visita la tumba de María Zambrano en Vélez-Málaga y dona a la Fundación María Zambrano el material recabado para hacer la película.

María querida es un documento histórico ficcionado, según palabras del propio García Sánchez (Avilés Zugasti, *Diario de Sevilla*, 25-X-2004: 42). Ciertamente, es evidente el deseo del director de reconstruir, a través del periplo vital y profesional de María Zambrano, una radiografía de un panorama más amplio que el estrictamente personal. Los temas tratados y la construcción narrativa del filme, articulado sobre numerosas imágenes de archivo, así lo evidencian. Sin embargo, en nuestra opinión, la película es sobre todo la lectura de la amistad –lo único que preserva el hilo de oro del corazón, en palabra de María en el filme– entre dos mujeres que surge en momentos cruciales de sus vidas, en las postrimerías de una y en la crisis de la madurez de otra.

En este sentido, García Sánchez ha sabido, además de volver sobre el manido tema de la memoria histórica –hoy más presente que nunca a través de numerosos filmes con el mismo objeto– respetar el proceso y progreso de la filosofía de María Zambrano, mostrándola como algo cercano, alejado de un racionalismo puro y muy próxima al gesto poético. El concepto de una filosofía urdida sobre una poesía convertida en fuente de pensamiento es lo que permite a Lola encontrar en Zambrano un apoyo vital, asimilarlo sin esfuerzos y reconstruirse como persona desde éste. Como el propio García Sánchez nos recuerda, Zambrano es «una mujer que, afortunadamente para el lector, no articula

todo un sistema de pensamiento, sino un mosaico de sensaciones que nos lleva más por los caminos de la literatura hacia el pensamiento que por los caminos del pensamiento puro» (Avilés Zugasti, *Diario de Sevilla*, 25-X-2004: 42).

Don Mendo Rock. ¿La venganza? (2010)

España, Andalucía. Las fuerzas vivas de la Junta de Andalucía deciden actuar en Castillejo, un pueblo marcado por la corrupción política, los conflictos raciales, el desempleo, los robos y el desorden general, para proyectar una imagen más amable del municipio. La ocurrencia de la Administración para lograr tal objetivo no es otra que la adaptación de la obra teatral de Pedro Muñoz Seca, *La venganza de don Mendo*, por parte de los habitantes de la localidad. De este modo se pretende, por vía cultural, fomentar la convivencia entre sus gentes y limar las posibles asperezas existentes.

Para llevar a buen puerto tal cometido, la Consejería de Asuntos Sociales ha designado como comisionada a Inés, una mujer de mediana edad que aprovechará su tarea para retomar una vieja relación con Juan, el director de la televisión local. Mientras tanto, los caóticos *castings* elaborados para elegir al elenco de actores nos permiten conocer a lo más granado de la sociedad castillejana. De este modo, conocemos a Goyito, un guardia civil con desequilibrio bipolar y gran afición a la farándula que interpretará el papel de don Mendo. También otros miembros de la casa cuartel mantendrán una estrecha relación con la obra. Así, Lola, la mujer embarazada del teniente Paco Cañete es la elegida para interpretar el papel de Magdalena y su sobrina Jazmín, enamorada intermitentemente de Goyito, será Azofaifa en la adaptación de la ficción de Muñoz Seca. El papel del duque de Toro queda reservado para el sargento Perales, casado con una alegre cubana que mantiene una relación adultera con el teniente Cañete.

Los acontecimientos se complican ante la demanda de los participantes de recibir una contraprestación económica por los servicios prestados en la puesta en marcha de la obra; finalmente, todos los problemas pecuniarios acaban siendo resueltos gracias a Chen, el frutero chino convertido en improvisado mecenas

de la farsa. La adaptación de la obra de Muñoz Seca consigue lograr en parte sus objetivos hermanando al pueblo, al menos durante la televisación de la representación. Goyito, abandonado definitivamente por Jazmín, se marcha de gira con Joan Manuel Serrat.

No parece descabellado unir el filme de García Sánchez con *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1952). Además del controvertido tema del realismo, presente en ambos filmes de distinta manera, existen otras huellas que pueden ser interpretadas en esta dirección. Vayamos por pasos.

La presencia del realismo en la obra de Berlanga no es fácil de aprehender, sobre todo cuando el director valenciano parece posicionarse en una ambigua frontera en este asunto. Ciertamente, los sueños de los protagonistas de su filme se convierten en una clara respuesta al debate cinematográfico por antonomasia durante la posguerra, el del realismo. De este modo Berlanga nos demuestra que además de un dispositivo testimonial, argumento fundamental en la configuración de los valores social y artístico del medio después de la Segunda Guerra Mundial, el cine es una potente máquina engendradora de sueños y ninguna corriente estética o ideológica de carácter realista podrá evitar esta consideración por parte del gran público. Por otro lado, García Sánchez recorre el camino inverso al convertir un filme aparentemente caótico y sin ambiciones realistas en un fiel retrato de la España actual. Pero al margen de estos senderos contrapuestos, existen otras reminiscencias en el filme de García Sánchez que nos permitimos indicar. Como todos sabemos, Berlanga centra la acción de su filme en el pueblo de Villar del Río para más tarde convertir su esencia castellana en una vulgar españolada a través de la mascarada que sirve para recibir a los velocísimos americanos. La españolada no es más que la reducción de la idea de España a la imagen romántica y falaz de Andalucía. La utilización de este argumento en manos de Berlanga se erige en una feroz crítica a las autoridades que fomentan un cine escapista alejado de la cruel realidad española, escondiéndola tras volantes y faralaes. Por su parte, García Sánchez centra la acción en un pueblo andaluz de nombre Castillejo, una reveladora alusión a Castilla, esencia y alma de la España del pasado, demostrando

el valor metonímico de su propuesta, es decir, extendiendo simbólicamente el *modus vivendi* de Castillejo a toda España. Ya sabemos, lo dijo don Antonio Cánovas del Castillo, que Andalucía es, para lo bueno y lo malo, desdoblamiento de Castilla.

¿Con estas apreciaciones queremos indicar que *Don Mendo Rock, ¿la venganza?* es una españolada? Posiblemente el filme de García Sánchez posea suficientes elementos –narrativos e iconográficos– para ser designado como miembro ilustre de este club, sin embargo no podemos pasar por alto que, nuevamente en camino inverso al de Berlanga, tras su apariencia de discurso hueco y vacío, late una irónica crítica a una España que finalmente ha hecho de esa españolada repudiada por *Bienvenido Mister Marshall* un modo de vida. Obviamente, ambos filmes quedan unidos también por las grandes mascaradas sobre las que giran sus argumentos, de algún modo impulsadas las dos desde las altas esferas administrativas de nuestro país.

Como ocurre con muchos otros filmes de García Sánchez, *Don Mendo Rock, ¿la venganza?* es un mosaico difícilmente narrable. Su estructura de collage y su argumento polimorfo, salpicado por variadas tramas secundarias de origen sainetesco, tan breves como un suspiro, exigen del espectador una especial atención al menor detalle, pues todo cobra significado en una película de naturaleza sistémica. ¿Cabe acaso otra posibilidad para retratar el modo de ser y actuar de un país?

Fichas técnicas de los filmes analizados

1) Título: *Colorín, colorado* (1976)

Director: José Luis García Sánchez.

Guión: Juan Miguel Lamet.

Música: Víctor Manuel.

Producción: Luis Megino Grande. Eco Films SA.

Fotografía: Magi Torruella.

Intérpretes: José Sazatornil *Saza* (don Vicente), Mary Carrillo (doña Carmen), Teresa Rabal (Manoli), Juan Diego (Fernando), Antonio Gamero (Antonio), Fiorella Faltoyano (María Jesús).

2) Título: *María Querida* (2004)

Director: José Luis García Sánchez.

Guión: Rafael Azcona y José Luis García Sánchez.

Música: Antonio Meliveo.
Producción: Altea Films. Paco Lobatón. Antonio Pérez.
Fotografía: Juan Amorós.
Intérpretes: Pilar Bardem (María Zambrano), María Botto (Lola), Alex O'dogherty (Pepe), María Galiana (Carmen), Juan Diego (Luis).

3) Título: *Don Mendo Rock, ¿la venganza?* (2010)
Director: José Luis García Sánchez.
Guión: José Luis García Sánchez. José Luis Alonso de Santos, Kiko Veneno.
Música: Kiko Veneno.
Producción: José Frade Producciones Cinematográficas SA.
Fotografía: Federico Ribes.
Intérpretes: Paz Vega (Lola), Fele Martínez (Goyito), Manuel Banderas (Teniente Paco), Antonio Resines (Juan), María Barranco (Inés).

Bibliografía

- AA.VV.: *Historia del cine español* (Madrid, Cátedra, 2010).
- AVILES ZUGASTI, A.J. (2004): «*María querida* lleva al cine el vigor de la voz de Zambrano», *Diario de Sevilla*, 25 de octubre.
- BLOOM, H. (2009): *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Trotta. Madrid.
- BORAU, J. L. (edit.) (1998): *Diccionario del cine español*. Alianza editorial. Madrid.
- MEJÍA SÁNCHEZ, E. (1999): *Antología de la prosa en lengua española*. Siglo XIX. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- MONTERDE, J. E. (2003): «La recepción del nuevo cine. El contexto crítico del NCE», en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.): *Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Ediciones de la Filmoteca. Valencia.
- NAVARRETE CARDERO, L. (2012): *La crítica de cine*. Síntesis. Madrid.
- ROMAGUERA I RAMIO, J.; SOLER DE LOS MÁRTIRES, LL. (2006): *Historia y crítica documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Laertes. Barcelona.
- TUBAU, I. (1983): *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*. Publicacions edicions Universitat de Barcelona. Barcelona.
- ZUNZUNEGUI, S. (2005): *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Paidós. Barcelona.

José Luis García Sánchez: sardinas, truchas y tiburones.

Bernardo Sánchez. Prólogo: Ana Belén

TIRANO BANDERAS (1993): UN PROYECTO ARRIESGADO Y PERSONAL

Por

MÓNICA BARRIENTOS BUENO

Argumento

SANTA Fe, capital de la república de Tierra Firme, mil novecientos veintitantos. Filomeno Cuevas, un criollo ranchero, se despide de su familia para unirse a la revolución en marcha contra el presidente Santos Banderas, el cual acaba de asistir a la degradación y fusilamiento de algunos sublevados, entre ellos un militar amigo suyo. Debido a la crisis económica que atraviesa el país, Banderas busca el apoyo económico de la colonia española, que tiene su principal interlocutor en el banquero Quintín Pereda, quien le asegura su intermediación ante el embajador español, Barón de Benicarlés, para conseguir el pago en pagarés de unas deudas vencidas y así asegurar el empréstito.

El mitin de Roque Cepeda, candidato a presidente partidario del reconocimiento de los derechos de los indígenas, acaba con un sonado disturbio, la intervención de la policía y varios arrestos, entre ellos el del político.

Currito Mi Alma, amante del embajador español, ha sido

detenido y han incautado su correspondencia íntima con el diplomático. El coronel Domiciano de la Gándara, compadre de Santos Banderas, solicita ver al presidente, pero éste rehúsa por sospechar de su conspiración; el militar se marcha encolerizado y hace unos destrozos en el negocio de doña Lupita, la cual es inducida a denunciar al coronel. Mientras el tirano está reunido con sus más allegados, entre ellos el licenciado Nacho Veguillas, se comenta la necesidad de detener y fusilar al coronel.

En el prostíbulo de Cucarachita la Taracena se encuentra borracho Domiciano de la Gándara, además del doctor Polaco y Lupita la romántica, realizando una sesión de hipnotismo. Poco después Nacho Veguillas disfruta de los favores de Lupita; por una visión ella sabe que Domiciano es buscado, quiere que Veguillas le informe pero es Lupita misma quien se lo comunica al militar. Huye de allí acompañado del licenciado, logra burlar a sus perseguidores en la casa del doctor Rosales, siendo apresados en su lugar el joven hijo estudiante del médico y Veguillas bajo sospecha de complicidad con el fugado.

El coronel llega a la casa de Zacarías, un indígena, para que le acerque en canoa al campamento de los rebeldes; en pago por el favor, Domiciano le entrega a su esposa un anillo que ésta empeña en el establecimiento de Quintín Pereda para conseguir dinero. Nada más marcharse, Pereda es informado de la huída del militar y reconoce en él al propietario de la alhaja. El banquero no tarda en visitar a Santos Banderas, el cual se muestra preocupado por la influencia del coronel de la Gándara sobre las tropas. Sabiendo que el Barón de Benicarlés va a firmar un documento del cuerpo diplomático de condena por las ejecuciones de rebeldes, Banderas quiere que Pereda le presione con hacer pública su relación con Currito Mi Alma y su intervención en una «orgía romana».

Mientras Filomeno Cuevas y Domiciano de la Gándara preparan su ataque a la capital, el tirano firma sentencias de muerte. Baja a los calabozos a visitar a Roque Cepeda, ante el que se disculpa por el «error policial»; Nacho Veguillas aprovecha para salir libre. La autoridad, alertada por el banquero, apresa a la esposa de Zacarías, dejando solo a su hijo de corta edad; cuando el indígena vuelve lo encuentra devorado por los cerdos, y halla

entre sus restos un resguardo de la Banca Pereda. Zacarías, portando en un saco los restos de su hijo, apresaa a Quintín Pereda y lo arrastra por las calles de la ciudad.

Un liberado Roque Cepeda se alía con Santos Banderas ante el peligro de la independencia nacional por acción de las potencias europeas. La crisis del país se hace evidente y de ello habla el cuerpo diplomático acreditado, mientras el embajador español decide abandonar Tierra Firme.

Nacho Veguillas ha sido condenado por traición al gobierno y en una sesión de hipnosis a Lupita la romántica, en presencia del tirano, ella grita al contemplar el futuro del abogado. Los revolucionarios se acercan a la residencia del presidente y el barbero de Banderas ejecuta su orden: el abogado Veguillas debe antece-derles en su viaje a los infiernos. Parece el fin de Santos Banderas y su mundo, quien asesina a su hija y se niega a entregarse a las fuerzas rebeldes cuando éstas toman el palacio presidencial, muriendo de un disparo certero.

Acercamiento a la novela

Tirano Banderas. Novela de tierra caliente, publicada en diciembre de 1926, se encuentra clasificada en la segunda etapa creativa (1920-1936) de su autor, Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) en donde destaca, en teatro, *Luces de bohemia*; esta fase se caracteriza por la creación del esperpento y una visión pesimista de la realidad plasmada por medio de un lenguaje desgarrado y un humor deformante. La obra protagonizada por Santos Banderas es una crítica al totalitarismo y a los abusos del poder, además suele citarse como de las más influyentes en la literatura hispanoamericana posterior, inaugurando el subgénero de novela de dictador que tantos ejemplos ha dado: *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias, *Yo, el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, *El recurso del método*, de Alejo Carpentier, o *El otoño del patricarca*, de Gabriel García Márquez.¹

¹ El cine también cuenta con abundantes ejemplos de filmes de temática dictatorial: documentales (*Looking for Fidel*, Oliver Stone, 2004), algunos guiones originales que se miran en el espejo de la realidad (*El gran dictador*, Charles Chaplin, 1940), *El hundimiento* (Oliver Hirschbiegel, 2004), *Guerrilla* (Steven Soderbergh, 2006), *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993), *Espérame en el cielo* (Antonio

Valle-Inclán destaca, entre los autores de la Generación del 98, por ser el más «cinematográfico» en el sentido de que muchas de sus piezas teatrales y novelas presentan características propias de este medio (tanto *Sonatas* como los esperpentos) (Utrera, 1981: 157-172). *Tirano Banderas* no es ajena a ello, tal como resalta José F. Montesinos:

Como buen romántico, Valle no creyó nunca en la fijeza de los géneros literarios, y la estructura de la novela es más bien dramática, o digamos, cinemática. Las descripciones lo son de escenarios; cada intervención de los personajes suele ir precedida de indicaciones de su gesto, de su actitud, en frases que parecen acotaciones. La luz siempre tiene gran importancia; los efectos de la luz siempre se mencionan, sobre todo en el atardecer y en la noche. No así el tiempo, que hay que suponer brevísimo; casi parece que todo pasa en menos tiempo del que transcurre en la lectura. Por lo mismo, siempre espectáculo, hace pensar nuevamente en el cine más que en el teatro (citado por Utrera, 1981: 173-174).

Tirano Banderas es un modelo de construcción narrativa basado en la reducción temporal, la fragmentación de la acción a modo de secuencias (precisamente uno de sus aspectos que la mayor parte de los estudiosos apuntan como más cinematográfico) y la narración de acontecimientos simultáneos que aporta una visión total.

La novela destila ecos y referentes contemporáneos que de una u otra manera influyeron sobre Valle-Inclán, y que también contagian la representación cinematográfica que de la figura del dictador hace García Sánchez. Para construir el personaje de *Tirano Banderas* se inspiró principalmente en Primo de Rivera, del que el escritor era un enconado opositor, aunque se encuentran también rasgos de tres dictadores latinoamericanos: Francia de Rosas, Melgarejo y Porfirio Díaz²; a esta personalidad

Mercero, 1987) y otros, adaptaciones de obras literarias (*La fiesta del Chivo* (Luis Llosa, 2006). E incluso la figura dictatorial aparece como referente en comedias; baste señalar *Ser o no ser* (Ernst Lubitsch, 1942) y *Bananas* (Woody Allen, 1972).

² En su segundo viaje a México, Valle-Inclán entabló amistad con el presidente Obregón; es indudable que el escritor se informaría de la revolución mexicana y de las secuelas del dictador Porfirio Díaz, así como de la influencia e intervención española.

poliédrica se suma el «individualismo exacerbado típico del español, inspirado en el aventurero y visionario Lope de Aguirre» (Sartori, 1994: 1). Banderas se encuentra entre el dictador ilustrado y el de pistola en mano: representa un arquetipo de rasgos indios, de austeras costumbres, de habla que destila su posición de dominio y una astucia que encubre su crueldad primaria.

Aunque con referentes contemporáneos a la época, como hemos referido, la novela también viene marcada por acentuados rasgos de anacronismo:

La época de acción de *Tirano Banderas* es incierta, con voluntarios toques de anacronía (por ejemplo, la alusión al posibilismo castelarino en activo, lo que podría datarla hacia 1880), pero viene a reproducir un ambiente americano más primario, pero más complejo por la presencia del elemento racista, indigenista, bajo la intemperie y la desnudez tropical de un país caribeño con bahías surcadas por los tiburones (Valencia en el prólogo de *Tirano Banderas*, 1987: 21).

Valle-Inclán concibe una república imaginaria, la de Santa Trinidad de Tierra Firme, que fuera la quintaesencia de Hispanoamérica, en donde concurren tres castas, forja indiscutible de la particular idiosincrasia de América Latina: criollos, gachupines³ e indios, representadas por los distintos personajes.

La película, todo un reto

Tirano Banderas no es el primer acercamiento cinematográfico que su director, José Luis García Sánchez (Salamanca, 1941), realiza a la obra de Ramón del Valle-Inclán; anteriormente, con *Divinas palabras* (1987), llevó a cabo una ambiciosa producción. García Sánchez, director y guionista⁴ de dilatada carrera,

³ «Gachupín»: término con el que se designa al español afincado en México; por extensión hace referencia a los españoles que, instalados en Latinoamérica, hacen fortuna.

⁴ Debuta como guionista con *Tinto con amor* (F. Montolio, 1967), al que siguen, entre otros trabajos, *Corazón solitario* (1972) y *Furia española* (1974), de Francesc Betriu, *Canciones para después de una guerra* (1971) y *Queridísimos verdugos* (1973), de Basilio Martín Patino, *Habla, mudita* (1973) y *El rey del río* (1995), de Manuel Gutiérrez Aragón, y *Belle époque* (F. Trueba, 1992).

no es ajeno al esperpento (Latorre, 1994: 8), un tono y tratamiento que predomina en muchos de sus filmes tales como sus primeros largometrajes dirigidos: *El love feroz* (1973) y *Colorín, colorado* (1976) y en otros posteriores como *Pasodoble* (1988). Igualmente, tampoco es extraño a la adaptación para la pantalla de obras literarias, destacando además de las ya citadas: *Hay que deshacer la casa* (1986), sobre la obra de Salvador Junyent, *Tranvía a la Malvarrosa* (1996), a partir de la novela de Manuel Vicent, *Lázaro de Tormes* (2001), y *Los muertos no se tocan, nene* (2011), homenaje a la narración homónima de Rafael Azcona.

Las adaptaciones cinematográficas que el cine español ha realizado de obras del escritor gallego no han sido muchas⁵; la producción nacional ha optado preferentemente por otras que no planteen las dificultades que, en un primer momento, supone acercarse a la producción de Valle-Inclán. *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959), la primera de ellas, reunía dos historias de Sonatas de otoño y de estío, y es destacada entre sus obras por sus valores cinematográficos (Utrera, 1981: 167-168); le siguen cronológicamente el cortometraje *La cabeza del Bautista* (Manuel Revuelta, 1967), que se inspira en *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, los largometrajes *Flor de santidad* (Adolfo Marsillach, 1972), *Beatriz* (Gonzalo Suárez, 1976)⁶, *Divinas palabras* (Juan Ibáñez, 1977), *Luces de bohemia* (Miguel Ángel Díez, 1985) y los dos filmes de García Sánchez, junto a la miniserie de televisión *Martes de Carnaval* (2008), cuyos tres episodios adaptan respectivamente *Las galas del difunto*, *Los cuernos de don Friolera* y *La hija del capitán*⁷. Con respecto al

⁵ A este respecto conviene recordar la opinión que a Valle-Inclán le merecían las adaptaciones literarias en pantalla: clamaba por una postura de búsqueda, por parte del cine, de temas, motivos y argumentos propios (UTRERA, Rafael (1981): *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*. Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 158).

⁶ Adapta *Féminas* y *Mi hermano Antonio* (GUARINOS, Virginia [1999]): «*Beatriz* (1976), de Gonzalo Suárez», en UTRERA, Rafael (ed.): *8 calas cinematográficas en la literatura de la Generación del 98*. Sevilla, EIH CEROA, Padilla Libros, pp. 142-165).

⁷ Para conocer más adaptaciones cinematográficas y televisivas de las obras de Valle-Inclán véase «Valle-Inclán en la pantalla», en *El Pasajero*. Revista de estudio sobre Ramón del Valle-Inclán. Disponible en internet (3.2.2012): <http://www.el-pasajero.com/Pantalla3.htm>

primero de los filmes citados, su director, Juan Antonio Bardem tuvo como primera intención adaptar *Tirano Banderas*⁸, pero el proyecto desembocó finalmente en *Sonatas* por el temor de Bardem y del productor mexicano Manuel Barbachano Ponce a que las autoridades de sus respectivos países impidieran que se realizara⁹.

Al igual que el de Bardem, el proyecto de García Sánchez tampoco estuvo exento de escollos, aunque de diferente naturaleza; cuando *Tirano Banderas* llega oficialmente a las pantallas en enero de 1994, lleva tras de sí cuatro años invertidos en conducir a buen término el proyecto. Frente a *Divinas palabras*, surgida por encargo, el film sobre Santos Banderas es un proyecto propio, personal de García Sánchez, uno de los más ambiciosos del cine español de los noventa con 450 millones de pesetas de presupuesto. Los problemas se iniciaron en 1992, cuando su productor Víctor Manuel San Juan y el director se encontraron con que la subvención otorgada era inferior a la cantidad solicitada, partida que coincidió con los polémicos 200 millones concedidos a *1492: La conquista del Paraíso*, de Ridley Scott. De esta forma, fue necesaria la participación de otros productores que salvaran la falta de financiación externa; el dificultoso rodaje en los meses de febrero y marzo de 1993, en varias localizaciones de México además de La Habana y Trinidad (Cuba), estuvo plagado de problemas: desde los lógicos de trabajar con un equipo internacional compuesto por chilenos, argentinos, españoles, cubanos e italianos, hasta inclemencias meteorológicas, como ciclones tropicales, que asolaron el lugar de filmación. Ignacio López Tarso, quien interpreta al coronel Domiciano de la Gándara, lo relata así:

La filmación fue [...] primero en el centro de La Habana, utilizando los grandes palacios de la época colonial que son una maravilla, y luego en un pueblo en la costa, hermosísimo, donde por cierto, nos tocó un huracán: una noche empezó a soplar el viento y a romper vidrios, se fue la luz y se soltó un aguacero te-

⁸ También lo intentó Manuel Mur Oti (SARTORI, Beatrice (1994): «Trágico día de difuntos», en *El Mundo. Suplemento Escenarios*, 14.1.1994, p. 1).

⁹ BAULÓ DOMÉNECH, J.: «*Sonatas* de Juan Antonio Bardem», en *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*. Disponible en internet (3.2.2012): <http://www.elpasajero.com/sonatasbardem.html>

rrible y todos a correr, nos refugiamos por horas en el vestíbulo del hotel, todos empapados y bastante asustados¹⁰.

Por su parte, Fernando Arribas, el director de fotografía¹¹, recuerda esta experiencia como su rodaje más complicado:

Llegado del momento de poner en imágenes la obra de Valle-Inclán, nos trasladamos a Cuba. Tan sólo éramos cuatro los españoles del equipo, integrado en su inmensa mayoría por cubanos. Durante la filmación sentimos una gran soledad, a lo que hay que sumar el enorme esfuerzo que supuso completar el trabajo en las ocho semanas que teníamos previstas. Aunque Cuba tiene muchas ventajas, también es cierto que a la hora de rodar existen inconvenientes, y entre ellos figura el hecho de que resulta difícil que no se alargue el periodo de rodaje. En nuestro caso, dejándonos la piel en el empeño, logramos completar la tarea con un solo día de retraso. Así, pues, por las enormes dificultades que entrañó, *Tirano Banderas* es mi obra favorita (Arribas, 2006).

El recorrido de *Tirano Banderas* por festivales nacionales e internacionales, previo a su estreno en España, no estuvo acompañado por la suerte: en la Mostra de Venecia no fue muy aplaudida y en la Seminci de Valladolid fue recibida con disparidad de opiniones por parte de la prensa especializada, aliviadas por el premio al mejor actor concedido a su protagonista, Gian María Volonté.

El plato fuerte de este último día de la Semana Internacional de Cine de Valladolid fue el estreno de *Tirano Banderas*, la arriesgadísima apuesta de José Luis García Sánchez de convertir en cine la complejísima trama, o antitrama, del tremendo retablo esperpéntico creado por Valle-Inclán. Esta película ha despertado en quienes la han visto una muy viva disparidad de opiniones, pues gusta mucho a unos y otros afirman que les deja fríos e incluso perplejos (*El País*, 30.10.1993).

¹⁰ *El cine de Ignacio López Tarso* – Artes e Historia México. Disponible en Internet (4.2.2011): http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=504039&id_seccion=992598&id_subseccion=360435&id_documento=1526

¹¹ Nominado al Golden Frog a la mejor fotografía (1994) por esta cinta.

No fue vista en la sección paralela del Festival Iberoamericano de Huelva, como estaba previsto, aunque sí estuvo en la «panorama» del Festival de Berlín. En definitiva, se fue sumando un conjunto de circunstancias que retrasaron su debut en salas comerciales, excepto en Galicia, donde sí se proyectó para poder optar a los premios Goya, en cuya VIII edición se convirtió en la película con más galardones: guión adaptado (Rafael Azcona y José Luis García Sánchez), dirección de producción (José Luis García Arrojo), montaje (Pablo G. del Amo), dirección artística (Félix Murcia), diseño de vestuario (Andrea D'Odorico), maquillaje y peluquería (Solange Aumaitre y Magdalena Álvarez).

Para José Luis García Sánchez, el cine come de todo: literatura, radio o artículos de prensa¹²; en este clima de «atracción», los títulos de crédito del film aclaran a la perfección lo que se encuentra ante nuestros ojos: «adaptación libre de la obra de Ramón del Valle-Inclán»¹³ de la mano de Rafael Azcona¹⁴ y del propio director, el cual confiesa que «nosotros estamos en él [el guión] de monaguillos, haciendo lo que podemos. Es una adaptación dura» (Memba, 1994: 8). *Tirano Banderas* es una de las ocho películas de producción española de 1993 con origen literario¹⁵.

La novela, definida por muchos como inadaptable (Latorre,

¹² «Berlanga: Estoy deseando jubilarme de una puñetera vez» (1994), en *El Correo de Andalucía*, 23.1.1994, p. 49.

¹³ En la adaptación cinematográfica se conserva lo esencial del original, pero el director y guionista personaliza la obra con añadidos o modificaciones sustanciales (JAIME, Antoine (2000): *Literatura y cine en España* (1975-1995). Madrid, Cátedra, p. 106).

¹⁴ Guionista de muchos de los filmes dirigidos por José Luis García Sánchez, donde éste ejercía también de guionista o argumentista: *La corte de faraón* (1985), *Hay que deshacer la casa* (1986), *Pasodoble* (1988), *El vuelo de la paloma* (1989), *El seductor* (1993), *Suspiros de España (y Portugal)* (1995), *Tranvía a la Malvarrosa* (1996), *Siempre hay un camino a la derecha* (1997), *Adiós con el corazón* (2000), *Franky Banderas* (2004) y *María Querida* (2004). Ambos trabajaron como guionistas en proyectos ajenos como *Belle époque* (Fernando Trueba, 1992) y *El rey del río* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1995).

¹⁵ Las adaptaciones literarias representan el 14'29% dentro del volumen general de la producción nacional de ese año (JAIME, *op. cit.*: 26): «Se hace inevitable una pregunta: ¿por qué filmar una adaptación de *Tirano Banderas* si la obra ya está muy bien como estaba, creada y expresada de una forma que vuelve innecesaria cualquier tentativa de vulgarización posterior? Me gustaría que los cineastas escribieran más a menudo sus propias historias; no niego la idea de la adaptación, sólo me quejo del abuso que se hace de ella» (LATORRE, 1994: 8).

1994: 8)16, tiene como principal dificultad, a la hora de abordar su plasmación y escritura para el cine, su esencia: la palabra, esculpida, expresada y controlada por su creador de una forma única. La obra de Valle-Inclán se ha tomado como punto de partida, manteniendo el tema, los tipos de personajes, la época y el lugar, y se ha modificado, por otro lado, la estructura temporal de la novela —construida de tal forma que prólogo y epílogo¹⁷ son consecutivos en el tiempo y el resto de la obra es, por tanto, retrospectiva hasta el epílogo— a favor de un relato lineal. El propio García Sánchez comenta al respecto:

La extrema dificultad de poner en imágenes la prosa de Valle-Inclán es para echarle atrás a uno. Pero una vez que se mete uno en esa tarea, no hay manera de dejarla. Rafael Azcona y yo hicimos cinco versiones del guión. Fue un trabajo duro. La novela se resistía a dejarse atrapar por las redes que le tendíamos. Tuvimos que destruir su estructura circular, esa peculiarísima forma de mosaico o de retablo que tiene, y para hacer posible su filmación nos vimos forzados a crear en ella una sucesión cronológicamente ordenada de los episodios y de la peripecia argumental (*El País*, 30.10.1993).

Pero más enrevesado que esta reordenación formal fue el esfuerzo por mantener los diálogos tal y como Valle-Inclán los escribió¹⁸, sin añadidos ni mermas como el director y guionista recuerda:

¹⁶ La causa de ello estriba, principalmente, en la abundante fragmentación del texto en una novela tan breve; es una maniobra de Valle-Inclán que «obedece a la necesidad de facilitar la identificación de las unidades narrativas que funcionan como ecos recíprocos» (DÍAZ MIGOYO, Gonzalo (1985): *Guía de Tirano Banderas*. Madrid, Fundamentos, p. 123).

¹⁷ En el prólogo se narran los preparativos bélicos de Filomeno Cuevas y sus tropas, al que ya se ha unido Domiciano de la Gándara y Zacarías, anunciando el ataque a Santos Banderas; el epílogo relata la caída del régimen tirano.

¹⁸ Así lo comenta el propio director y guionista («*El Tirano Banderas* de García Sánchez, recibido con disparidad de opiniones», en *El País*, 30.10.1993. Disponible en internet (4.2.2012): http://www.elpais.com/articulo/cultura/VALLE-INCLAN/RAMON_MARIA_DEL_VOLONTE/GIAN_MARIA_GARCIA_SANCHEZ/JOSE_LUIS_AZCONA/RAFAEL_VALLADOLID/FESTIVAL_DE_VALLADOLID/19931030elpepicul_12/Tes).

La enorme fuerza y la singularidad idiomática de estos diálogos hace que tiendan a salirse fuera de la pantalla y quieran escapar de la película, por lo que teníamos que domesticarlos de alguna manera, meterlos con alguna argucia dentro de las imágenes. A grandes rasgos [...] esta argucia consiste en explicar lo que los personajes dicen coordinándolo visualmente con lo que hacen, es decir: en desentrañar con ritmos de lenguaje cinematográfico los complejos periodos e inflexiones –menos visuales de lo que a primera vista parecen– del estilo literario de Valle. Para ello, si queríamos mantener los diálogos de la novela, era necesario, por un lado peinarlos, pues sólo así podían ser dichos por los actores y resultar creíbles (El País, 30.10.1993).

Cambian igualmente la función de algunos personajes: en la novela, Celestino Galindo, un ricacho español, es quien hace de interlocutor del dictador ante el embajador español; en la película, Quintín Pereda se encarga de ese cometido y gana mayor protagonismo en detrimento de Celestino Galindo. En el paso de texto literario a celuloide además se eliminan los elementos meramente ornamentales y se potencia la acción, todo ello respetando el espíritu del original de Valle-Inclán. A este nivel, el film se aleja del universo que recrea la novela para acentuar la crítica al perfil endiosado y megalómano de Santos Banderas.

Otro de los aspectos más destacados y valorados de Tirano Banderas es su selecto reparto, en donde se reúnen actores de varias nacionalidades, multiplicando los acentos de forma paralela a la riqueza lingüística de la novela:

Uno de los mayores atractivos radica en su ficticio lenguaje –casi una mezcla de todas las hablas hispanas: un español sintético, como bien se dijo–, que parece apuntar hacia una hispanidad general, en abstracto, pero termina haciendo notar y valer su diferencia para no sugerir ninguna nación en concreto (Latorre, 1994: 8).

Gian María Volonté, el actor que García Sánchez siempre tuvo en mente¹⁹, encarna al presidente de la República de Tierra

¹⁹ Director y actor están unidos por compartir una misma visión ideológica; García Sánchez dice «con Gian María Volonté ha existido la complicidad de haber tenido un punto de vista común, eso que llama usted marxismo, pero que habría que matizar: hemos compartido una visión democrática de izquierda [...] No reniego del marxismo pero no lo admito como etiqueta [...] No soy marxista porque quiera, lo

Firme, Santos Banderas, figura y símbolo en que se miran otros dictadores literarios y cinematográficos: seco, endiosado, viejo, cadavérico, lleno de tics, capacitado para infringir un infinito dolor sin el menor atisbo de remordimiento... En este sentido, Volonté hace una gran creación, muy personal, que le llevó dos años de estudio, reflexión e investigación; llegó a transformarse físicamente²⁰, como evidencia el cuero cabelludo rasurado para adaptarse a la descripción que del personaje ofrece Valle-Inclán: «una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo, el garabato de una lechuza». Volonté no deseaba que su recreación se pareciera a ningún dictador en particular, aunque es indudable que refleja el modelo de tirano latinoamericano, como ya hemos comentado. Muchos críticos lo relacionaron directamente con la figura de Fidel Castro, comparación que el propio actor rechazaba²¹.

Como el propio García Sánchez recuerda, el actor entendió perfectamente el concepto del esperpento, lo que facilitó el trabajo, y que éste requiere una interpretación de carácter expresionista, cercana al célebre *Nosferatu* de Murnau, para lograr esa exageración contenida:

Aunque el «comprometido» actor italiano –fallecido poco después– rechazó la comparación, éste reconocería:

Me he inspirado en el expresionismo alemán, coetáneo con la época en que Valle-Inclán escribió *Tirano Banderas*. Lo que he

soy porque me parece la única solución mínimamente razonable para modificar el mundo» (MEMBA, Javier (1994): José Luis García Sánchez : «La Academia es un mal menor », en *El Mundo. Suplemento Cinelandia*, n.º 30, 15.1.1994, p. 8).

²⁰ García Sánchez apunta que el actor italiano se inspiró en una patata para su caracterización («*Tirano Banderas*. Esperpento de un dictador» (1994), en *Fotogramas*, n.º 1804, enero 1994, p. 90). Por otro lado, Ignacio López Tarso recuerda que «Volonté estaba muy desmejorado, tenía cáncer y por desgracia murió al poco tiempo» (*El cine de Ignacio López Tarso* – Artes e Historia México. Disponible en Internet (4.2.2011): http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=504039&id_seccion=992598 &id_subseccion=360435&id_documento=1526).

²¹ Gian María Volonté recordaba que «nuestra película se rodó en Cuba (La Habana y Trinidad) por razones económicas y escenográficas, pero no intenta establecer ningún paralelismo entre el Tirano Banderas creado por Valle y Fidel Castro. Lo que ocurre es que estando en Cuba, y viendo lo mucho que se está deteriorando la situación y que no tienen ni combustible y hasta están pasando hambre, es muy difícil abstraerse» (CAPARRÓS LERA, José M^a (1999) *El cine de nuestros días*. 1994-1998. Madrid, Rialp, p. 80).

intentado, y también el director de la película, ha sido guardar una gran fidelidad a Valle-Inclán y al esperpento, respetando incluso su lenguaje (Caparrós, 1999: 80).

En su faceta humana, el personaje de Banderas es un amante de la astrología y encierra un devoto amor por su hija demente, Manolita (Gillian Vargas), que sobrepasa los límites de una normal relación paternofilial.

El dictador se encuentra rodeado de una terna de bufones y aduladores entre los que destaca el licenciado Nacho Veguillas (Juan Diego), caracterizado por su particular y siniestro croar, busca la complacencia del dictador y no la halla en la mayor parte de las ocasiones. Su personaje, contrafigura de Banderas y del coronel de la Gándara, es una víctima de las circunstancias, enredado en la huída del militar al que acompaña en su fuga, acaba encarcelado y es liberado tras una visita del tirano a Roque Cepeda. En una sesión de hipnotismo, Lupita la romántica (Ana Belén) ve su futuro asesinato a manos de uno de los lacayos de Banderas, su barbero; a modo de sentencia, el tirano proclama que Veguillas le precederá en su viaje al infierno. En la órbita del dictador también se encuentra el gachupín Quintín Pereda (Fernando Guillén), cuyo final es igualmente trágico. Es un banquero y empeñista utilizado por el dictador para presionar al embajador español. Causa de forma indirecta la muerte del hijo de Zacarías, el cual se venga de él.

El embajador español, el Barón de Benicarlés (Javier Gurruchaga, nominado al Goya como mejor actor secundario), encarna a la perfección el decadentismo europeo afrancesado en una remota república tropical; su figura representa la hipocresía y la ineptitud profesional al servicio de los intereses de las grandes potencias. La crítica destacó que Gurruchaga, dando vida al homosexual embajador adicto a las orgías, hace su mejor trabajo cinematográfico hasta la fecha (Torres, 1994: 27). La relación con su amante Currito Mi Alma (Manuel Bandera), un chulesco torerillo, es la medida de presión o más bien de chantaje que el dictador emplea para conseguir el apoyo del diplomático frente a las protestas internacionales por los fusilamientos de Zamalpoa. El embajador siempre sabe zafarse de ello y ganarse a su

interlocutor, Quintín Pereda, con promesas de un alto cargo político en España.

El coronel Domiciano de la Gándara (Ignacio López Tarso²²) personaliza el origen impensado de la revolución contra el tirano al ser perseguido por éste al causar el desorden en el tenderete de bebidas de doña Lupita y estar bajo sospecha de rebeldía. La huída de las autoridades, para la que cuenta con la inestimable ayuda de Lupita la romántica, le conduce a buscar a Zacarías con el propósito de que le conduzca con los rebeldes; su pago por este servicio, un anillo que Chinita (Gabriela Roel), la esposa del indígena, intenta empeñar en la banca Pereda, conduce a la muerte del hijo de corta edad del matrimonio por intervención del gachupín, que les denuncia al reconocer la joya como propiedad del militar huído.

A *Tirano Banderas*, filmada en largos planos, no puede negársele una cuidada ambientación a cargo de Félix Murcia, la precisión con que se han abordado algunos detalles y la entrega del equipo artístico, sin embargo parte de la crítica destaca que el empleo de la elipsis de muchas transiciones primarias favorece la dispersión narrativa de la película (García Borrero, 2001: 337-338) y, en algunos momentos, es vista como fría; quizás sea éste el modo en el que han quedado traslucidas las dificultades de una producción excesivamente compleja por los escenarios donde tuvo lugar el rodaje, los avatares de la financiación y los escollos intrínsecos de la adaptación a la pantalla de un original literario de enorme calidad. Pese a todo, lo que no puede negarse es que José Luis García Sánchez pertenece a ese raro género de directores que actúan guiados por lo que su instinto les dicta, diríase que hasta con cierto toque suicida o kamikaze, aunque ello

²² El actor tiene vinculación anterior a la película con esta obra de Valle-Inclán; cuando el proyecto llegó a sus manos le entusiasmó por lo fascinante de la novela y porque estrenó la primera adaptación teatral que se hizo, dirigida por José Tamaño, llenando durante un año en Madrid y Barcelona. Él mismo posteriormente, en 1992, la llevó a México aunque cosechando menos éxito del que esperaba (El cine de Ignacio López Tarso – Artes e Historia México. Disponible en Internet (4.2.2011):

http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=504039&id_seccion=992598&id_subseccion=360435&id_documento=1526).

suponga embarcarse en una empresa de máximo riesgo a varios niveles, como es el caso de *Tirano Banderas*.

Ficha técnico-artística

Tirano Banderas (1993)

Una producción Ion Films S. A. (España) con la colaboración de Iberoamericana Films Producción S. A., Atrium Productions S. A., Promociones Audiovisuales Reunidas S. A., Antena 3 Televisión, ICAIC (Cuba) y Cinematográfica del Prado (México).

Dirección: José Luis García Sánchez.

Guión: Rafael Azcona y José Luis García Sánchez adaptando la novela homónima de Ramón del Valle-Inclán.

Producción: Enrique Cerezo, Andrés Vicente Gómez, Carlos Vasallo.

Producción ejecutiva: Víctor Manuel San Juan, Andrés Vicente Gómez.

Coproducción: Carlos Vasallo, Jean Nainchrik.

Dirección de fotografía: Fernando Arribas.

Música original: Emilio Kauderer.

Montaje: Pablo G. del Amo.

Director de producción: José Luis García Arrojo.

Dirección artística: Félix Murcia.

Vestuario: Andrea D'Odorico.

Maquillaje y peluquería: Solange Aumaitre, Magdalena Álvarez.

Ayudante de dirección: Tessa Hernández.

Sonido: Ricardo Iztureta, Francisco Peramos.

Intérpretes:

Gian Maria Volonté (Santos Banderas), Ana Belén (Lupita la romántica), Juan Diego (Nacho Veguillas), Fernando Guillén (Quintín Pereda), Ignacio López Tarso (Domiciano de la Gándara), Javier Gurruchaga (Barón de Benicarlés), Patricio Contreras (Zacarías), Enrique San Francisco (Doctor Polaco), Gabriela Roel (Chinita), Manuel Bandera (Currito Mi Alma), Daysi Granados (Doña Rosita Pintado), Omar Valdés (Roque Cepeda), Gillian Vargas (Manolita), Patricio Wood (Filomeno Cuevas), María Galiana (Cucarachita la taracena), Samuel Claxton (Don Cruz)
Estreno en España: 14 de enero de 1994.

Bibliografía, hemerografía e Internet

Bibliografía

- CAPARRÓS LERA, J. M. (1999): *El cine de nuestros días. 1994-1998*. Madrid, Rialp.
DÍAZ MIGOYO, G. (1985): *Guía de Tirano Banderas*. Madrid, Fundamentos.
DOUGHERTY, Dru (1999): *Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme. Estudio sistemático de Tirano Banderas*. Valencia, Pretextos.

- DOUGHERTY, Dru (2011): *Iconos de la tiranía: recepción crítica de Tirano Banderas* (1926-2000). Santiago de Compostela, Universidade, Servizio de Publicacions e Intercambio Científico.
- GARCÍA BORRERO, J. A. (2001): Guía crítica del cine cubano de ficción. La Habana, Ed. Arte y Literatura.
- GIL DE MURO, E. (1995): «*Tirano Banderas*», en *Cine para leer 1994*. Bilbao, Mensajero.
- GUARINOS, V. (1999): «*Beatriz* (1976), de Gonzalo Suárez», en UTRERA, R.(ed.): *8 calas cinematográficas en la literatura de la Generación del 98*. Sevilla, EIH-CEROA, Padilla Libros.
- JAIME, A. (2000): *Literatura y cine en España* (1975-1995). Madrid, Cátedra.
- MONTERDE, J. E. (1998): «José Luis García Sánchez», en BORAU, José Luis (dir.): *Diccionario del Cine Español*. Madrid, Alianza Editorial, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, SGAE, Fundación Autor.
- SÁNCHEZ SALAS, B. (1998): «*Tirano Banderas*», *el texto iluminado: en torno a la Generación del 98*. Zaragoza, IberCaja, Obra Social y Cultural.
- UTRERA, R.(1981): *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- (1985): *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid, Ediciones JC.
- (1999): «Los escritores de la Generación del 98 y el cinematógrafo: adaptaciones filmicas de sus obras», en UTRERA, R. (ed.): *8 calas cinematográficas en la literatura de la Generación del 98*. Sevilla, EIH-CEROA, Padilla Libros.
- (ed.) (1999): *8 calas cinematográficas en la literatura de la Generación del 98*. Sevilla, EIH-CEROA, Padilla Libros.
- (2002): «Cine y literatura», en UTRERA MACÍAS, R. (ed.): *Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Sevilla: EIH-CEROA, Padilla Libros.
- (ed.) (2002): *Cine, arte y artilugios en el panorama español*. Sevilla: EIH-CEROA, Padilla Libros.
- VALLE-INCLÁN, R. del (1987): *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*. Introducción de Antonio Valencia. Madrid, Espasa-Calpe.
- (1999): *Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente*. Prólogo de Darío Villanueva. Madrid, Unidad Editorial.
- VV.AA. (2011): *Viaje al Cine Español. 25 años de los Premios Goya*. Madrid: Lunewerg.

Hemerografía

- «Berlanga: Estoy deseando jubilarme de una puñetera vez» (1994), en *El Correo de Andalucía*, 23-1-1994, p. 49.
- GARCÍA JAMBRINA, L. (2001): «Escritores y cine: una fascinación mutua», en *ABC Cultural*, n.º 489, 9-6-2001, pp. 49-50.
- GARCÍA SANCHEZ, J. L. (1998): «Don Ramón del Valle-Inclán y el cine», en *Aula de teatro. Cuaderno de estudios teatrales*, n.º 11, Universidad de Málaga, pp. 9-28.
- LATORRE, J. M.^a (1994): «Cineasta del exceso», en *El Mundo. Suplemento Cinelandia*, n.º 30, 15-1-1994, p. 8.
- MEMBA, J. (1994): «José Luis García Sánchez: La Academia es un mal menor», en *El Mundo. Suplemento Cinelandia*, n.º 30, 15-1-1994, p. 8.

- OLID, M. (1994): «*Tirano Banderas*», en *ABC de Sevilla*, 21-1-1994, p. 85.
- RIVERA, A. (1994): «*Tirano Banderas*. El circo de un dictador», en *El País. Suplemento Tentaciones*, 14-1-1994, p. 15.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, E. (2006): «De chivos, cabritos y cabrones», en *ABC Cultural*, 4-3-2006, pp. 50-51.
- SARTORI, B. (1994): «Trágico día de difuntos», en *El Mundo. Suplemento Escenarios*, 14.1.1994, p. 1.
- «*Tirano Banderas*. Esperpento de un dictador» (1994), en *Fotogramas*, n.º 1804, enero 1994, pp. 90-91.
- «*Tirano Banderas* se convirtió en la película triunfadora de los Goya» (1994), en *El Correo de Andalucía*, 22.1.1994, p. 46.
- TORRES, Augusto M. (1994): «Una buena adaptación de Valle-Inclán», en *El País*, 15-1-1994, p. 27.

Internet

- ARRIBAS, F.: «Experiencias de un operador en Latinoamérica», en *Cinematografías de la semejanza*, Instituto Cervantes. Disponible en internet (2.2.2012): http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/testimonios/profesionales/profesionales_02.htm
- BAULÓ DOMÈNECH, J.: «Sonatas de Juan Antonio Bardem», en *El Pasajero. Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*. Disponible en internet (4.3.2012): <http://www.elpasajero.com/sonatasbardem.html>
- Cervantes Virtual. Ficha de *Tirano Banderas*. Disponible en internet (2.2.2012): <http://www.cervantesvirtual.com/bib-autor/Azcona/tirano1993.shtml>
- El cine de Ignacio López Tarso* – Artes e Historia México. Disponible en Internet (4.2.2011): http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=504039&id_seccion=992598&id_subseccion=360435&id_documento=1526
- «El *Tirano Banderas* de García Sánchez, recibido con disparidad de opiniones», en *El País*, 30.10.1993. Disponible en internet (4.2.2012): http://www.elpais.com/articulo/cultura/VALLE-INCLAN/RAMON MARIA DEL/VOLONTE/GIAN MARIA/GARCIA SANCHEZ/JOSE LUIS /CINE/AZCONA/RAFAEL/VALLADOLID/FESTIVAL_DE_VALLADOLID/elpepicul/19931030elpepicul_12/Tes
- «Valle-Inclán en la pantalla», en *El Pasajero. Revista de estudio sobre Ramón del Valle-Inclán*. Disponible en internet (3.2.2012): <http://www.elpasajero.com/Pantalla3.htm>
- www.rafaelutreramacias.com



RAFAEL AZCONA Y RAMÓN M^a DEL VALLE-INCLÁN

Por

JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ

Los dos son poetas, pobres y provincianos

DESCUBREN que la burguesía, clase social que les debía proteger y amparar, les da la espalda, y de ahí nace un gran rechazo que conforma su posición en la vida. Tanto ideológica como estética

Son escritores del café. No se nutren exclusivamente del café, pero sí es su ágora y su cátedra.

Los dos son tremendamente sociales. Expansivos. Y los dos leen ávidamente en la soledad de sus casas. La observación de la realidad, posterior, desde la atalaya del café (tipos curiosos, genios y bobos... opiniones estéticas sublimes o aberrantes...) les sirve para reafirmar su fe en la literatura.

Aunque tienen fama de bohemios son personas de orden.

A medida que se van haciendo mayores, radicalizan sus posturas ante la realidad. Sin un compromiso político expreso por parte de ninguno de los dos...

Ambos tienen una postura muy cercana a las artes plásticas.

Los dos son unos de los escasos ejemplos de profesionales de la pluma. No fueron funcionarios de nada, ni licenciados en nada, ni protegidos de nadie. Ni siquiera fueron ricos de familia. Tienen que escribir para ganarse la vida. Y no escriben para la prensa, aunque publiquen en ella. Sólo escriben «su obra».

Las acotaciones de Valle no son más que el deseo de incluir la puesta en escena en el texto literario, a la manera de un guión.

Los dos son humoristas, los dos producen muchas anécdotas.

Los dos revisaban a fondo sus textos para las reediciones.

Y como es el resumen de una ponencia oral, lo dejo aquí. Como un apunte de los muchos que quedan por hacer en torno a nuestros dos gigantes. Uno, Ramón, fue el mejor escritor en lengua castellana de todos los tiempos, pero además el mejor argumentista para el cine del primer tercio del siglo xx y Rafael, el mejor guionista del último tercio del siglo. En el tercio central, entre los dos, las mejores narraciones nacían en el *BOE*.

AÚN HAY TIEMPO

Por

JOSÉ LUIS GARCÍA SÁNCHEZ

NO se sabe cuál va a ser el arte del siglo XXI, pero aún es tiempo de apurar algunas de las posibilidades que se nos quedaron a medio camino en el XX.

Por ejemplo, y para nosotros, los españoles, el cine. Una cinematografía que puede ostentar con orgullo los nuevos nombres de Amenábar, Trueba, Almodóvar o los más veteranos de Saura, Neville, Berlanga o Buñuel, no debe olvidar otros como los de Val del Omar, Giménez Caballero o Dalí. Buenas son *El verdugo* o *El espíritu de la colmena*; pero esas obras no invalidan *Vida en sombras* o *Un perro andaluz*.

Aún hay tiempo de buscar el espacio para películas que no deban ser obligadamente de 90 minutos, en el color que determinen las modas de las emulsiones y con el final retóricamente feliz que dispongan las últimas tendencias... Aún se puede trabajar al margen del mercado; mejor dicho: en complicidad con el mercado, pero desde otros supuestos. Unas películas que sean el I + D de la industria audiovisual. Nuevas soluciones narrativas, actores de refresco, propuestas estéticas no convencionales...

Aún hay tiempo para renovar cosas en el cine español, y estamos dispuestos a demostrarlo. O a tratar de demostrarlo.

En primer lugar, porque la cultura española está en permanente deuda con Valle-Inclán. La pintura, por su visión crítica, la poesía por encontrar caminos superiores y equidistantes entre Verlaine y Gabriel y Galán, el teatro por haber propiciado con sus campañas el fusilamiento del repertorio de los hermanos Quintero, la novela por haber elevado a Pérez Galdós del costumbrismo a la antropología, el periodismo porque fue el primero en advertir los desmanes del cuarto poder... ¿Y el cine? El cine español no le ha devuelto aún a don Ramón todo el amor que él le dio.

Actor de cine, guionista de cine, promotor de fantasmagorías, hay que rendirse a la evidencia: Valle-Inclán fue el primero de nuestros cineastas comprometidos. Bien es cierto que no llegó a dirigir ni siquiera un corto. Pero dejó en las tertulias de los cafés semillas de lo que un día será nuestro cine. Prueba de ello son las numerosísimas suscitaciones cinematográficas que hay en su literatura: propuestas cromáticas o lumínicas, visiones de escenografías, posiciones de cámara, planos...

Riquísimo material el de sus *Sonatas*, *Tirano Banderas* o *Flor de santidad* (copiada íntegramente por Fellini). O las *Comedias bárbaras*, *Divinas palabras* o *Luces de bohemia*. Pero es su rabiosa etapa culminante, su ruedo ibérico novelístico, sus pipas de kif poéticas, y los monumentales Esperpentos lo que merece que volvamos una y otra vez la mirada en esa dirección. Poetas, pintores, músicos, profesores, ciudadanos en general debemos una reparación al viejo cascarrabias de la generación del 98. De 1998. O, quizá, de 2098.

¿Vigente el esperpento? Como vigente el *Quijote*. Vivo y en espera de que se hagan película tras película. Porque antes que un adjetivo definidor del mejor cine hispano, el esperpento es un sustantivo.

Y queremos hacer una película de ese sustantivo, de esos textos, recogidos en los *Martes de carnaval*. O mejor dicho, tres, una con cada obra de esta trilogía: *Las galas del difunto*, *Los cuernos de Don Friolera* y *La hija del capitán*.

No se trata de un proyecto convencional. Pero tampoco pretende la etiqueta de «experimental». Ni siquiera la de ‘raro’. Quizá, sí, la de «heterodoxo».

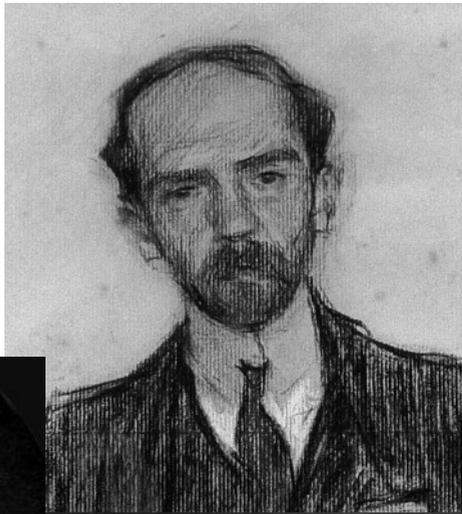
Porque creemos que aún es tiempo de volver a andar el camino de *Un perro andaluz*, el camino de don Ramón del Valle-Inclán, es por lo que emprendemos esta aventura.

En segundo lugar porque, además de excelentes técnicos de todas las ramas y brillantes artistas de todas las especialidades, en España se da, aunque no en excesiva abundancia, un tipo de cómicos capaces de exteriorizar sus penas a gritos y sollozar de alegría. Actores latinos cuya clave rítmica no hay que buscarla en las partituras de piano, sino en los melismas del cante *jondo*. Actores y actrices a medio camino entre el naturalismo y la liturgia, como ejecutantes de la revista y el auto sacramental, que son dos tipos de piezas para representar en primavera: antes o después del domingo de Pascua, pero con el mismo espíritu.

Sería una pena olvidar este método de trabajo inspirado lejanamente en el teatro napolitano, donde la caracterización es el pan nuestro de cada día y el doblar papeles, obligación profesional de los pobres. Quien recuerde a Pepe Isbert diciendo «¡Zambomba!» sabe cuánta es la grandeza de este estilo.

En tercer y último lugar trataremos de demostrar todo lo anterior desde una plataforma absolutamente moderna. No tendría sentido nada de lo antes dicho si no se tuviera el atrevimiento formal que requieren Valle-Inclán, nuestros sufridos cómicos de la supervivencia y nuestros artistas plásticos de la mística.

Estamos a tiempo.



ENTRE EL RECHAZO Y LA FASCINACIÓN. LOS ESCRITORES DEL 98 ANTE EL CINEMATÓGRAFO(*)

Por

RAFAEL UTRERA MACÍAS

L final del siglo XIX y el comienzo del XX se desarrollan bajo el gobierno de la reina regente María Cristina (1885-1902). Los jefes de los partidos conservador y liberal, Cánovas y Sagasta, se ponen de acuerdo para el funcionamiento pacífico de un régimen constitucional con turno de partidos en el poder. Las conquistas sociales se hacen evidentes; los españoles consiguen el sufragio universal (los varones solamente) a partir de 1875, la libertad religiosa (sin efectividad después de 1875), la libertad de prensa y asociación y el derecho a ser juzgado por un tribunal (efectivo sólo a partir de 1885). Las insurrecciones de las colonias tienen lugar desde 1877; en Cuba estalla nuevamente la rebelión en 1895 y sobreviene la independencia en 1898 con la intervención de los Estados Unidos. España se vio obligada a firmar la cesión de Filipinas, Puerto Rico

(*) Publicado en *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Coordinador: Carlos F. Heredero. *Cuadernos de la Academia* n.º 11-12. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid, 2002. Páginas 221 a 245.

y Cuba. Un año antes, Cánovas había caído bajo las balas de un anarquista italiano que quiso vengar a sus compañeros torturados en Barcelona. Estos trágicos sucesos, junto con la pérdida de los últimos restos del imperio, hizo que España se encontrara, a finales del siglo XIX, en una situación confusa y desorientada¹.

El pesimismo de los intelectuales de la generación contrasta con la búsqueda de diversiones por parte de la gran mayoría; mientras la nación se tambaleaba en la situación histórica apuntada, una atmósfera de inconsciencia y de visión de futuro predominaba en las clases sociales; notas trágicas como la explosión del *Machichaco* o el naufragio del *Reina Regente* contrastaba con la diversión popular en fiestas y verbenas; en las charlas de café el «porvenir» de España era objeto de comentario preferente. La prensa combinaba las noticias de las escaramuzas en territorio africano con la retirada del torero Lagartijo o la expulsión de Madrid de la Bella Chiquita a causa de una danza lasciva. Ni el asesinato de Cánovas, ni la muerte, en la plaza, de El Espartero, ni la pérdida de las colonias, impidieron que las corridas de toros anunciadas dejaran de celebrarse. Ídolos populares fueron igualmente los toreros Rafael Guerra, Emilio Torres *Bombita*, Reverte, Lagartijillo, etc.

Por otra parte, la zarzuela estaba en pleno apogeo; los títulos más famosos en las carteleras eran *El dúo de la Africana*, *El tambor de granaderos*, *La verbena de la Paloma*, *La Dolores*, *Cádiz*, *Mujer y reina*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *La revoltosa*, *Gigantes y cabezudos*, etc. Los nombres de Ricardo de la Vega, Tomás Bretón, Chapí, Vital Aza, López Silva, Fernández Shaw, alternaban en los carteles de teatro con los de Echegaray, Pérez Galdós, Benavente, los Quintero, junto a actores como María Guerrero, Rosario Pino, Balbina Valverde, Emilio Thuiller, José Santiago, Ricardo Calvo, Loreto Prado, etc. Éxitos teatrales fueron *Tierra baja*, de Guimerá, *Mancha que limpia*, de Echegaray, *Juan José*, de Dicenta, etc., y los locales donde se representaron estas y otras obras se llamaron Lara, Español, Zarzuela, Comedia, Príncipe Alfonso, Price, Apolo, Novedades, Real, Martín, etc².

¹ Puede verse, entre otros libros, Tuñón de Lara, M.: *España: la quiebra de 1898*, Biblioteca de la Historia de España, Sarpe, Madrid, 1986.

² Véase, entre otra bibliografía, Amorós, A.: *Luces de candilejas. Los espectáculos*

En este contexto histórico-social y artístico hace su aparición el nuevo espectáculo cinematográfico. Al margen de sus variantes técnicas y de los diversos lugares donde por primera vez se pudo presentar, la sesión ofrecida por los enviados de los hermanos Lumière en el número 34 de la madrileña Carrera de San Jerónimo ha sido reconocida como acto inaugural y social de una nueva forma de entretenimiento y diversión. La reina regente y el príncipe heredero conocieron de inmediato la modalidad de la «fotografía en movimiento». *La ilustración española y americana* y, posteriormente, el recuerdo de periodistas como Francos Rodríguez o escritores como Azorín y Fernández Almagro han escrito sobre el local, la calle mencionada y las nuevas sensaciones recibidas ante la proyección. Con la extensión del cinematógrafo a provincias comenzó su popularidad por cuanto pasó a ser espectáculo de barraca de feria y de teatro ambulantes antes de consolidarse en locales propios.

Entre finales y principios de siglo comenzó a escribir un nuevo grupo de escritores, dramaturgos, novelistas, ensayistas, e intelectuales cuya ordenación, atendiendo a su fecha de nacimiento estaría formada por Unamuno, Benavente, Arniches, Darío, Blasco Ibáñez, Valle-Inclán, Menéndez Pidal, Pérez Lugín, Baroja (Ricardo), Serafín Álvarez Quintero, Baroja (Pío), Álvarez Quintero (Joaquín), Bueno (Manuel), Azorín, Zamacois, Maeztu, Manuel y Antonio Machado, Villaespesa, Espina (Concha), Marquina, Martínez Sierra, Muñoz Seca, Insúa, Francés (José) y Fernández Flórez (Wenceslao). A la llegada del cine, su edad oscilaba entre 32 años, el primero, y 11, el último de ellos. Tan amplia como fecunda generación ha sido clasificada por la historiografía literaria atendiendo a factores vinculados tanto al carácter de su obra como a factores ajenos a ella; por el contrario, enjuiciada desde postulados estrictamente cinematográficos nuestra catalogación podría ser bien diferente como a continuación se dirá.

Teniendo en cuenta el primer aspecto, la tradicional división entre «modernistas» y «noventayochistas», en la que un aspecto delimitador se cifraba en la regeneración cultural e ideológica

en España (1898-1939), Espasa Calpe, Madrid, 1981. Salaün, S.: *El cuplé (1900-1936)*, Espasa Calpe, Madrid, 1990.

de España, se ha visto alterada en sus contenidos y en sus integrantes. En efecto, el término «modernismo», entendido como movimiento literario, fue utilizado desde 1897 a 1924 con un significado en el que, fundamentalmente, se quería señalar un propósito renovador de la literatura, en especial de la lírica. Azorín, por su parte, extendió entre la crítica literaria, desde 1910, el nombre de «generación del 98» aplicado a la suya; por más que Baroja se encargara de negarle tal carácter, el vocablo fue acuñado con éxito y utilizado, desde entonces, como significante indiscutido. Sin embargo, la dicotomía establecida en su significación y alcances surge, especialmente, a partir de los trabajos de Pedro Salinas *El concepto de generación aplicado al 98*, en 1935, y *El problema del Modernismo en España, o un conflicto entre dos espíritus*, en 1939. Los ámbitos correspondientes a los dos conceptos alteran sus fronteras en función de circunstancias en unos casos literarias y en otros específicamente sociopolíticas³.

Desde nuestro punto de vista, parece evidente que este grupo de escritores, más allá de los límites de su generación, ante la aparición del cinematógrafo y su progresiva expansión, se manifestó de modo muy diverso y el resultado de su actitud repercutió en nuestra literatura y cinematografía. La asociación de literatos no se hace tanto atendiendo a la importancia de su obra o por la pertenencia a determinada tendencia sino observando el carácter de sus relaciones con el cine. Parece evidente que la diferente actitud de unos y otros, denominada «cinematófila» o «cinematófoba», es tan diversa como antitética, tan interesada como desinteresada, según personas, casos y circunstancias; por otra parte, tal catalogación, lejos de ser radical y definitiva, aparece fluctuante y ambigua ya que el escritor se muestra unas veces «pájaro», otras «ratón» y, a veces, «murciélago» según terminología establecida por Baroja.

³ Entre la ingente bibliografía sobre tales cuestiones pueden consultarse los clásicos *La generación del 98*, de Azorín (Anaya, 1969), Lain Entralgo, P. (Espasa Calpe, 1947), y Shaw, D. (Cátedra, 1977), además de *La generación literaria del 98* (Anaya, 1973), de Granjel, L. S., *Modernismo frente a noventa y ocho* (Espasa Calpe, 1979), de Díaz Plaja, G., *El Modernismo* (Taurus, 1975), edición de Litvak, Lily, e *¿Invento o realidad?. La generación española de 1898* (Pre-textos, 1996), de Bernal Muñoz, J. L.

Dada la naturaleza de este artículo y atendiendo a la estructura del volumen en el que se integra, no es de nuestra competencia establecer sutilezas interpretativas en torno a conceptos como «noventayochistas» o «modernistas» como tampoco quiénes deben aparecer en un grupo, en otro, o en ninguno; por ello, nos referiremos a la actividad literario-cinematográfica de una parcela de escritores, Azorín, Baroja (Pío), Unamuno, Valle-Inclán, los hermanos Machado, Espina (Concha) y Blasco Ibáñez, que la posteridad se encargó de clasificar en una de las tendencias anotadas sin perder de vista que el aspecto ahora destacado es su actitud, indiferente, positiva, negativa, ante un hecho externo y ajeno a la literatura como es el cinematógrafo.

Estas relaciones entre escritores y cinematografía se manifiestan de muy diversos modos; estableciendo apartados de pedagógica temática, siempre discutibles en sus límites y contenidos, podríamos agrupar a estos escritores del siguiente modo: quienes opinan sobre el cinema en artículos de prensa, en revistas especializadas, en entrevistas, tanto en su faceta espectacular y artística como en sus relaciones con otras artes; aquéllos que se valen de recursos cinematográficos, utilizados de modo intuitivo o reflexivo, en su obra poética, narrativa o dramática; los adaptadores y guionistas de su propia obra o creadores de piezas literarias destinadas a su filmación; los relacionados con la producción cinematográfica escriben obras para su adaptación a la pantalla e intervienen, ocasionalmente, como realizadores y actores.

La generación ante el cine

La vía periodística para la expresión de sus posicionamientos cinematográficos fue utilizada habitualmente por Miguel de Unamuno; en numerosos artículos de prensa lo adjetivó de «hórrido», «molesto», «artiarístico», «parlamentario», «trágico», «fatídico», «revolucionario» y lo enjuició como teatro sin literatura sólo capaz de dar el movimiento de una figura por cuanto su objeto estético era representar las cosas que ocurrían sin palabras. La vida era, para Unamuno, campos abiertos al aire y al sol y la inteligencia el verdadero principio de individualización;

por ello, los nuevos medios técnicos contra los que se pronuncia (telégrafo, automóvil, cine), plantean conflicto entre los factores «espectacularidad-intimidad» porque la radio, el teatro, el cine, la conferencia, procuran satisfacciones estéticas faltas de intimidad; el teatro suele ser una escuela de vulgaridad; por oír un concierto o una ópera, no da ni un céntimo; los teatros, cafés, casinos, salas de espectáculos, son –según él– en todas partes horribles. El escritor prefiere leer en casa un drama o una comedia a verlos representar. La exasperación, rayana en ira, se muestra cuando imagina la posible combinación de dos máquinas, el cinematógrafo y el fonógrafo, anticipando la realidad del cine sonoro. Se resistió a grabar su voz en magnetófono y no estaba predispuesto a ofrecer su obra a los cineastas para que efectuaran la adaptación correspondiente porque si, etimológicamente, película significa «pellejo», «pelicular» una obra literaria no sería otra cosa que «despellejarla».

Dos son los artículos que don Miguel dedicó específicamente al cinematógrafo. El primero, *Teatro y Cine* (1921), está motivado por el ensayo de Ortega y Gasset *Elogio del murciélago*, del que Unamuno transcribe una buena parte para, oponiéndose a él, declarar que no le atrae el cine. Frente a la tesis del teatro puro y la condena de la dramaturgia, defendida por el filósofo, el escritor afirma que la reacción contra el exceso de cine y de lo cinematográfico resucitará el drama donde lo esencial es la palabra. Como consecuencia de ello, el cine se quedará para expresar su objeto estético propio, es decir, representar lo que ocurre sin palabras. El artículo, *La Literatura y el Cine* (1923), es también una réplica; en este caso a un editorial de *La Nación*, de Buenos Aires, titulado *Por qué los literatos no escriben para el cine*; la respuesta inmediata es afirmar que el cine no es literatura; y puesto que literatura y cine nada tienen que ver, no podrá hablarse de «escribir» para el cine, sino en todo caso de «dibujar»; el buen literato, consecuentemente, será muy mal cinematografista.

Sobre la posibilidad cinematográfica de sus libros sentencia: «si algún cinematografista se le ocurriera sacar de alguno de ellos una película –que yo no iría a ver–, no creería que me debía más que un pintor que hiciese un cuadro representando a uno de sus personajes o escenas». Respecto a las influencias del cine en

la sociedad, aunque reconoce que ayuda a fomentar la imaginación del público despertándole intereses estéticos, no vio bien la vertiente exhibicionista ni los desnudos de las estrellas cinematográficas, todas las cuales le parecían semejantes en virtud de la cosmética; la influencia negativa se ejerce especialmente en la juventud de forma que, con frecuencia, queda asociada en sus artículos ésta a aquél⁴.

De modo semejante, Concha Espina enjuició el cine desde perspectivas morales por lo que se manifestó contra las transformaciones que tal espectáculo operaba en la sociedad y en el advenimiento de las nuevas costumbres, entre ellos los cambios que la mujer iba experimentando en la búsqueda de la igualdad con el hombre. Desde otro punto de vista, lo entendió como un poderoso auxiliar de la literatura aunque discutiendo la valoración artística de cualquier novela que pasara a la pantalla porque nunca se podría conservar ni la fidelidad argumental ni la temática.

Por su parte, Manuel Machado, en el periódico *El Liberal* (1917), publicó comentarios que resultan un compendio de su pensamiento cinematográfico: elemento capaz de captar la vida y eternizar lo momentáneo y espectáculo válido para reconstruir con minuciosidad rigurosa etapas históricas o míticas ciudades y personajes; lo aceptó como nuevo medio y lo entendió como arte autónomo; el entusiasmo depositado por el escritor en la etapa dorada del cine mudo se perdió ante un espectáculo sin originalidad, convertido en un mal sucedáneo del teatro; el desencanto para con el cine se cumplió definitivamente tras el triunfo del sonoro. Como poeta, manejó tempranamente en su lírica recursos donde la técnica cinematográfica le servía para explicar el mundo sentimental lo que le convierte en adelantado de los escritores «cinéfilos».

Muy al contrario, la prosa de *Juan de Mairena* está salpicada de las opiniones de Antonio Machado sobre el cine; el profesor apócrifo las refirió a Abel Martín por medio de calificativos y expresiones degradatorias, desde «invento de Satanás para

⁴ Para mayor detalle de este autor y puede verse: Utrera, R.: *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, Publicaciones de la Universidad, Sevilla, 1981, pp. 117-141. Y Santos, A.: «Que la verdad es cruz. Miguel de Unamuno ante el cinematógrafo», en *Los escritores del 98 y el Cine*, Fancy Ediciones, Valladolid, 1999, pp.53-95.

aburrir al género humano» a «la ñoñez estética de un mundo cinético». Cuando en 1907, Bergson dio a la luz su libro *La evolución creadora*, tituló el capítulo cuarto «El mecanismo cinematográfico del pensamiento y la ilusión mecanicista»; el poeta sevillano hizo, probablemente, una lectura personal de las tesis de su profesor, prefiriendo el tema de la acción en la pantalla desarrollado con notable humor al análisis severo del tiempo cinematográfico.

Juan de Mairena se llamó a sí mismo poeta del tiempo y es la temporalidad materia barajada abundantemente en la obra machadiana; el tiempo y el cinematógrafo quedan emparentados porque uno y otro son inventos de Satanás: uno, catalogado como engendro de Luzbel en su caída, el otro, capaz de aburrir al género humano; ideas que Machado hace partir de Abel Martín para que sean ratificadas por su discípulo. Mairena también se pronunció contra la educación física, a pesar de ser profesor de ella; este «ir contra» es juego coherente en toda la obra; los dardos contra el cine no son de otra categoría que los lanzados sobre otros eventos; en contra de lo que pueda parecer, no es más que otro elemento de un paradigma degradado o, simplemente, un tema más sometido al buen humor de un escéptico que, ante una realidad problemática, resuelve sus perplejidades como un pícaro intelectual que se burla de lo divino y lo humano, incluido, claro está, el cinematógrafo.

El periodismo fue también la vía por la que Azorín opinó sobre el cinematógrafo: expresó su opinión en varios artículos que, entre 1921 y 1928, vieron la luz en los diarios *La Prensa*, de Buenos Aires, y *ABC*, de Madrid. Como han señalado numerosos estudiosos de su obra, el nuevo rumbo de su novelística, representado en *Félix Vargas* (1928) y *Superrealismo* (1929), permitió comprobar la influencia de la cinematografía en su literatura. Por entonces, concibió el cine como un arte autónomo susceptible de independizarse de sus precedentes, especialmente de la literatura, y estableció apuesta por el pleno desarrollo de su esencialidad. La habitual vinculación del escritor con la cultura francesa parece indicar que su punto de mira se orienta hacia los posicionamientos vanguardistas, es decir hacia un cine no narrativo que se libere de su habitual capacidad de reproducción

técnica con una «fábula de novela o comedia» y se capacite para la reproducción artística, haciendo «vivir las cosas», dando «todo su relieve a la luz, a las sombras, a las líneas» y manifestándose los hombres «en sus relaciones con el arcano subconsciente», como él mismo afirma en contestación a una encuesta en *La pantalla* (n.º 1, 1927).

Azorín se alineaba, pues, en los terrenos de la denominada «primera vanguardia» francesa donde, esquematizando las intenciones, señalaremos que se busca la pureza de la imagen en detrimento de anécdota y argumento a fin de lograr un arte independiente. Repasó la evolución del cinematógrafo desde sus comienzos y comprobó que, en síntesis, el cine ha pasado por dos periodos: en el primero se ha limitado a recoger y a plasmar el mundo físico, desde el movimiento a la captación de la luz (aspecto en el que insistirá frecuentemente en sus escritos cinematográficos posteriores) mientras que en el segundo se ha dedicado a captar el mundo fantástico de lo irreal y de lo subconsciente: el juego de subjetividades y su posibilidad de plasmar la polivalencia de las imágenes y de sus representaciones, los variados efectos que ofrece la pantalla según el personaje piense, sienta, viva.

Tampoco fue ajeno el escritor a la polémica suscitada entre las relaciones del cine con el teatro; frente al tono laudatorio para con el arte nuevo, mostró otro acusatorio para con el de Talía. El epílogo de su obra *La guerrilla* (1936)⁵, en claro contraste estilístico con los demás actos, lo planteó como la acción, lugar y situación donde se cumple la imposible felicidad de Etienne y Pepa María porque la guerra ha separado y roto lo que el amor estaba dispuesto a unir. El ambiente de irrealidad y de suave contraste con el odio, el rencor y la muerte de los actos precedentes no pudo mostrarse al espectador. En el estreno (11-1-1936), resultó aconsejable, a pesar de estar pintada la decoración y efectuada la puesta en escena, no escenificar el epílogo. En efecto, la desnudez y blancura ambiental, el contraste de la «tenue luz rojiza», la simplicidad de líneas de las figuras masculina y femenina, el lejano sonido de la sirena de un barco, parecían elementos adecuados para presentar un final contrastado

⁵ Azorín, *La guerrilla*, La Farsa, 1936.

a los desarrollados en anteriores actos. Sin embargo, los deseos del autor no pudieron cumplirse al no poder ofrecerse tal espíritu de irrealidad y abstracción. Y es que la pretendida llamada del subconsciente en el espectador no parecía conseguirse con los habituales procedimientos dramáticos. ¿Por qué Azorín no aconsejaría una proyección cinematográfica, complementaria a la representación, donde su epílogo se mostrara filmado?. La experiencia, llevada a cabo muchos años antes por Muñoz Seca y Martínez Sierra, entre otros, no hubiera supuesto ninguna novedad pero, sin duda, habría dejado satisfecho al autor en su continua solicitud de un teatro fecundado por el cine.

Las colaboraciones de Azorín para el periódico *ABC* a partir de 1950 tuvieron una temática preferentemente cinematográfica; la asistencia diaria a cines de reestreno, con doble programación y próximos a su domicilio, se convirtió en singular episodio de su biografía abundantemente reflejado en «los recuadros» de las páginas del madrileño diario. En efecto, cuando el escritor parecía tener finalizada su brillante carrera literaria, septuagenario ya, redescubre el cinematógrafo y se lanza, con evidente fervor juvenil, a la contemplación de numerosas películas en las que halla un nuevo cúmulo de experiencias, vitales y artísticas; esta «pasión de senectud» tendrá como resultado un centenar de comentarios periodísticos de temática cinematográfica que, a la vez, le permitirá aumentar su ingente obra en dos libros, *El cine y el momento* (1953) y *El efímero cine* (1955). Uno y otro⁶ se convierten, como metonimia de su producción última, en el ensayo literario/cinematográfico que el «noventay ocho» aporta, aunque tardíamente, a las letras españolas.

Estos comentarios tienen algo de «metafóricos»: el elemento «real» corresponde a aquellos hechos filmicos (vistos o sugeridos) que se propone comentar y el «imaginario» a toda una carga cultural aportada por el escritor para establecer las comparaciones y correlaciones entre las diversas expresiones artísticas. No es frecuente que Azorín dedique un comentario a una película sola y recién vista; son los suyos escritos sosegados donde el tiempo,

⁶ Utrera, R.: *Azorín, periodismo cinematográfico*, Film Ideal, Barcelona, 1997. Y en nueva edición *Azorín, periodista cinematográfico, Cuadernos de Eihceroa*, n.º 13-14, Padilla Libros, 2011.

días o semanas, hace reposar las ideas; ello permite repasar la cita olvidada, buscar el paralelo literario, perpetuar las sensaciones en el libro favorito, en el autor predilecto; tampoco establece comparaciones entre el cine contemporáneo y el de etapas precedentes, como los comienzos del cine, la época dorada del mudo, etc; en este sentido, sus pretericiones no van más allá de recordar la figura del «explicador» o «declarador», aquel que orientaba a los espectadores y comentaba de viva voz los argumentos.

Ante la dicotomía cine americano / cine europeo, el comentarista declara su admiración para con el primero. Dentro del segundo, la cinematografía italiana ofrece la expresión de un realismo en el que la vida cotidiana aparece sin mixtificaciones y es denominado Neorrealismo. Azorín critica el concepto y no gusta de los hechos que presenta este movimiento; en «Cine realista» dice: «Cuando al lector le hablen, si le hablan, de cine realista, de cine neorrealista, no admita, sin explicaciones previas, esas denominaciones»⁷ y luego, sin aludir directamente al término, como en una declaración de principios, se pregunta: «¿Y qué necesidad tenemos, en arte, de lo repulsivo?». Con tales planteamientos se ganaría la oposición del sector crítico defensor de los postulados neorrealistas y a su vez hostigador del sistema de valores propugnados por el cine americano.

De modo semejante a Azorín, Ramon M^a del Valle-Inclán, teorizante del cinema en la revista *El bufón* (1924) y actor en *La malcasada* (1926), de Francisco Gómez Hidalgo, declaraba a una revista en 1933⁸: «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»; así sintetizaba cuanto venía aplicando a su obra narrativa y dramática. El escritor publicó y representó *Cenizas* en 1899 refundiéndola en 1908 con el título de *El yermo de las almas*; ya en el prólogo de ambas obras aportó resoluciones de acciones teatrales con técnica cinematográfica⁹; tanto los

⁷ Azorín: *El cine y el momento*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000, p. 63. Edición y prólogo de Rafael Utrera.

⁸ Revista *Luz*, 23-11-1933.

⁹ Sumner M. Greenfield.: *Anatomía de un teatro problemático*, Fundamentos, Madrid, 1972

movimientos como la ambientación que se proponen a través de las acotaciones nos aproximan a los métodos usados por una temprana cinematografía sino por otra más avanzada y propia de mediados de siglo. Del mismo modo, la visión cinematográfica de *Sonatas y Luces de bohemia* ha sido analizada por quien entiende que son las artes plásticas el medio utilizado capaz de mostrar nuevas actitudes en las características del mundo contemporáneo, y, entre ellas, es el cine el gran introductor en la conciencia actual de este sentido de la discontinuidad, del azar, de lo fragmentario¹⁰. Toda la gesticulación y aspavientos que se dan en este esperpento remiten inmediatamente al cine primerizo; las películas «rancias» logran tangible corporeidad en las páginas del esperpento. Es el propio dramaturgo quien, en una acotación de *La rosa de papel*, ha indicado de dónde tomó la gesticulación para los esperpentos: «El revólver romántico que de soltero llevaba Julepe... Ahora lo empuña con gozo y rabia de peliculero melodramático»¹¹.

Otros autores han señalado también estos valores cinematográficos en *Tirano Banderas*: «como buen romántico, Valle no creyó nunca en la fijeza de los géneros literarios, y la estructura de la novela es más bien dramática, o digamos, cinemática»¹²; de modo semejante se pronunció Jorge Urrutia al estudiar las relaciones entre obras literarias y construcciones cinematográficas especialmente en *Las comedias bárbaras*¹³. La paradoja de esta escritura, preñada de rasgos cinematográficos, radica en que su autor no ha tenido una filmografía acorde con sus planteamientos; la tardanza cronológica de la adaptación respecto de la publicación y, en su mayoría, los discutibles resultados en la pantalla, evidencian una cierta «intratabilidad» que los cineastas no han ocultado¹⁴.

¹⁰ Zamora Vicente, A.: *La realidad esperpéntica*, Gredos, Madrid, 1969.

¹¹ Speratti Piñero, E.: *La elaboración artística de Tirano Banderas*, Nueva Revista de Filología Hispánica, 1957, p. 92. El Colegio de México.

¹² Montesinos, J. F.: «Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones», *Revista de Occidente*, n.º 44-45, 1966.

¹³ Urrutia, J.: *La Literatura española y el Cine: bases para un estudio*, Tesis Doctoral, 1972.

¹⁴ Utrera, R.: *Modernismo y 98 frente a cinematógrafo*, o.c., pp. 156-177. Y Vilorio, N.: «Valle-Inclán, la difícil adaptabilidad de un genio», en *Los escritores del 98 y el Cine*, o.c., pp. 99-135.

Por su parte, Vicente Blasco Ibáñez hacia 1900, en su obra *Entre naranjos*, ya se permitió utilizar la animación cinematográfica como símil literario. Este pionerismo del escritor tiene su correspondencia en su interés por intervenir en la creación fílmica como director y productor. Si se hubiera cumplido su proyecto de crear una industria cinematográfica nacional y de llevar a cabo, entre otras ideas, su adaptación de *El Quijote*, basado en el paralelismo de imágenes entre realidad e imaginación, Blasco habría sido un adelantado de los escritores comprometidos con el cine y de la conversión a imágenes de la pieza cervantina. Si del mismo modo, su productora francesa hubiera cumplido sus múltiples proyectos escritos para el cine, parece evidente que diversos relatos breves, escritos tras la Primera Guerra Mundial, estaban destinados a su filmación¹⁵.

Cinematográficamente hablando, sin embargo, el aplauso del público le llegaría al escritor del otro lado del Atlántico. Desde 1920 la producción de Hollywood se interesó por sus libros para llevarlos a la pantalla. Rodolfo Valentino y Greta Garbo interpretaron a sus más queridos personajes y sirvieron de plataforma a un *star-system* que tenía pantallas en el mundo entero. De este modo, el novelista es también pionero entre los escritores españoles que, pocos años después, con la llegada del sonoro, acudirían a Hollywood como guionistas, animadores o asesores de las películas habladas.

Al margen de ser Blasco un autor mimado por los cineastas, en cuanto a adaptaciones se refiere, no podemos olvidarnos de los encargos recibidos para que escribiera guiones cinematográficos y argumentos de películas¹⁶; el título *El paraíso de las mujeres*, escrito en 1922 para su transposición cinematográfica, no pudo filmarse por las especiales dificultades que planteaba. Desde otro punto de vista, su concepción del «séptimo arte» no escapó a los tópicos más generalmente admitidos en su época,

¹⁵ Véase «La vieja del cinema», de Blasco Ibáñez, en *Cuentos de Cine*, Edición e introducción de Rafael Utrera, Clan editorial, Madrid, 1999, pp. 37-64. Y Corbalán, R. T.: *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*, Ediciones Filmoteca, Valencia, 1998

¹⁶ Tal es el caso en la producción norteamericana *Argentine Love* (1924), dirigida por Allan Dwan e interpretada por Gloria Swanson, y *La encantadora Circe* (1925), realizada por Robert Z. Leonard, con actuación de Mae Murray.

según los cuales, la salvación del cine estaría en la literatura, en proporcionar temas serios, grandilocuentes, que lo rescataran de un público poco exigente; al tiempo, consideró que la novela se encontraba en un callejón sin salida y, al menos, su adaptación cinematográfica podía resultar beneficiosa ya que le proporcionaba universalidad.

Tampoco ha sido llevada nunca a la pantalla *El poeta y la princesa o El cabaret de la Cotorra verde*, subtitulada «novela-film» por su autor, Pío Baroja, quien confeccionó una obra con intencionados rasgos, valores y matices de la expresión cinematográfica, una mezcla de novela y guión literario-técnico en la que se combina el diálogo con el decorado, la posición del personaje con la puesta en escena; a pesar de los numerosos parlamentos su composición tiene mucho de cine mudo. Varios géneros cinematográficos están presentes en el desarrollo de la obra: bajo el tono general de comedia, se acuñan recursos de cine policiaco, cómico y rosa, además de el uso abundante del primer plano como elemento señalador y del *flash-back* como evocador de lo conocido.

Tanto en su obra de creación como en sus memorias, Baroja aludió a las repercusiones que el cinematógrafo puede tener como propagador de una nueva cultura, modificador de unas costumbres y renovador de un estrato social; en su relación con la literatura, estimó que los grandes tipos de la novela son excesivos para la gran pantalla. Fue actor ocasional en la primera adaptación de su *Zalacaín el aventurero* (1929), dirigida por Francisco Camacho, e incluso la presentó en una sesión del *Cine-club español*, invitado por su director, Ernesto Giménez Caballero.

El cine de una generación

La única obra de Azorín filmada por el cine español hasta el momento es *La guerrilla* (1972), de Rafael Gil, coproducción hispano-francesa (la madrileña Coral y la parisina Universal Productions) y subtitulada «de Azorín»; estamos lejos de acostumbrada adaptación por cuanto variantes e intenciones difieren del original. Como pretexto cultural se esgrimió la conmemoración del nacimiento del literato en su primer centenario.

La guerrilla, estrenada el 16 de febrero de 1973, no respondió, comercialmente hablando, a las expectativas de sus productores. Ni la fotografía de un profesional como José F. Aguayo, ni la música de un veterano como el maestro Parada, ni la presencia de intérpretes como Francisco Rabal o de secundarios tan certeros como Lola Gaos, Jesús Tordesillas, Fernando Sánchez Polack, entre otros, y, mucho menos, la desafortunada entrega de los principales papeles a La Pocha y Jacques Destoop, tan físicamente agraciados como profesionalmente inexpresivos y popularmente desconocidos, convirtieron el filme en un producto estéticamente nulo, a pesar de basarse en ilustre antecedente, e industrialmente raquítico, incluso tras haber sido distribuido por la Paramount, donde el nombre del dramaturgo se convertía en un glorioso desecho capaz de satisfacer sólo a incautos espectadores.

El comentado epílogo de la obra dramática tiene específica y sutil representación cinematográfica; tras el apasionado encuentro de Étienne (J. Destoop) y Pepa María (La Pocha) en el dormitorio de ésta, un plano del exterior muestra la silueta del pueblo y la montaña recortándose sobre un fondo de claras tonalidades; el mismo plano se repite, fusilado ya el francés y en retirada los guerrilleros españoles, antes de que aparezca la palabra «Fin» sobre grabado goyesco. La fotografía de ese amanecer, plástica combinada y antitética de tierra oscura y cielo claro, simboliza, de modo un tanto *sui generis*, los deseos azorinianos de presentar un amor capaz de unir lo que la guerra separa¹⁷.

Un texto en verso y prosa («cuento-leyenda») de Antonio Machado, titulado *La tierra de Alvargonzález* sirvió de inspiración a Lázaro Montero para que los guionistas P. Torreblanca, Jordán, Coello y Ruiz Castillo convirtieran la obra, bajo la dirección de este último, en *La laguna negra* (1952), «una trama de crimen y castigo con intención regionalista»¹⁸ donde la prosificación y lo prosaico afecta tanto al verso como a la fantasía pretendiendo hacer universales a personajes y lugares definidos con concreción y precisión en el original; la crítica, de un lado al otro del

¹⁷ Utrera, R.: *Azorín, periodismo cinematográfico, o.c.*, pp. 163-198.

¹⁸ España, R. de: «Antonio Machado visto por el cine español». *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional*, Sevilla: Alfar, 1990, pp. 67-81.

arco ideológico, sentenciaba que poco o nada pasó del poema a la pantalla¹⁹.

Entre las obras teatrales escritas en colaboración por los dos hermanos han sido llevadas a la pantalla las homónimas *La duquesa de Benamejí* (1949), de Luis Lucia y *La Lola se va a los puertos* (1947, 1993) de Juan de Orduña y Josefina Molina respectivamente. La versión cinematográfica *La duquesa de Benamejí* (1949) «airea» la obra teatral ampliando los lugares de la acción y ofreciendo el paisaje de Sierra Morena a fin de aproximarla a la modalidad de la *españolada* en el subgénero bandoleril; sin embargo, Lucia resuelve en actriz única (Amparo Rivelles) el doble personaje de la duquesa y la gitana, de modo que hace más creíble la rivalidad entre quienes se igualan en belleza pero se diferencian en porte y educación. Acaso por ello, el drama desencadenado por la gitana delatando a los bandoleros primero, y matando a la duquesa después, resulta más verosímil en el filme que en la obra original²⁰.

La formulación teatral llevada a cabo en *La Lola se va a los puertos* por los Machado establece la utópica relación entre el Cante y el Toque; mediante un proceso de idealización universaliza a los personajes, Lola y Heredia, y los sitúa en un contexto social de clases antagónicas donde ejercen el noble oficio de cantar y tocar flamenco. Las homónimas versiones cinematográficas (1947, 1993) eliminan el verso como recurso verbal de la comunicación y conforman su última significación dependiendo de específicas circunstancias políticas o industriales. Juan de Orduña, bajo el signo de la españolidad franquista, utiliza subrayados nacionalistas teñidos de manifiesta aversión a lo extranjero junto a la religiosidad católica como benefactora determinante de los hechos; los tópicos ingredientes de la *españolada* se suman a los recursos folklóricos de la «canción española» para componer un melodrama donde el Cante se resuelve en prolongada actuación de la tonadillera (Juanita Reina). Por el contrario, bajo el signo de cierta reivindicación andalucista y genuina plasmación de lo

¹⁹ De Gómez Tello a Luciano G. Egido; la referencia en *R. de España, o.c.*, p. 80.

²⁰ Gordillo, I.: «La Duquesa de Benamejí», en Utrera, R.: (Ed.), *8 calas cinematográficas en literatura de la generación del 98*, Padilla Libros, Serie Comunicación, Sevilla, 1999, pp. 47-66.

flamenco, Josefina Molina contextualiza la biografía de la *cantaora* (Rocío Jurado) con explícitas referencias sociales, culturales y familiares para conseguir un fresco sobre la Andalucía de 1929; de la misma manera, se explicita el personaje literario de la vestal con un dramático e interiorizado proceso de humanización; su plena configuración melodramática se sirve de lo *hondo* no en figurada convención sino en cante verdadero y abundante.

La filmografía española que nace de Blasco Ibáñez (dejando fuera los medimetrajes y las series de televisión) destaca tanto por su pionerismo como por su brevedad. En la época del mudo se filmaron *El tonto de la huerta* (1911), de Codina (versión de *La Barraca*), *Entre naranjos* (1914), de Marro, y *Sangre y arena* (1916), de Blasco Ibáñez / Castelló; ya en el sonoro *La bodega* (1929), de B. Perojo, *Mare Nostrum* (1948), de Gil, *Cañas y barro* (1954), de Orduña y *Sangre y arena* (1989), de Elorrieta.

El escritor planteó en *La bodega* las reivindicaciones sociales del campesinado andaluz cruzadas con fuerte anticlericalismo y otros subtemas paralelos. La película de Perojo (que se rodó muda y se sincronizó después, exhibiéndose luego en una u otra versión según los mercados) simplificó el original y prefirió la aventura individualizada «en vez del fresco social con la saga de una potentada familia bodeguera y el protagonismo colectivo de los trabajadores explotados y luego insurrectos»²¹. Aunque la película resultaba ideológicamente avanzada en el contexto industrial de su época y denotaba cierta influencia del cine soviético no pierde – en opinión de Román Gubern– el tono de *western* combinado con el tono documentalista al retratar el paisaje andaluz.

A pesar del conservadurismo ideológico y el clasicismo formal de algunos adaptadores, la valenciana productora Cifesa no pareció interesarse por la obra de su paisano; tampoco el liberalismo contenido en la novelística de Blasco ha llamado la atención de los cineastas de la democracia. La combinación de melodrama cosmopolita y rural orienta al cine español hacia un cierto esquematismo narrativo y actitud moralizante aunque «con un abandono absoluto de unas importantes referencias sociales,

²¹ Gubern, R.: *Benito Perojo, pionerismo y supervivencia*, Filmoteca Española, Madrid, 1994, pp. 169-181.

contextuales o simplemente paisajísticas»²². El *star-system* para películas nacionales ha quedado limitado a Valentín Parera, Fernando Rey y Virgilio Teixeira frente a la exótica representación femenina integrada por Conchita Piquer (*La bodega*), María Félix (*Mare Nostrum*) y una entonces semidesconocida Sharon Stone (*Sangre y arena*). En fin, un autor popular y populista, deviene en una filmografía donde la «calidad» alterna con la *españolada* y el folletín con el melodrama de esencias ejemplarizantes.

Aunque ya en la etapa republicana se llevó a la pantalla la obra *El jayón*, de Concha Espina, con el título *Vidas rotas* (1935), de E. F. Ardavín, «una realización modosa, sin asomos de inquietud ni originalidad»²³, la década de los cuarenta ha demostrado evidente preferencia por la novelística de esta autora filmando *Altar mayor* (1943), de Delgrás, *La esfinge maragata* (1948), de Antonio de Obregón, *La niña de Luzmela* (1949), de R. Gascón y *Dulcenombre* (1951), de E. Gómez. Maruchi Fresno, Isabel de Castro, M^a Paz Molinero y M^a Rosa Salgado han dado vida a los personajes femeninos de una literatura y una filmografía acordes con los planteamientos conservadores de la autora más arriba citados. Los melodramas conseguidos acumulan referentes temáticos donde el honor de la aristocracia o la hidalguía y la humillación de las clases desfavorecidas se inscribe en un paisaje cantábrico en el que no faltan ni la boda en Covadonga²⁴ ni las costumbristas escenas de terruño, mientras los elementos de la naturaleza colaboran a un final deseado por quienes suelen llevar las riendas de las relaciones sociales.

Lain Entralgo dice de la novelística barrojana que no la prelude la estética, sino el impulso; no la idea, sino la acción; no es su modelo el edificio, sino el viaje. Y con ella, ¿qué ha hecho el cine español? En conjunto, no parece haber establecido su paralelo aunque tampoco ha sabido o podido darle la vuelta completamente.

De dicha novelística han salido dos versiones de *Zalacaín*

²² Loréns, A.: «Notas sobre una propuesta», *Ciclo Blasco Ibáñez y el cine*, Filmoteca Valenciana, 1984

²³ Guzmán Merino, A.: *Cinegramas, 28-4-1935*. La cita por Gubern, R.: *El cine sonoro en la II República*, Lumen, Barcelona, 1977, p. 166.

²⁴ Hueso, A. L.: *Catálogo del Cine español*. Volumen F-4, Cátedra-Filmoteca, Madrid, 1998.

el aventurero (1929, 1954), de Francisco Camacho y Juan de Orduña, además de las homónimas *Las inquietudes de Shanti Andía* (1946), de Arturo Ruiz Castillo y *La busca* (1964), de Angelino Fons. En el primero, filme desgraciadamente perdido, intervinieron en sendos papeles Don Pío (*Jabonero*) y su hermano Ricardo (*Tellagorri*); le cupo el honor de ser adquirida por la *Metro* para su distribución mundial. Tanto Ruiz Castillo como Orduña hicieron intervenir al novelista en sus producciones aunque no parece que el resultado en la pantalla quedara satisfecho al autor; de *Shanti Andía* sentenció: «¡Mira que cambiarme el Cantábrico por una balsa!»²⁵. El segundo *Zalacaín*, ante una lectura comparatista, parece ofrecerse, y no es contradicción, en paso previo a la obra que la origina. La pluralidad de narradores (las tres ancianas) y la interrelación de autorías, escritor y director juntos, convierte finalmente a Don Pío en «unificación de las voces de todos los narradores»²⁶.

La cinematografía española volvió a Baroja para plasmar en imágenes una parte de la trilogía de «la lucha por la vida»; Angelino Fons dirigió *La busca* (1966), película muy considerada en el denominado «nuevo cine español».

Desde el prólogo que la abre se nos dan las coordenadas históricas en las que se desenvuelven los personajes: tras la Restauración, la procedencia y formación del subproletariado ciudadano; en este lumpen madrileño del XIX es donde Manuel, centro de todos los personajes, desarrolla su historia; frente al toque intimista, un fondo social donde hombres y objetos matizan ambientes mientras describen el itinerario vital del personaje, un adolescente iniciador de su lucha por la vida en aquel momento histórico; acabará sucumbiendo, acorde con sus actos, antes que convertirse en pequeño propietario, como el novelista hizo de él en *La aurora roja*. Las peculiaridades de obra literaria y filme, en sus similitudes y contrastes, han sido puestas de manifiesto en diversos trabajos²⁷.

²⁵ Casas: «Novelistas en celuloide: Pío Baroja», *Triunfo*, n.º 348, 15-10-1952. Y Aguado, A.S.: «Baroja, un cine por hacer», *Cinema universitario*, n.º 4, 1957.

²⁶ Navarrete, J. L.: «Zalacaín el aventurero», en Utrera, R. (Ed.): *8 calas cinematográficas en literatura de la generación del 98*, o.c. pp. 67-83.

²⁷ Zunzunegui, S.: «La busca», en Pérez Perucha, J. (Ed.): *Antología crítica del cine español*, Filmoteca-Cátedra, 1997, pp. 623-625. Y Mejías, M^a D.: «La busca», en

Ramón M^a del Valle-Inclán es un fruto tardío de nuestro cine acaso porque su dramaturgia, a pesar de su intrínseco cinematografismo, impone a guionistas y realizadores. *Sonatas* (1958), de Juan A. Bardem, *Flor de santidad* (1972), de Adolfo Marsillach, *Beatriz* (1976), de Gonzalo Suárez, *Luces de bohemia* (1985), de Miguel Ángel Trujillo, *Divinas palabras* (1987) y *Tirano Banderas* (1993), ambas de José Luis García Sánchez, componen, al día de hoy, la filmografía relativa al autor de los esperpentos.

Sonatas (1958), de Juan A. Bardem, respondió a una coproducción hispano mejicana cuyo argumento se apoyaba en las *Sonatas de Otoño y Estío* y reunió dos historias independientes en el original; la primera, se situó en la Galicia de 1924 y la segunda en el Méjico de 1830 a fin de lograr una obra nueva que se distanciara de las fuentes modernistas y se centrara en los acontecimientos históricos del XIX. Frente al personaje de Bradomín, el realizador inventa al capitán Casares, que ejerce de su portavoz, y a quien ha pretendido transformar, frente al valleinclanesco feo, católico y sentimental, en «un ser humano frente a otros seres humanos... y dejar que su conciencia entrase en crisis»; en el fondo lo que Bardem quiere mostrar, de forma parabólica o simbólica frente al franquismo, «es el largo camino de la búsqueda de la libertad que recorre a un hombre español en una época en la que el poder absoluto cierra todas las salidas»²⁸.

Flor de santidad (1972), de Adolfo Marsillach, combina el texto original con un episodio postizo de guerras carlistas cuyo resultado estuvo masacrado por la censura mientras que *Beatriz* (1976), de Gonzalo Suárez, es el resultado de pasar a Valle (los cuentos *Beatriz* y *Mi hermana Antonia*) por las formas y estilos de Santiago Moncada y la imposibilidad de hacer tratable a semejante autor y peculiar guionista²⁹.

Nada le faltó a la producción de *Luces de bohemia* (1985) ni presupuesto, ni actores de primera fila (Rabal, Fernán-Gómez, etc.) ni guión con firma (Camus). La película de Miguel Ángel

Utrera, R. (Ed.): *8 calas cinematográficas en literatura de la generación del 98*, o. c. pp.103-117.

²⁸ Bardem, J.A.: «¿Por qué *Sonatas*?», *Esquemas de películas*, n.º 131, vol. VII, p. 25.

²⁹ Véase Lara, F.: «Valle-Inclán en el cine español», en *Valle-Inclán y el Cine*; Ministerio de Cultura, 1986, pp. 12-22. Y Guarinos, V.: «Beatriz» en Utrera, R. (Ed.): *8 calas cinematográficas en literatura de la generación del 98*, o.c., pp.139-164.

Díez resolvía en naturalismo lo que era esperpentismo; de otra parte, la significación, conceptual y plástica de figuras clave de nuestra literatura como son ya Max Estrella (F. Rabal) y don Latino de Hispalis (A. González), suenan a conocidas porque son las caras populares de tanta película española. La estructura de la obra primitiva ha sido alterada ligeramente; el punto de partida de la película es el entierro de Max; celebrado éste, vacía su casa, un joven poeta, Ramón (del Valle-Inclán) rememora la vida de Estrella y Latino y en dos *flash-back* presenta el viaje hacia la muerte de este insigne personaje que, sucesivamente, ha pasado por la librería de Zaratustra, la taberna de Pica Lagartos, el calabozo de la Dirección General, la redacción del periódico... y se ha cruzado con gente tan opuesta como Rubén Darío, los modernistas, la joven prostituta, el ministro don Paco, los múltiples concurrentes de la bohemia...

Podríamos decir que el cinematografismo de *Luces...* se convierte en teatralería porque ciertos decorados parecen pintados con brocha gorda; porque los personajes esperpénticos, como las situaciones, se transforman en mero recurso para sobreponer el texto; porque la estética de la luz y la sombra, usada por el escritor como elemento sugeridor, se convierte en artificio de fuego fatuo. La elegía del mundo caduco, la sátira de los desvaríos de la edad, se mantienen, forzosamente, con la palabra y, supuestamente, por la imagen. En otras lecturas del film se han destacado otros aspectos relativos a su interés y a su utilidad³⁰.

José Luis García Sánchez dirigió *Divinas palabras*, sobre una versión de Enrique Llovet y Diego Santillán con guión del propio Llovet y del director, y *Tirano Banderas*, con guión de Rafael Azcona y del mismo García Sánchez. La primera es una generosa producción en la que el equipo técnico y artístico ha contado con cualificados profesionales (Arias, Rabal Arribas, Vera, etc.) para tomar la orientación de la «versión libre» respecto del original; subrayado especialmente el personaje de Mari Gaila (Ana Belén) sirve tanto de vértice del triángulo amoroso como de diana donde se clavan los dardos del pobre paisanaje.

La película está exenta del experimentalismo del que se hacía

³⁰ Recio Mir, A.: «Luces de bohemia», Utrera, R. (Ed.), *8 calas cinematográficas...* o.c., pp.165-177

acreditor el original. El director responde con «una» estética y da, en consecuencia, «una» visión de la obra: aquélla que elige el realismo-naturalismo como método expresivo-narrativo y sobre él incrusta los rasgos propios de la esperpentización valleinclanesca. Las justificaciones de los autores podrían sentenciarse en tres puntos: humanización de Mari Gaila, respeto, relativo, a los diálogos y envoltura de paisaje gallego. Sin duda, una opción popular y comercial aunque, evidentemente, no pueda ser ni única ni última. Por ello, algunos comentaristas del film se han formulado preguntas como ¿por qué inventar situaciones...?, ¿por qué fragmentar la relación entre Mari Gaila y Lucero...?, ¿por qué forzar inadecuadamente la comicidad...?³¹.

Al contrario, García Sánchez consiguió en *Tirano Banderas* una plástica lírico-dramática que supera cinematográficamente su propuesta anterior y supone al tiempo una resolución icónica en adecuada expresión respecto del original literario; para ello la interrelación entre elementos técnicos (guión de Azcona, fotografía de Arribas, dirección artística de Murcia, etc.) y artísticos (Gian M^a Volonté: *Tirano*, Ana Belén: *Lupita*, Juan Diego: *Nacho Veguillas*, etc.) contribuye a una iluminada puesta en escena donde el valleinclanesco expresionismo literario encuentra oportuno correlato filmico; algunos pasajes, determinados personajes, específicas secuencias, se dirían auténticas sinestesias pictóricas de su precedente verbal. Sin duda, la atmósfera general conseguida está estrechamente emparentada con la composición que Volonté hace de *Banderas*.

En acertada visión de Bernardo Sánchez, el Tirano de la película se vincula al arquetipo expresionista y al primer intérprete de *Nosferatu*:

Alrededor de este monstruo fotóforo, de este zombie politicastro que deambula con el alma amortajada en su terno, mero-dean, en compartimentos estancos, tiranuelos vicarios y vampiros sicarios que componen una bien engrasada *Danza de la Muerte*. El principal logro de esta versión cinematográfica de lo que en principio era una epopeya verbal radica [...] en haberse

³¹ Lara, F.: «Divinas palabras. Adaptar, ¿para qué?», en *La generación del 98 y el Cine*, Ayuntamiento de Salamanca y otras entidades, Salamanca, 1998, pp. 26-27..

ceñido a la morfología del Tirano –una etología en el fondo– para estilizar a partir de él una narración aventuresca, popular y de género, con limitaciones pero sin menoscabo de la parábola política ni, sobre todo, de Valle cuyo texto *se oye* bien escardado y distribuido por Rafael Azcona y José Luis García Sánchez.³²

Abel Sánchez (Carlos Serrano de Osma, 1946), *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), *Nada menos que todo un hombre* (Rafael Gil, 1971), *Las cuatro novias de Augusto Pérez* (José Jara, 1975; obra original: *Niebla*), y la producción hispano-mexicana *Acto de posesión* (Javier Aguirre, 1977; obra original: *Dos madres*) son los largometrajes que adaptan, se apoyan o versionan libremente la obra del escritor Miguel de Unamuno. Con adaptación de Pedro Lazaga, *Abel Sánchez* fue producida por *Boga Films*, resultado de la asociación de los productores ejecutivos, Butragueño y Martínez Arévalo y el técnico de sonido, Gómez Méndez, con el propio Serrano de Osma, quien se presenta en la película como «locutor» y «Lucifer». La historia cainita de amistad, odio y envidia entre Abel Sánchez (Roberto Rey), pintor, y Joaquín Monegro (Manuel Luna), médico, fue clasificada en primera categoría pero tuvo escaso reconocimiento público.

La problemática unamuniana se resolvía eficazmente como la «historia de una pasión» preñada de factores existencialistas donde el sentido de la vida y la inmortalidad constituyen bazas esenciales aportadas por los diálogos pero resueltas también por la imagen. La escritura utilizada por Serrano se servía de un oportuno *flash-back*, en el que se recrean los hechos, y de diversos procedimientos narrativos y expresivos³³ (travelling, cambios de plano, sobreimpresiones, congelación de imágenes, distorsión de sonido, toque surrealista, etc.) cuyo paralelo en uso y significación podrá encontrarse seguidamente en su obra *Embrujo* (1947) o en *Vida en sombras* (1948), de Llobet-Gracia, películas rupturistas en el entramado industrial de la producción española de la época. Por su parte, Rafael Gil con su productora

³² Sánchez, B.: «Tirano Banderas. El tirano como vampiro», en *El texto iluminado: En torno a la Generación del 98*, Cultural Rioja-Ibercaja, Zaragoza, 1998, pp. 17-18.

³³ Méndez Leite, F.: *Historia del Cine español en cien películas*, Jupey, Madrid, 1975, pp. 69-74. Puede verse también: Pérez Perucha, J.: *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, 28 Semana Internacional de Valladolid, 1983.

Coral llevó a la pantalla *Nada menos que todo un hombre*, con su habitual respeto por el original y la eficacia formal acorde con su probada experiencia, dentro de bloque filmográfico denominado «adaptaciones literarias de prestigio»³⁴.

La ficha técnica de *La Tía Tula* (1964) especifica que el «argumento» procede de la novela unamuniana pero el guión de Sánchez Enciso, López Yubero, José M. Hernández y el propio director del film, Miguel Picazo, difiere bastante de la tradicional adaptación. La película, que resultó uno de los títulos indiscutibles en la filmografía del denominado «Nuevo Cine español», reestructura la organización de los hechos literarios, modifica su sentido último y acomete una puesta en escena de acendrado virtuosismo donde la funcionalidad de lo cinematográfico se antepone a las evidentes desviaciones respecto de su original. Unamuno plantea el conflicto de la vocación maternal prescindiendo de la biología o, en términos mariológicos, la maternidad inmaculada, con lo que el escritor, en palabras de Gubern, reconstruye «el mito de Antígona bajo su forma doméstica, dentro de un ambiente español y religioso»³⁵. Por el contrario, Picazo transformó la «sororidad» unamuniana en un caso de soltería cargado de «represión y androfobia» al tiempo que actualizaba la historia situándola en un contexto claustrofóbico de pequeña capital de provincias.

Algunos estudios recientes han puesto de manifiesto diversos aspectos de la película y del original literario. Así, Victoria Fonseca ha señalado, junto a diversos avatares de sus creadores con la censura franquista, que el personaje de Ramiro «reúne, tanto en el texto como en la pantalla, idénticas características de debilidad, torpeza y pasividad»³⁶; García Jambrina cuenta cómo el film se separa de la novela pero se aproxima a un original manuscrito de 16 folios, titulado *La tía*, que, localizado en la casa-museo salmantina, el hispanista Ribbans dio a conocer en 1986; el primitivo texto, de 1902, se inicia con el nuevo estado

34 Alonso Barahona, F.: «Rafael Gil», en *Rafael Gil, director de cine*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997, pp. 97-102.

35 Gubern, R.: «La tía Tula», en Pérez Perucha, J. (Ed.): *Antología crítica del cine español, o.c.*, pp. 561-563.

36 Fonseca, V.: «La tía Tula», en Utrera, R.: (Ed.), *8 calas cinematográficas..., o.c.*, pp. 85-101.

de viudo de Ramiro y, a partir de aquí, le rememoración de su vida precedente junto a otros aspectos coincidentes entre papel y celuloide; podría decirse que «de alguna manera, la adaptación cinematográfica ha devuelto la novela a su estado embrionario y primitivo»³⁷; y J. Agustín Torijano enfrenta a los dos Miguel, el escritor y el cineasta, para señalar de ambas obras que:

Picazo da lo que no da Unamuno y viceversa, pero ambos se ponen de acuerdo en mirar, con mirada masculina, el corazón de una mujer, y los resultados son sencillamente, perfectos, en un ejercicio magistral de unamunianas paradojas³⁸.

Podemos decir, en síntesis, que esta generación publicó la mayor parte de su producción literaria en paralelo con el desarrollo expresivo e industrial, mudo primero, sonoro después, del cinematógrafo. Por ello mismo, no dispuso, desde sus inicios, de un sistema perceptivo procinematográfico a pesar de lo cual el cinematógrafo fecundó como referente su literatura, incorporó a cierta novelística y dramaturgia las técnicas narrativas y expresivas y, tardíamente, aportó un personal ensayo literario-cinematográfico representado por los títulos azorinianos *El cine y el momento* (1953) y *El efímero cine* (1955).

Por su parte, la cinematografía española ha demostrado bastante pereza a la hora de convertir las obras de estos escritores en películas incluso teniendo en cuenta la generosa plusvalía que acarreaban; Blasco Ibáñez fue pionero en la filmografía noventayochista mientras Valle-Inclán ha sido un fruto en exceso tardío. La obra conservadora de algunos autores ha sido seleccionada como genuina en etapas de conflictivos condicionamientos sociopolíticos mientras que el carácter abierto de otras ha sido tomado como punto de partida para dotarla en pantalla de valores simbólicos o metafóricos ausentes de los originales.

³⁷ García Jambrina, L.: «Cine y Literatura: dos ejemplos», en *Clarín, revista de nueva literatura*, n.º 17, septiembre-octubre, 1997, pp. 9-14.

³⁸ Torijano, J. A.: «Otra paradoja unamuniana: *La tía Tula* en el Cine», en *La generación del 98 y el Cine, o.c.*, 1998, pp. 8-9

Colección

**Clásicos Imprescindibles
del Cine Español**

**Una película de José Luis García Sánchez
Gian Maria Volonte y Ana Belén**



Tirano Banderas

Las obras maestras de
los directores españoles
más prestigiosos

DVD
VIDEO



TIRANO BANDERAS. EL TIRANO COMO VAMPIRO (*)

Por

BERNARDO SÁNCHEZ

SIGFRID Krakauer, en su citadísimo vademécum sobre el cine expresionista alemán, *De Caligari a Hitler* (1947), deducía el siniestro troquel caligarista y de su *Kabinett* (Wiene, 1919) un capítulo titulado *Procesión de tiranos*, en el cual, a la cabeza de un cortejo compuesto por criaturas como *Vanina* (Mayer, 1922), *Mabuse* (Lang, 1922) y *El hombre de las figuras de cera* (Leni, 1924), se encontraba *Nosferatu, el vampiro* (Murnau, 1922), una rata de cráneo prusiano que malvivía desecada en el quicio de las tinieblas con un gabán entallado: el paradigma del reinado de las sombras. Sólo cuatro años más tarde, en 1926, alumbraba Valle-Inclán su *Tirano Santos Banderas*, tirano, éste, de *tierra caliente*, incubado en una banda de calor y de color opuesta a la sinfonía de grises en cuya gélida penumbra -fría ráfaga del juicio final la llamó Béla Balázs- se escurría aquel lémur centroeuropeo, pero al igual que él caracterizado, a pie de texto, con «olisca de rata fisgona», con una «calavera cómica». Esta concepción coincidente del modelo de homúnculo, perfilada, sin embargo, desde las antípodas de su geografía folclórica, vendría a ratificar el

(*) *El Texto Iluminado: en torno a la Generación del 98*, Cultural Rioja – Ibercaja, Zaragoza, 1998, pp. 17-18.

«Descubrimiento autónomo del expresionismo» –en palabras de A. Sastre– por parte del manco de Villanueva de Arosa.

Valle, cocido por la temperatura del México insurgente que conociera en viaje oficial y a partir de modelos del país fácilmente reconocibles –también podríamos jugar hoy a atribuir los tics del Tirano de la película de García Sánchez–, remedó un figurón de alma escuálida y reseca pero de ademanes sangrientos que vino a invocar fatalmente el sino político de la ardiente Sudamérica, de una manera yo diría que sinérgica, a como los fantasmas de Weimar prefirieron el sótano de su República. La deshumanización de los tipos, una de las marcas del esperpento –definitivamente una variable del expresionismo europeo coetáneo– produjo la momificación del personaje, poniendo así de relieve el drama atávico de todo Tirano, ya fijado inocográficamente desde el Nosferatu y consistente en la tragedia sanguínea del vampiro; amplificada, en ocasiones, hasta el formato del melodrama épico o la ópera. A ninguna de estas dimensiones es ajena la orquestación a *tutti* de Valle –lingüística y dramáticamente– en su bronca *Sonata* sobre el fanteche Banderas. Entre las puestas en escena que recrean los estigmas de dicha tragedia me parece pertinente recordar ahora las dos de Coppola, *El Padrino III* (1992) y *Drácula* (1993), no tanto porque la segunda mantenga una fidelidad plástica –arcaizante– al patrón de Murnau y a la escenografía wagneriana, como porque en el epílogo de la saga italo-americana el patriarca Corleone, tirano dinástico, encarna mejor que ningún otro vampiro los trasuntos domésticos del drama de la sangre: su filiación, su transfusión, su limpieza. Y porque en la secuencia agónica de la escalinata de la ópera cuando el *pater familias*, convertido en un plano congelado, ve derramarse la única sangre capaz de vivificarle, la de su hija, proyecto también –quizá se deba a «la dorada simetría de espejos» que vampiriza la novela de Valle– al Santos Banderas de García Sánchez en su última estancia: al pie de la cama donde se desangra su hija, esperando ser aniquilado por el alborear revolucionario, como un vampiro tirano. Acuérdense del *Nosferatu* pulverizado por el pálido amanecer de Bremen.

Me pareció advertir en la composición que del dictador hace

Gian Maria Volonté –supongo que guiada por los autores de la película– una complicidad con el arquetipo expresionista, incluso concretamente –son espectros de espectador– con el precedente fundacional: el figurín de Max Schreck, intérprete del primer *Nosferatu*. No tendría por qué ser el único fantasma. Ese tirano de «calavera con antiparras negros» imaginado por el escritor queda transcrito en pantalla como un espécimen de Hamm, el supremo ser tiránico en torno al cual giraba el *Final de partida* de Beckett (1957), autor asociado frecuentemente a Valle-Inclán por sus poéticas comunicantes. En la interpretación –en sentido global– de Volonté se resume el precipitado de la película y yo la considero acertada en lo fundamental: en la caracterización del vampiro como ser/no ser vaciado de sangre y de ternura y en consecuencia tumefacto y tieso. Así lo debió ver Valle, ya que el narrador describe a Santos Banderas como «una máscara verde indiana» e igualmente lo han identificado posteriores lectores mezclados con la crítica: Umbral (1968) lo tachó de personaje marcado por un «puritanismo cuáquero y sequizo», de «hombre acaretado» reseco por la pasión política e inmovilizado por los «traumas remotos»; o, lo que es lo mismo, un «Muñeco de palo, momia indiana» según Sperati Piñero (1968).

Alrededor de este monstruo fotófobo, de este zombie polícastro que deambula con el alma amortajada en su terno, merodean, en compartimentos estancos, tiranuelos vicarios y vampiros sicarios que componen una bien engrasada *Danza de la muerte*. El principal logro de esta versión cinematográfica de lo que en principio era una epopeya verbal radica, en mi opinión, –además de en aspectos inmediatos como la solvencia de su producción y la fotografía en Panavisión de Fernando Arribas–, en haberse ceñido a la morfología del *Tirano* –una etología, en el fondo– para estilizar a partir de él una narración aventuresca, popular y de género, con limitaciones pero sin menoscabo de la parábola política ni, sobre todo, de Valle, cuyo texto se oye bien escardado y distribuido por Rafael Azcona y José Luis García Sánchez. A buen seguro que don Ramón habría suscrito ese plano abrupto y final de la película en el que se muestra a su Tirano abatido sobre la balaustrada del palacio de gobierno como un títere de cachiporra.

Guión cinematográfico de

UNA PRODUCCION GONA
DE DON RAMON DEL VALLE INCLAN
ADAPTADA PARA EL CINE POR
RAFAEL AZCONA Y JOSE LUIS GARCIA SANCHEZ

DIRIGIDA POR JOSE LUIS GARCIA SANCHEZ

ESPERPENTOS

JUAN DIEGO JUAN LUIS GALIARDO



ADRIANA OZORES MARIA PUJALTE LARA GRUBE ANTONIO DECHENT
con PILAR GARDEM, PACO TOUS, PEPO NIETO y MAGÜI MIRA
MANUEL MORON PEPE QUERO SEBASTIAN HARO
CAROLINA LAPAUSA MABEL RIVERA CRISTINA COLLADO
JESUS FRANCO y JULIO DIAMANTE
PRODUCTOR JUAN GONA

WWW.GONA.ES/ESPERPENTOS



FESTIVAL DE MÁLAGA CINE ESPAÑOL

OCHO Y MEDIO

CUATRO TOMAS (SIN CLAQUETA) SOBRE JUAN LUIS GALIARDO (*)

Por

RAFAEL UTRERA MACÍAS

Toma 1. Badajoz. Exterior. Día

Ya sé que tú no recordarías el momento en que nos presentaron y nos conocimos. Un adulto de 19 años cumplidos sólo memoriza lo que sucede con otro de la misma edad o superior; pero nunca lo que se tercie con un adolescente de 16. Son barreras insalvables y si ya hay chicas por medio, ni te cuento. Nos presentó, en Badajoz, Ramón, un amigo común, en la calle Hernán Cortés, justo enfrente de la Librería La Alianza, allá por 1958. Mucho más adelante en el tiempo utilizaríamos el término «paisano» como un rasgo común de nuestra procedencia. Por entonces, ya tu fama de galán, en tiempos universitarios, empezaba a cubrirse de leyendas urbanas unas divulgadas por tus amigos (¿o enemigos?) y tus amigas; los primeros aseguraban que te atravesabas la Gran Vía madrileña en el momento de mayor tráfico sorteando habilidosamente a los automóviles y abordando la acera contraria sin el menor rasguño; las segundas, maquinaban lo indecible para conseguir que, en

(*) Consultable en:

<http://www.criticalia.com/articulo/cuatro-tomas-sin-claqueta-sobre-juan-luis-galiardo/212>

vacaciones, asistieras a un guateque donde una ponía el piso y otra el *pick-up* con el que hacer sonar la música de Paul Anka y sobre todo de Los 5 Latinos.

Toma 2. Madrid. Exterior, día

Mis visitas a la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) para reunirme con el grupo de andaluces me permitió seguir de cerca tus grandes progresos en el centro. Atrás habían quedado los estudios universitarios y delante se oteaba un horizonte que, en el peor de los casos, sólo ocasionalmente te defraudaría a ti. La muerte de tu madre significó un mazazo tan grande que su repercusión se hizo sentir tanto en lo más íntimo de tu persona como en las relaciones con los demás. Algo tan humano no te fue ajeno y acaso fraguó tu carácter en una cierta manera. Comenzó tu cotización en la EOC, allá por 1963, de la mano de Enrique Torán, con su práctica *Turno de noche* donde te codeabas con M^a Elena Flores y Manuel de Blas en la interpretación, con Claudio Guerin, ayudante de dirección y con Luis Cuadrado, director de fotografía. Por cierto, los programas y comentarios modificaban tu apellido convirtiéndolo en «Gallardo»; ¿traicionados por el subconsciente? Las prácticas del curso siguiente, el 64, alzaban tu nombre nada menos que en dos de ellas: *Día de justicia*, de Santiago San Miguel, y *Anabel*, de Pedro Olea, donde los alumnos José Luis García Sánchez, José Luis Alcaine, Josefina Molina, entre otros, aparecían en diversos cometidos. Y ya en el 65, cuando la industria te había echado el ojo por tu figura y por tus dotes interpretativas, Antonio Artero te convierte en la voz del narrador para su práctica *Doña Rosita la soltera* en personalísima adaptación del texto lorquiano y anticipo de cuanto Juan Lebrón aprovecharía tu majestuosa dicción para su *Andalucía es de Cine*.

Poco después te perderíamos de vista; sería tu hermana Sole quien, desde la residencia universitaria de la calle Ayala, nos tendría al día de tus contratos y papeles. En efecto, la publicidad de tu nombre se dejaba sentir en las más acreditadas revistas especializadas del momento: la portada de *Nuestro Cine*, en cuyo número se escribía sobre *Marnie, la ladrona*, de Hitchcock, y *Las Hurdes*, de Buñuel, aportaba una foto tuya, firmada por

Alcaine y, en el interior, un pie de foto donde se nos advertía de tu protagonismo en *El inconformista*, de Julio Diamante, y *Acteón*, de Jorge Grau, además de representar a un autor clásico en un teatro madrileño. Un número posterior de la citada revista te exhibía encamado con Sonia Bruno en la película de Jaime Camino en *Mañana será otro día*.

Toma 3. Sevilla. Jerez. Interior. Día. Noche

Repasar sólo los hitos más significativos de tu filmografía, tanto actor como productor, de tu labor teatral y de todas y de cada una de las actividades que has llevado a acabo, daría para una enciclopedia del arte y del espectáculo. Por eso me quedo con otros dos momentos de los que fui testigo y donde tuve la oportunidad de conversar, de este mundo y del otro, contigo.

Las jornadas organizadas por el profesor Manuel Carlos Fernández en la Facultad de Ciencias de la Información, en la sevillana calle de Gonzalo Bilbao, permitieron al alumnado interesado saber cómo se forja un actor, qué grado de conocimiento y vocación debe tener la persona para enfrentarse al difícil mundo del teatro, del cine. No faltaron mil y una anécdotas tan vividas como interpretadas.

Algunos años después, la Fundación Caballero Bonald, en Jerez de la Frontera tuvo la feliz idea de organizar un Congreso dedicado a las relaciones entre Cine y Literatura; frente a otros eventos semejantes, cargados de complejos e ininteligibles discursos en forma de ponencias y comunicaciones, este tuvo el enorme acierto de conjugar algunas elucubraciones de expertos teóricos con el pragmatismo de profesionales, directores, guionistas, de primera categoría en nuestro cine. Mi charla sobre las generaciones literarias ante el cinematógrafo, el cinema, el cine,... tuvo el auditorio de mayor cualificación profesional que jamás he visto junto; de Saura, a Azcona, de Bardem a Camus. Pero la mesa redonda posterior, coordinada por el cineclubista José Luis Jiménez, en la que participaste con José Luis García Sánchez y Juan Diego fue apoteósica. El director citó dos frases vuestras: «Los actores no son más que un vehículo de la expresión poética del autor de las películas» (Juan Diego) y «Todo actor

que no tiene detrás un texto es un bulto sospechoso» (tuya). Luego, tu intervención estuvo salpicada de experiencia y satisfacción, de egotismo y psicoanálisis; te oímos decir, entre otras muchas cosas: «Yo soy un huérfano de madre de San Roque, y a partir de ahí se desarrolla todo»; «Yo, que soy un hombre psicoanalizado y he salido del horror de mi mismo gracias al psicoanálisis, me imagino lo que es repetirse permanentemente en un acto artístico: aquí estoy yo, otra vez yo, desde mi yo. Espantoso». Y reclamabas al público asistente alguna pregunta, «sobre mi orfandad, sobre San Roque». Todavía quedaba una definición galiardina sobre cómo llamabas tú al productor: «coordinador de intereses mutuos». La cena que siguió a los actos académicos me permitió dialogar con Juan Diego, con García Sánchez, contigo; descendimos a cuestiones de la vida cotidiana, a cotillear del ausente, a otros sucesos vividos en situaciones semejantes, a la literatura sin el cine y al cine con o sin literatura.

Toma 4. Sala de cine. Interior. Noche

La trilogía *Martes de Carnaval*, de Ramón del Valle-Inclán, dirigida por García Sánchez, ha supuesto el mejor cine hecho para televisión de los últimos años y la culminación del mejor esperpento cinematográfico a día de hoy. Tu interpretación de tres personajes fundamentales de cada una de las piezas es un broche genial en lo que, desgraciadamente, se convertiría en el último tramo de tu exagerada (por lo extensa) filmografía. En efecto, rodeado de Don Manolito y Don Estrafalarario (sorprendentes Jesús Franco y Julio Diamante) haces del boticario Sócrates Galindo en *Las galas del difunto*, del teniente Don Pascual Astete, en *Los cuernos de Don Friolera*, y de General en *La hija del capitán*. En la primera, eras incapaz de soportar el embarazo de una hija condenada, por ti y por la sociedad, a convertirse en daifa; la causa de tu muerte no sería fruto de una indigestión poco oportuna sino resultado de una gula habitual, considerada pecado por la Santa Madre Iglesia. En la segunda, los celos te convierten en carne de cañón para un cuerpo, el de carabineros, donde no puede haber cornudos, aunque los haya. Tu soliloquio sólo encuentra adecuada respuesta en los quejumbrosos

ladridos del perrito Merlín. Finalmente, este General, trasunto del dictador Primo de Rivera, amante de la Sini, organiza un golpe de estado a favor de la monarquía que encubrirá los desmanes y atropellos de la clase dirigente. Tres personajes en busca de actor que encontraron en tu interpretación algo más que «un bulto sospechoso».



Rafael Utrera, José Luis García Sánchez, Bernardo Sánchez y Juan Gona.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA. DOCUMENTOS DE INTERNET

- AZCONA, R. / GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (2009): *Guión cinematográfico de Esperpentos*, Ocho y Medio / Festival de Málaga.
- BARDEM, J.A.: «¿Por qué *Sonatas?*», *Esquemas de películas*, n.º 131, vol. VII, p. 25
- CASTRO DE PAZ, J. L. (s/f): *Más allá de la adaptación. Presencia de Valle-Inclán en el cine español* www.axenciaaudiovisualgalega.org/ficheros/448_1.pdf
- CUETO ASÍN: E. (2004): «Nuevo viaje de Bradomín por el cine: *Sonata de Estío* en *Cuarteto de La Habana*», *Anales de Literatura española contemporánea (ALEC)*, 29. 3. Pp. 35/593 a 60/618.
- DÍAZ MIGOYO, G. (1985): *Guía de Tirano Banderas*. Madrid, Fundamentos.
- DOUGHERTY, D. (1999): *Guía para caminantes en Santa Fe de Tierra Firme. Estudio sistemático de Tirano Banderas*. Valencia, Pretextos.
- (2011): *Iconos de la tiranía: recepción crítica de Tirano Banderas (1926-2000)*. Santiago de Compostela, Universidade, Servizio de Publicacions e Intercambio Científico.
- FERNÁNDEZ, L. M. (2001): «Documentación. Romance de lobos en el cine: ¿un proyecto frustrado de Valle-Inclán?», *Anales de Literatura española contemporánea (ALEC)*, Anuario Valle-Inclán 1, vol 26.3, pp. 99/783 a 109/793.
- FERNÁNDEZ, Luis M. (1995): «Cine y cines en Valle-Inclán. A propósito de *Las galas del difunto*», en Aznar Soler, M. y J. Rodríguez, J.: *Associació d'Idees Valle-Inclán y su obra*, pp. 597-607
- GARCÍA SÁNCHEZ, J. L. (1998): «Don Ramón del Valle-Inclán y el cine», en *Aula de teatro. Cuaderno de estudios teatrales*, n.º 11, Universidad de Málaga, pp. 9-28.
- GARRIDO, J. (1978), «La estética de Valle-Inclán en Los cuernos de Don Friolera», *Anuario de Estudios Filológicos*, 1, pp. 43-50.

- GONA PRODUCCIONES. www.gona.es/esperpentos/
- GUARINOS, V. (1999), «Beatriz» en Utrera, R. (Ed.): *8 calas cinematográficas en literatura de la generación del 98*, Padilla Libros, pp. 139-164.
- LA GENERACIÓN DEL 98 Y EL CINE (1998): Junta de Castilla y León
- LARA, F. (1986): «Valle-Inclán en el cine español», en *Valle-Inclán y el Cine*; Ministerio de Cultura, pp. 12-22.
- PRATS BENAVENT, J. J. (2010): *Las adaptaciones audiovisuales de Valle-Inclán: sintaxis de la producción*. Consultable en roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/23471/prats.pdf?sequence=1
- PRATS, J. J. (2011): «La primera adaptación española televisiva del teatro de Valle-Inclán», *Anales de Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, Anuario Valle-Inclán, vol. 36, Issue 3, pp. 103/629 a 124/630.
- RECIO MIR, A. (1999): «*Luces de bohemia*», en Utrera, R. (Ed.): *8 calas cinematográficas en literatura de la generación del 98*, Padilla Libros, pp. 165-177.
- SÁNCHEZ, B. (1998): «*Tirano Banderas*. El tirano como vampiro», en *El Texto iluminado: En torno a la Generación del 98*, Cultural Rioja-Ibercaja, Zaragoza, pp. 17-18.
- (2011): *José Luis García Sánchez: sardinas, truchas y tiburones*, Ediciones Aborigen
- TRECCA, S. (2010): «Valle-Inclán en la televisión: *Martes de Carnaval* adaptado para TVE», *Revista Signa* 19, UNED, pp. 95-120. Consultable en www.cervantesvirtual.com/.../valleinclan-en-la-television-martes-de-carnaval
- UTRERA MACÍAS, R. (1981): «Ramón M^a del Valle-Inclán» en *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 156 a 177.
- (2002): «Entre el rechazo y la fascinación. Los escritores del 98 ante el cinematógrafo», *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Coordinador: Carlos F. Heredero. *Cuadernos de la Academia* n.º 11- 12. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. pp. 221-245.
- www.rafaelutreramacias.com
- VALLE-INCLÁN Y EL CINE (1986), Ministerio de Cultura, Madrid
- VILORIA, N. (1999): «Valle-Inclán, la difícil adaptabilidad de un genio», en *Los escritores del 98 y el Cine*, Fancy Ediciones, Valladolid, pp. 99-135.
- ZAMORA VICENTE, A. (1969): *La realidad esperpéntica*, Gredos.

DADILLA

libros



9 788484 345787
Código BIC:
APF; APFA; APFB
y APFD