

**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 valleinclanésca 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 *Noticiero* 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

