

Textura cinematográfica de las acotaciones escénicas del teatro de Valle Inclán

POR

JOSE CALERO HERAS

La belleza de las acotaciones escénicas de Valle Inclán, esos pequeños textos marginales olvidados de la mayoría, por no decir todos, los dramaturgos, no estriba únicamente en la capacidad evocadora de sus descripciones, en la potencia expresiva para caracterizar a un personaje, en las inigualables calidades líricas de un lenguaje cuyos recursos son explotados con absoluta maestría; ahondemos entre este ropaje deslumbrante y encontraremos en ellas un esqueleto interno, un sólido armazón cuyas piezas, perfectamente articuladas, se adivinan dispuestas con rara y meditada habilidad. Es ésta una de las diferencias y ventajas más notables que se aprecian entre Valle Inclán y los escritores que emplearon parecido sistema de apartes escénicos, como Pérez Galdós o Baroja. En «El abuelo», por ejemplo, las acotaciones, aun teniendo carácter novelesco, no pasan de ser meros elementos funcionales. Si no al director de escena, sí van dirigidas al lector con un fin único y bien delimitado: darle sumaria noticia de un lugar, unos hechos, unos personajes. En Valle Inclán se superpone a esta finalidad un criterio altamente estético que hace de ellas pequeñas entidades con vida propia, preciosas y delicadas gemas capaces de conservar su valor desgajadas del collar donde fueron ensartadas. Galdós concebía sus acotaciones como elementos secundarios puestos al servicio de la acción y, como tales, la atención que



le merecieron no fue, ni con mucho, la que pudieron merecerle los diálogos. Por el contrario, Valle Inclán mimó esos rincones de sus dramas, modelándolos interna y externamente con primoroso cuidado. Así ocurre que en el escritor realista será uniforme la estructura de las acotaciones (me refiero, claro está, a las que encabezan cada escena; las intermedias poco se diferencian de las típicas del teatro): Primero, descripción del lugar; segundo, caracterización de los interlocutores: su apariencia externa, su psicología, su pasado, etc.... Tal concentración reclama de los lectores un esfuerzo de atención superior al normal; las acotaciones son densas, macizas; exigen una reposada lectura, porque de su perfecta asimilación depende la comprensión de los personajes, de sus móviles y acciones. Valle Inclán, sin embargo, varía las técnicas de construcción con el fin de dotar a estos fragmentos de su teatro de más agilidad, de más calidad literaria; mezcla, combina y diluye los materiales, que son así más fácilmente digeribles y el resultado, por supuesto, estéticamente superior.

El estudio de esos diversos recursos empleados en las acotaciones, a nivel estructural, a nivel de esqueleto interno, será el objeto del presente trabajo, recursos que recuerdan, con frecuencia, técnicas cinematográficas que repetidamente los críticos han encontrado en la obra del escritor gallego y que no quedan reducidas, por supuesto, a esta mínima, pero interesante parcela de su obra. Los frecuentes cambios de escenas y decorados; el ritmo que Valle imprime a sus producciones dramáticas, que tiene algo de los rústicos montajes de los pioneros del cinematógrafo; la simultaneidad temporal de algunas escenas; el aliento épico de otras (sobre todo en las «Comedias bárbaras» o «Luces de bohemia»); las persecuciones, muecas, aspavientos; el derroche de mímica de los esperpentos, que no pueden menos de recordarnos al primer Chaplin; los fuertes contrastes entre luz y sombras, propios también de los comienzos del cine y en especial del expresionismo alemán de los años veinte... son otros tantos elementos del teatro de Valle Inclán relacionables con el llamado «séptimo arte», aunque no hagamos alusión a ellos en este artículo.

Y es que lo cinematográfico en Valle Inclán invade todo su teatro, porque, no conforme con las estructuras realistas del drama de su tiempo, anclado todavía en las concepciones dramáticas de Lope («Yo soy siempre un joven revolucionario —escribió en una ocasión— y poniéndome a decir la verdad, quisiera que toda reforma del teatro comenzara por el fusilamiento de los Quintero»), intentó reformarlo por vía del espectáculo total, buscando un teatro que fuera teatro y algo más. Así llegó a aproximarse al cine, el espectáculo de masas más novedoso y atrayente,

cuyo descubrimiento debió deslumbrar a Valle Inclán por las posibilidades que la cámara ofrecía en cuanto a potenciación del detalle, por la agilidad y rapidez que adquirirían las historias traducidas a imágenes, por la distorsión que sufría el movimiento de los personajes y, sobre todo, porque los intelectuales de la época contemplaron los primeros balbuceos cinematográficos, no como los brotes de un arte nuevo e independiente predestinado a una larga vida, sino como copia deforme, como plasmación en imágenes defectuosas, del teatro «vaudevillesco» de su tiempo. Valle, tan interesado por los subgéneros teatrales de raigambre popular, no pudo menos de sentirse atraído por una fórmula nueva que venía a potenciar su vis cómica.

De ahí, quizás, que las acotaciones —en las que nos vamos a centrar ya— recuerden con tanta frecuencia los textos del más ortodoxo guión cinematográfico, no porque el autor los conociera (dudo que existieran entonces, al menos bajo la forma que hoy adoptan), sino porque supo llevar a sus obras la descripción de paisaje, interiores, personajes, movimientos, etc., que el cine (con sus panorámicas, fundidos, montaje, «travelling», primeros planos y demás) traducía en imágenes visuales.

a) ESTRUCTURA ALTERNA (EL FUNDIDO)

El paisaje en el teatro de Valle Inclán es algo más que un simple marco donde situar la acción, como en las novelas dialogadas de Galdós; de ahí que, a diferencia de éste, las notas descriptivas no se reduzcan al encabezamiento de las escenas, sino que se derramen a lo largo de todas ellas, repitiéndose en sus características más sobresalientes para que no se aparte un momento de la mente del lector. No son tampoco, como en el escritor canario, minuciosas descripciones de interiores lo que encontramos en el gallego; Valle, como buen impresionista, elige los rasgos a su juicio más sobresalientes y desecha los demás; más que retratar, sugiere e insinúa con unas cuantas pinceladas. Pues bien, estas pinceladas descriptivas se intercalan entre las referentes a los personajes en una alternancia a veces absoluta. Fijémosnos en la última acotación de «El Marqués de Bradomín», que he fragmentado para mejor comprobación del fenómeno:

«El Marqués de Bradomín se aleja y la dama tiende hacia él los ojos mudos y desesperados. Personajes

En el silencio de aquel jardín de mirtos lleno de gracia gentilicia, y de la tarde azul llena de gracia mística, los tritones de las fuentes borbotean su risa quimérica y las aguas de plata corren con juvenil murmullo por las barbas limosas de los viejos monstruos marinos, que se inclinan para besar a las sirenas presas en sus brazos.

Paisaje

La dama desfallecida, se sienta en el banco que tiene florido espaldar de rosales, y ante sus ojos se abre

Personajes

la puerta del laberinto coronada por dos quimeras, y el sendero umbrío, un solo sendero, ondula entre los mirtos, como el camino misterioso de una vida».

Paisaje

La imaginación del lector sigue, como lo haría una cámara fotográfica, a la figura del marqués, que se aleja por el jardín, para volver después sobre Concha, cuya mirada, como la nuestra, se pierde por el sendero de mirtos seculares. Se nos somete así a una especie de balanceo, de movimiento pendular, arrastrados, insensiblemente, de uno a otro motivo, traídos y llevados por la pluma del dramaturgo.

Son estas acotaciones como panorámicas cinematográficas fragmentadas en las que, a través de suaves fundidos, se intercala entre el paisaje la figura humana, en un intento de fusión hombre-naturaleza, del que ambos, por medio de la superposición de imágenes, salen enriquecidos, vivificados. Es un fenómeno de ósmosis por el que cada elemento proyecta sobre el otro su grandeza, su melancolía, su tristeza, resultando una mezcla en la que el hombre acaba impregnado del paisaje y el paisaje dotado de alma humana.

Aunque perceptible en toda su producción, esta alternancia de planos se deja sentir mucho más en sus obras primerizas, porque el Valle Inclán modernista gustó más de tales recursos estéticos y, quiérase o no, en cierto modo artificiosos. En sus obras en verso se encuentran ejemplos tan reveladores como éste, de «Voces de gesta», de una absoluta y rígida simetría:

«Un gran hayedo centenario
en una roqueda del monte Araal
cimero y roquero un santuario
y un sendero entre breñal.

Paisaje

Bajo el gran hayado sombrío, una pastora con dengue de grana en una gracia de rocío está hilando su copo de lana.	Personajes
El sol como un viejo tesoro enciende el vellón de las ovejas y un abuelo de blancas guedejas labra el cuerno sonoro de un toro.	Paisaje Personajes
El pecho y los hombros abarca al abuelo, la barba de armiño, y parece un pastor patriarca que en Belén hubiera adorado al Niño.	Personajes
Como devota flor de piedra, sobre el alba dorada del día surge en la clara lejanía aquel santuario vestido de yedra».	Paisaje

b) ESTRUCTURA GRADUADA (TRAVELLING)

Es claro que la técnica de alternancia no es la única de que se sirve Valle Inclán en las acotaciones; no es siquiera la más utilizada. Mayor número de ejemplos se encuentran de otro tipo que he llamado «graduada» porque se percibe en ella una perfecta gradación, generalmente descendente, a veces ascendente, o ambas juntas, en los elementos de que consta. Valle suele partir de lo general, de lo panorámico, para, a modo de espiral, ir acortando progresivamente los círculos hasta dar con el detalle u objeto menudo que le interesa. Y el lector, es curioso, tiene la sensación de estar sobrevolando lo descrito, de que a cada línea descendiendo un grado, se le reduce la visión, pero se le esclarecen los objetos.

Quienes han hablado del carácter cinematográfico del teatro de nuestro escritor han hecho hincapié en este fenómeno de aproximación, de «travelling», que va desde la panorámica inicial hasta el primer plano en que acaba deteniéndose el objetivo. Son muchas las acotaciones con que podríamos ilustrarlo; la primera de «Luces de bohemia» dice así:

«(I) *Hora crepuscular.* / (II) Un *guardillón* con ventano angosto lleno de sol. / (III) Retratos, grabados, autógrafos, repartidos por las *paredes*, sujetos con chiches de dibujante. / (IV) Conversación lánguida de *un hombre ciego y una mujer pelirrubia*, triste y fatigada. / (V) El *hombre ciego* es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales, Máximo Estrella. / (VI) A la *pelirrubia*, por ser francesa, le dicen en la vecindad Madame Colet».

De una reseña temporal (I) pasa al guardillón (II), aunque la primera «toma» es todavía exterior. Después (III), la cámara se colará de rondón por ese ventano angosto y descubrirá el interior de la buhardilla empezando, en una panorámica circular, por las paredes y los objetos que las decoran. Sólo tras este recorrido el objetivo enfocará al centro de la estancia, donde conversan dos figuras (IV), para, por fin, mostrárnoslas independientemente en dos primeros planos: primero él (V); después ella (VI).

El mismo sistema puede apreciarse en la escena quinta de la Primera Jornada de «Divinas palabras»; los diversos jalones son, aquí, un pueblo, el atrio de una iglesia, los ramajes que lo cubren, unos faroles posados en tierra y el cuerpo de la difunta envuelto en una sábana blanca:

«(I) *San Clemente.* / (II) El atrio con la iglesia en el fondo. / (III) Pasa entre los ramajes el *claro de luna.* / (IV) Algunos faroles, posados en tierra, abren sus círculos de luz aceitosa en torno al / (V) *bulto* de la difunta, modelado bajo una sábana blanca».

Y «Sacrilegio» comienza:

«(I) *Quiebras de Sierra Morena.* / (II) Un *sésamo* que llaman en romances de aldea, Cueva del Rey Moro. / (III) *Capítulo de bandoleros.* / (IV) *Sorda disputa* / (V) que alumbraba una *tea* con negro y rojo tumulto...».

(Naturalmente, las divisiones, subrayados y números son míos y no tienen otra finalidad que la aclaratoria). No añadiré otros ejemplos igualmente reveladores de «Las galas del difunto» o «La rosa de papel» para no resultar prolijo, pero no quiero pasar por alto la acotación que encabeza la Escena Decimotercera de «Luces de Bohemia», que puede servirnos como muestra de una doble gradación descendente-ascendente.

Dice así:

«(I) *Velorio* en un sotabanco. / (II) *Madame Collet* y *Claudinita*, desgredadas y macilentas lloran / (III) al *muerto* ya tendido en la caja amortajado con una sábana, entre cuatro velas. / (IV) Astillando una tabla, el brillo de un *clavo* aguza su punta sobre la sien inerme. // (III) La *caja*, embetunada de luto por fuera, y por dentro de tablas de pino sin labrar ni pintar, tiene una sórdida esterilla que amarillea. Está posada sobre las baldosas, de esquina a esquina, / (II) y las *dos* mujeres, que lloran en los ángulos, tienen en las manos cruzadas el reflejo de las velas. / (I) *Dorio de Gadex*, *Clarinito* y *Pérez*, arrimados a la pared...».

El efecto de una espiral que se cierra sobre el objeto más diminuto de todo lo que se describe (el clavo apuntando a la sien de Max Estrella, detalle estremecedor, pero auténtico del velatorio de Alejandro Sawa, del que se conservan testimonios reales y que debió impresionar al escritor), para luego volverse a abrir, en sentido inverso, sobre los mismos pasos, está plenamente conseguido:

- I. El velatorio.
- II. Los familiares del muerto.
- III. El muerto en la caja.
- IV. El clavo que le hiere la sien.

Después, el recorrido de la cámara cinematográfica, o del ojo del escrito, que para el caso es lo mismo, es idéntico, sólo que contrario, por lo que la mayoría de elementos se repiten en una colocación, además, casi simétrica:

- III. La caja otra vez, pero con más detalle.
- II. Las dos mujeres que velan el cadáver.
- I. Los demás personajes del velatorio.

c) *GUSTO POR EL DETALLE* (primer plano)
ESTRUCTURA ENCADENADA (cámara lenta)

La atracción por el detalle; mejor dicho: la atracción por algunos detalles, que se habrá podido percibir en ejemplos anteriores, es algo que acerca también el teatro de Valle Inclán a las técnicas cinematográficas y hace que, con frecuencia, parezca concebido más para el plató que para las tablas. Sus descripciones nunca son realistas, objetivas, porque pasa por alto lo que a él no le interesa, deteniéndose en pormenores sobre los que hace hincapié una y otra vez convirtiéndolos en el alma de las acotaciones. Una ventana, una puerta, unas manos de mujer, un camino, la risa de un personaje..., cualquier cosa que hubiera pasado desapercibida se nos mostrará en un largo primer plano; primeros planos que sólo puede conseguirlos el cine y sugerirlos la narrativa, pero que están fuera de las posibilidades del teatro

Obsérvese la morosidad con que se extasía en «El Marqués de Bradomín» ante el vuelo de un insecto, cuyos continuos virajes y zumbido se materializan ante el lector por el enorme poder sugeridor de la palabra:

«Hay un silencio largo donde *se oye el zumbido de un tábano* entre los rosales. La señora del palacio, con la cara entre las manos, ha quedado como abstraída: sus ojos, sus hermosos ojos de enferma, miran a lo lejos y miran sin ver. *El tábano revolotea* mareante y soñoliento. La vieja conquistadora *lo sigue con la mirada*. Muchas veces *deja de verle*, pero *el zumbido constante de sus alas* le anuncia. La Madre Cruces un momento persigue con la mano *el vuelo que pasa ante sus ojos y sonríe*».

Hay en esta acotación, además del tábano, otro detalle que le interesa al escritor subrayar: los ojos de Concha; y lo hace mediante la aposición de una frase explicativa que detiene unos segundos nuestra mirada en algo sobre lo que iba a resbalar indiferente: «sus ojos, sus hermosos ojos de enferma...». Es esta construcción, curiosamente, una de las más abundantes en la prosa acotadora de Valle Inclán. Transcribo unos cuantos ejemplos, entresacados todos de «Romance de lobos»:

«Se oye a lo lejos una *campana*, una de esas *campanas* de aldea...»

«El caballero se coge la barba estremecida por la *risa*, una *risa extraña*, de viejo loco, desengañado y burlón...»

En ocasiones no es sólo una, sino dos aposiciones las que se enlazan:

«... le puso la silla y se lanzó al *camino*, aquel *camino* aldeano de verdes orillas, que cruza por delante de la casona hidalga. Uno de esos *caminos* humildes que guían a toda partes...»

La profusión de este esquema constructivo hace de algunas acotaciones una especie de tejido o enrejado, cuyas piezas, perfectamente ensambladas entre sí, formarían lo que he llamado «estructura encadenada»:

«Es el ^(A)amanecer. Uno de esos ^(A)amaneceres adustos e ^(B)invernales en que aúlla el viento como un lobo y se arremolina la ^(C)llovizna... La ^(C)lluvia azota los cristales de la ^(D)ventana y se ahíla ^(E)en un lloro terco y frío, de una ^(E)tristeza monótona, que parece exprimir toda la ^(E)tristeza del ^(B)invierno y de la vida. La ^(D)ventana ^(F)se abre sobre el ^(F)mar, un vasto ^(D)mar verdoso y temeroso. Es aquella una de esas angostas ^(D)ventanas de montante, labradas como confesionarios en lo hondo del muro, y flanqueadas por poyos de piedra donde duerme el gato y suele la abuela hilar su copo...».

Una sensación de lentitud, de morosidad, de cámara lenta se desprende de textos como éste, donde el escritor, perplejo ante el imponente paisaje que intenta describir, no se conforma con resaltar uno o dos detalles significativos, sino que los amontona unos sobre otros, como un conjunto de eslabones cada uno de los cuales fuera tirando del siguiente, y sobre los que destaca uno en especial: la ventana de vieja tracería abierta sobre el mar.

Quizás cabría añadir algún otro tipo de estructura igualmente perceptible en las acotaciones escénicas de Valle Inclán, pero su abundancia, mucho menor que las citadas, puede eximirme de ello. Lo hasta ahora expuesto ya podrá dar idea, creo yo, de lo que apuntaba al principio: el cuidado que el escritor puso en cada uno de sus apartes teatrales tan sabiamente desarrollados, y la variedad de técnicas, de métodos, de recursos, que en ellos empleó. De no haber sido así, la monotonía hubiera hecho presa del lector las pocas páginas de lectura.

Igual cuidado, variedad y originalidad cabe señalar en todo lo concerniente a los personajes: presentación, descripción, caracterización psíquica, etc., en lo que sí voy a detenerme un poco.

d) **LOS PERSONAJES** (la foto fija o el «flash-back» y la plasticidad de la imagen)

Lo común en el género dramático es que la descripción y caracterización de cada personaje se anteponga inmediatamente a su salida a escena. En las novelas dialogadas de Galdós también ocurre así. ¿Por qué no en Valle Inclán? Cojamos la jornada primera de «El Marqués de Bradomín». Se nos avisa que asoma en la puerta del jardín un ciego sin lazarillo. El ciego entra y traba conversación con los restantes mendigos. En la acotación siguiente se nos dan ya algunas pinceladas sobre su figura: «Es un viejo jocundo y ladino, que arrastra lengua capa y cubre su cabeza con parda y puntiaguda montera»; pero no será hasta más tarde, después de otro espacio dialogado, cuando se acabe de perfilar su figura: «Aquel mendicante prosero tiene un grave perfil monástico, pero el pico de su montera parda y su boca rasurada y aldeana, semejante a una gran sandía abierta, guardan todavía más malicia que sus decires...». ¿Por qué esa desmembración, perceptible igualmente en la presentación de Cara de Plata, de don Juan Manuel, del Sordo de Triana y de otros muchos personajes, resultado, en términos fílmicos, de una cuidadosa labor de montaje de primeros planos y secuencias generales?

Constantemente, el nombre de don Juan Manuel Montenegro va acompañado, y a veces suplido, por aposiciones tales como «el viejo hidalgo»,

«el hidalgo mujeriego y despótico», «el Mayorazgo»...; el de Cara de Plata por «el hermoso segundón»; doña Jeromita, la hermana del Abad de Lantafión, por «la dueña pilonga»; y así sucesivamente... ¿Por qué ese afán de repetir y fijar las notas más definidoras, que se da también respecto al paisaje, y que podría conectarse con la *foto fija* o el «*flash-back*» cinematográfico?

Hay que tener en cuenta que Valle Inclán escribe sus acotaciones, no como algo adyacente para uso exclusivo del director de escena, ni siquiera para facilitar al lector la comprensión de sus obras, sino como componentes indivisibles del todo artístico que para él constituye cada escena, cada comedia, y respecto a las que no pueden desdecir; las ha dignificado al fundirlas con el diálogo y tratarlas con el mismo esmero. De ahí que se vea obligado a fragmentar y descomponer en trozos pequeños lo que, de estar unido, quebraría el hilo del relato; de ahí que los detalles más significativos se repitan una y otra vez con el fin de que el lector pueda localizar y asociar de inmediato a los personajes. Son referencias que facilitan la absorción de lo esencial, insistiendo una y otra vez sobre ello, con la misma finalidad que el epíteto épico en Homero o las muletillas de los juglares y trujimanes medievales.

La caracterización de personajes es en Valle Inclán, además, eminentemente *plástica*. Su presencia en escena viene anunciada con frecuencia por el ruido de sus pasos o el murmullo de sus palabras:

«En el silencio resuenan los pasos de una vieja que viene por el corredor. Es Micaela la Roja.»

(«Aguila de blasón»)

Otras veces, la primera impresión que el espectador tiene es la de una sombra o bulto, cuyos contornos se van precisando conforme se acorta la distancia entre ella y nosotros. La pluma del escritor nos va acercando progresivamente y el movimiento se palpa como algo real, recurso este que excede también lo teatral para incidir en el campo cinematográfico:

«Algunas sombras llegan a cobijarse y se agrupan en el umbral, alentando afanosas de la carrera. Aquellas figuras que huyen del nublado se destacan por oscuro sobre el fondo del mar tendido de espuma. Son cuatro niños descalzos, con los pelos crespos, y una mujer de luto.»

(«Romance de lobos»)

Se diría que la cámara fotográfica, o las pupilas de don Juan Manuel

Montenegro cobijado en la cueva, cuyo punto de vista adopta el narrador, se esforzaran en romper la cortina de lluvia para reconocer esas sombras imprecisas que no se revelan totalmente hasta que no se hallan frente a él.

En todo caso, lo cierto es que Valle atiende primera y primordialmente a la apariencia externa de sus criaturas, como corresponde al género teatral, puesto que la personalidad ya se nos desvelará a través de sus hechos y palabras. Pero una apariencia externa reducida a dos o tres rasgos esenciales, sumamente potenciados con una clara finalidad plástica, deformadora y deshumanizadora, a través de los cuales se deja entrever sus caracteres anímicos más sobresalientes. Por eso son corrientes descripciones como éstas: «Pasea el tonsurado: trabuco, sotana, bonete», «Una sombra —báculo y manta discierne con trencos compases su tenue relieve», «El padre Veritas —achivado, zancudo, barbas capuchinas, muchos escapularios al pecho, sayal de ermitaño— se acomoda despacio», «Las manflotas —flores en el peinado, batas con lazos y volantes— cecean tras de las rejas a cuantos pasan» y otras similares en las que los personajes, cosificados, reducidos a meros accesorios de su vestimenta, se nos muestran como simples muñecos emperifollados, privados de alma y carne; ridículos muñecos de trapo y de cartón: esperpentos.

Si tanto influyen las técnicas cinematográficas en el teatro de Valle Inclán, hasta el punto de que sus obras podrían ser consideradas por un director de cine como guiones cinematográficos casi perfectos, no podemos dejar de hacernos una pregunta: ¿Por qué no se ha llevado al cine ese teatro que, además, durante mucho tiempo, no se consideró apto para ser representado? Ni el teatro ni las novelas, ya que «Las Sonatas» de Bardem (único Valle Inclán que hemos podido ver en pantalla) no deja de ser un intento muy voluntarioso, pero frustrado y frustrante, mientras que obras aparentemente menos cinematográficas (de Valera, Galdós, Clarín, Baroja...) han sido traducidas, con mejor o peor fortuna, al celuloide. ¿Por qué se ha huido de Valle? Sencillamente porque su teatro (y no hay que olvidar la estructura teatral de la mayoría de sus novelas) recoge y adopta, sí, muchos recursos de la prehistoria del cine, pero sigue siendo teatro, y teatro, hasta tal punto, que es difícil, yo diría imposible, su traducción actual a imágenes fílmicas, aunque aparentemente pueda pensarse lo contrario.

Trataré de explicarme. Primero: no podemos perder de vista la enorme evolución del cine en cuanto a técnicas de montaje y ritmo, perfección de la imagen, reproducción exacta del movimiento y color, etc.; ello

hace que el teatro de Valle parezca cine, pero cine de los años veinte, no de ahora, en el que difícilmente tendrían cabida el aspaviento, la deformación, los fuertes contraduces, la yuxtaposición de secuencias semindependientes, el exagerado movimiento de los personajes, etc. Segundo: Valle no se propuso acercarse al cine sino para luchar contra el cine utilizando parte de sus recursos, pero manteniendo férreamente la esencia del teatro, que incluso se vio potenciada con estas nuevas aportaciones; y el teatro, cuanto más auténtico es, menos posibilidades cinematográficas ofrece.

Quizás unas palabras del mismo Valle Inclán puedan explicar, mejor que las mías, esta idea. Son de una carta a Cipriano Rivas Cherif (Insula, número 398) en la que le discute sus ideas sobre el teatro: «Comedias arquetípicas o simplemente discretas, sea cualquiera su estructura o concepto escénico». A ello, replica nuestro autor:

«Mis deseos acerca de un teatro futuro son cosa algo diversa. Dentro de mi concepto caben comedias malas y buenas —casi es lo mismo—, lo inflexible es el concepto escénico. Advertir las tres unidades de los preceptistas, en furia dinámica; sucesión de lugares para sugerir una superior unidad de ambiente y volumen en el tiempo; y tono lírico del motivo total, sobre el tono del heroe.»

De los tres elementos que conforman su concepto escénico: dinamismo, frente al estatismo del teatro clásico; sucesión de lugares para buscar una unidad superior de ambiente y «tiempo»; y el tono lírico, las dos primeras son inherentes al hecho filmico que está basado en la dinamicidad de la imagen a base de yuxtaposición de planos y secuencias, buscando una unidad ambiental y temporal superior a la postulada por los preceptistas del teatro. Pero aún dice más Valle Inclán:

«Hay que luchar contra el cine: Esa lucha es el teatro moderno. Tanto transformación en la mecánica de candilejas como en la técnica literaria.»

Luego vio claro ya en 1922, fecha de la carta, cuando prácticamente todos los intelectuales españoles ignoraron o despreciaron el fenómeno cinematográfico todavía en pañales, el futuro de este arte de masas, y pretendió, no acercarse a él, sino combatirlo adoptando a su quehacer de dramaturgo todo aquello que podía ser asumible sin que peligrara su carácter específicamente teatral. Y la prueba más simple quizás sea su imposibilidad de trasvasarse a imágenes fílmicas, porque, como dice Eduar-

do Calvo («El cine», Edit. Planeta), «a primera vista, la obra teatral parece idónea para ser difundida mediante un filme. La verdad es que sólo a primera vista (...) El cine se nutre, utiliza (y es utilizado), colabora con la narrativa; pero lo que sí hace es darle el golpe de gracia al teatro. El cine «pacta» con la novela, pero al teatro lo borra del mapa...».

Baroja, Galdós hicieron novelas dialogadas (y «El abuelo», por ejemplo, se ha llevado a la pantalla). Valle Inclán, no. Valle Inclán hizo teatro, un teatro que, si tiene puntos de contacto con el cine de su época, es porque éste nació imitando, copiando (argumentos, desarrollo, escenarios, interpretación) al arte al que, en principio, más se asemejaba: el arte escénico. E hizo teatro para ser representado (incluidas sus originales y difíciles acotaciones); la manera de llevarlo (y llevarlas) a escena, creando ese «clima» valleinclanieso que está presente en el texto y que no es nada fácil trasvasar a las tablas, es algo que todavía debe intentarse, investigando sobre las puestas en escena, quizá hoy, como ayer, bastante alejadas, por lo común, de lo que su autor pretendía. Así escribía a Josefina Blanco, su mujer:

«Tú sabes que maldito lo que me importa que se hagan o dejen de hacer mis obras. Francamente tú sabes que me descompono que se hagan. Yo no conozco tortura mayor para mi sensibilísimo de lo que yo había pensado. ¿Tiene algo que ver la representación con las acotaciones que yo pongo? Estoy seguro que mis acotaciones darán una idea de lo que quise hacer, mucho más acabada que una representación.»