

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ
Y
LA NUEVA NOVELA CINEMATOGRAFICA
by
RAFAEL T. CORBALÁN

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. The City University of New York.

1998

UMI Number: 9820522

**Copyright 1998 by
Corbalan, Rafael T.**

All rights reserved.

**UMI Microform 9820522
Copyright 1998, by UMI Company. All rights reserved.**

**This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.**

UMI
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

© 1998

RAFAEL T. CORBALÁN

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

12/19/1997
Date

Gerardo Piña
Chair of Examining Committee

12/19/1997
Date

Othman D. Canell
Executive Officer

Gerardo Piña
Prof. Gerardo Piña Rosales

Andrés Franco
Prof. Andrés Franco

Thomas Mermall
Prof. Thomas Mermall

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

Y

LA NUEVA NOVELA CINEMATOGRAFICA

by

Rafael T. Corbalán

Adviser: Professor Gerardo Piña Rosales

Vicente Blasco Ibáñez is predominantly known today as “the Spanish Zola” because of the influence of Naturalism in his first novels. Little is known, however, about his interest in film and the influence of the “Seventh Art” in his last literary works.

In order to relate Literature to Film, Vicente Blasco Ibáñez created “*La novela cinematográfica*” (The Cinematographic Novel), that was an attempt to write for the screen by using literary techniques ease to adapt to film. Blasco Ibáñez believed that *La novela cinematográfica* could help Literature to overcome the crisis in which it was immersed at the beginning of the twentieth Century.

The influence of film in Blasco Ibáñez’s works must be studied in two different periods: one from 1900 to 1919 (the European years), and another from 1919 to 1928 (the United States period). In Paris he founded a film production company, for which he wrote scripts and used literature

and film as a way to help France in the Great War. During this period, his novels were significantly influenced by the Italian history films, the French Impressionist Film School, the Nordic School and Hollywood. Examples of these novels include: Sangre y arena (1908), Los cuatro jinetes del Apocalipsis (1916) and Mare nostrum(1918).

In 1919, Blasco Ibáñez began his relationship with Hollywood. Blasco Ibáñez wrote scripts for Metro and other American studios (El paraíso de las mujeres [1922], Argentine Love [1924] and Circe the Enchantress [1925]). He also wrote novels to be published and produced in film (En busca del Gran Kan [1929] and El caballero de la Virgen [1929]). In scripts based on his novels, Rodolfo Valentino and Greta Garbo became famous, and also the myth of “ Latin Lover” was created.

Although Blasco Ibáñez was not the only Spanish writer interested in film at the beginning of this century, he was one of the most involved in this media. Blasco Ibáñez and his cinematographic novels have to be considered, therefore, as a preeminent example of twentieth Century literary work.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi mujer, Margarita Manzanares, y a mis dos hijos, Rafael y Anna, su paciencia y ayuda, ya que sin su apoyo no habría podido terminar este trabajo sobre Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica. También doy las gracias de una forma muy especial a Gerardo Piña Rosales, extraordinario profesor y amigo, quien me ha ayudado a dar forma a este estudio sin escatimar ni tiempo, ni trabajo durante los dos años que ha durado la elaboración de esta tesis. No puedo concluir estos agradecimientos sin mencionar a los profesores Andrés Franco y Thomas Mermall por sus buenos consejos y observaciones al leer este estudio. A todos ellos, mi más sinceras gracias.

.

ÍNDICE DE CAPÍTULOS

INTRODUCCIÓN	1
<u>CLASIFICACIÓN DE LA OBRA DE BLASCO IBÁÑEZ RELACIONADA</u>	
<u>CON EL CINE.</u>	11
CAPÍTULO I. CINE Y LITERATURA EN ESPAÑA (1896-1936)	15
CAPÍTULO II. LA NARRATIVA VISUAL DE UN ESCRITOR DE MASAS	44
<u>VICENTE BLASCO IBÁÑEZ, ESCRITOR DE MASAS</u>	46
<u>LITERATURA COMERCIAL</u>	52
<u>LOS ELEMENTOS VISUALES EN LA OBRA DE BLASCO IBÁÑEZ</u>	59
CAPÍTULO III. BLASCO IBÁÑEZ Y LA NOVELA CINEMATOGRAFICA	73
<u>LA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA DEL CINE MUDO</u>	78
<u>LA NOVELA CINEMATOGRAFICA DE BLASCO IBÁÑEZ</u>	84
<u>TÉCNICA NARRATIVA DE LA NOVELA CINEMATOGRAFICA</u>	90
<u>La ausencia de relleno</u>	91
<u>Las referencias espaciales</u>	94
<u>Figuras literarias y lenguaje cinematográfico</u>	95
<u>Las adaptaciones y los escritos cinematográficos</u>	96
<u>El público</u>	97

<u>LA NOVELA DECIMONÓNICA Y EL CINE</u>	99
CAPÍTULO IV. LA ÉPOCA EUROPEA	102
<u>LOS ENSAYOS DE CINE-POEMA DE BLASCO IBÁÑEZ</u>	110
<u>RASGOS CINEMATográfICOS EN LAS NOVELAS DE LA GUERRA</u>	117
<u>UN CINE PARA ENALTECER A ESPAÑA</u>	122
CAPÍTULO V. BLASCO IBÁÑEZ Y EL CINE DE ESTADOS UNIDOS	126
<u>LOS ARGUMENTOS CINEMATográfICOS</u>	131
<u>El paraíso de las mujeres</u> (1922)	132
<u>Argentine Love</u> (1924) y <u>La encantadora Circe</u> (1925)	135
<u>LOS ARGUMENTOS “DESAPARECIDOS”</u>	140
<u>La tierra de todos</u> (1922)	142
<u>Novelas de la Costa Azul</u> (1924) y <u>Novelas de amor y muerte</u> (1927)	143
<u>LAS ESCENAS PARALELAS Y LA NOVELA EVOCATIVA</u>	149
<u>La reina Calafia</u> (1923)	152
<u>El Papa del mar</u> (1925) y <u>A los pies de Venus</u> (1926)	155
EN BUSCA DEL GRAN KAN, <u>ÚLTIMO PROYECTO CINEMATográfICO DE BLASCO IBÁÑEZ</u>	160
CAPÍTULO VI. BLASCO IBÁÑEZ DESDE LA PANTALLA	164
<u>BLASCO IBÁÑEZ DESDE LA PANTALLA</u>	175
<u>Sangre y arena</u> en el cine.	176

<u>Los cuatro jinetes del Apocalipsis, una película de guerras.</u>	186
CONCLUSIONES	194
ÍNDICE DE NOMBRES	199
BIBLIOGRAFÍA	205

INTRODUCCIÓN

La obra de Vicente Blasco Ibáñez es recordada hoy, mayormente, por novelas de su primer ciclo literario como La barraca y Cañas y barro, o las que interpretó Rodolfo Valentino en los años 20: Los cuatro jinetes del Apocalipsis y Sangre y arena. La crítica literaria, por su parte, ha concentrado su estudios en la época naturalista y regional de este autor y ha desestimado, por norma, sus obras literarias posteriores tachándolas de demasiado comerciales o de un valor literario muy inferior a su primer periodo novelístico. El objetivo principal de este trabajo no es profundizar en esa polémica, sino demostrar la gran influencia del cine en sus últimas obras y realzar el interés de este autor por crear una “novela cinematográfica”, una forma de novelar que, según Blasco Ibáñez, podía sacar a la novela de la época de crisis en que se encontraba a principios del siglo XX.

Del cine, Blasco Ibáñez obtuvo en vida una fama internacional sin precedentes en la literatura española y adaptó metodos narrativos puramente cinematográficos como las escenas paralelas, el simbolismo visual y el desarrollo de prototipos, como las mujeres fatales, que dieron a su obra un carácter muy contemporáneo. Lejos de tratarse de un escritor decimonónico, representante del más puro naturalismo español, Vicente Blasco Ibáñez trató en su última fase literaria de modernizar su obra para adaptarla a los grandes cambios sociales y técnicos que se estaban produciendo a principios del siglo XX. En ese contexto se debe interpretar su interés por el cine y su intención de crear una “novela cinematográfica”.

*

El primer problema que plantea el estudio de la voluminosa obra de Vicente Blasco Ibáñez es su clasificación bibliográfica, ya que hasta hoy sus escritos no han sido agrupados en su totalidad ,y, en muchos casos, están dispersos en páginas de periódicos de varios países o en manuscritos olvidados de bibliotecas como la Motion Pictures Academy Library de California o la Biblioteca Nacional de Madrid. Sirvan como punto de referencia a su obra, no obstante, las excelentes bibliografías de Paul Smith, Vicente Blasco Ibáñez, An annotated Bibliography (1976), y la de León Roca, Vicente Blasco Ibáñez, (1967): la primera centrada, mayormente, en la producción literaria y la crítica que ha estudiado la obra de este autor; y la segunda, que agavilla los escritos periodísticos sobre Blasco Ibáñez. Ambas bibliografías recogen la mayor parte de lo publicado por este autor y la crítica de su obra hasta 1976¹.

De las biografías escritas sobre Vicente Blasco Ibáñez hay que destacar la de León Roca, Vicente Blasco Ibáñez, de 1967 compuesta , principalmente, por referencias periodísticas y anécdotas de la vida del escritor; la de Ramón Martínez de la Riva, Blasco Ibáñez. Su vida, su obra, su muerte y sus mejores páginas, (1929) en la que se incluyen interesantes cartas del autor levantino; o la de Emilio Gascó Contell, Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez, de 1967, que presenta la visión de un amigo del escritor. De las biografías escritas fuera de España, cabe destacar el libro de A.Grove Day y Edgar C. Knowlton V. Blasco Ibáñez, publicado en los Estados Unidos en 1972, y , especialmente, la de Camille Pitolllet Vicente Blasco Ibáñez: ses romans et le roman

¹ Para lo publicado a partir de esa fecha, consúltese las bibliografías y trabajos sobre este autor recogidos en el Modern Language Association.

de sa vie (París 1921), que suscitó muchas polémicas en la crítica literaria de este autor. La controversia creada por el libro de Pitollet tuvo su origen en un artículo publicado en el Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, en 1957, que llevaba por título “Mi libro sobre Blasco Ibáñez”, en el que Pitollet acusa al autor valenciano de ejercer un control absoluto en la biografía que él escribió, así como de no pagarle la suma de dinero prometida por su trabajo. La crítica de Pitollet es, en sí, un documento ilustrativo de la controvertida personalidad de Vicente Blasco Ibáñez.

Por otra parte, el interés de la crítica literaria por Vicente Blasco Ibáñez ha sido pendular y se ha desarrollado con mayor o menor entusiasmo al socaire de la evolución política en España y las modas literarias a lo largo de los años.

De 1900 a 1928, en el extranjero, la obra de Blasco Ibáñez fue fuertemente atacada por sus enemigos políticos y literarios, al mismo tiempo que era defendida con entusiasmo por los amigos del novelista. En 1901, por ejemplo, Gaspar Thous escribió Entre naranjos o desaliños literarios de Blasco Ibáñez, injusto ataque a la moral del escritor y severa crítica a su estilo narrativo. Federico Vergara Vicuña, por su parte, escribió en 1924, Blasco Ibáñez, o la vuelta al mundo en 80.000 . . . dólares, en que se criticaba la actitud comercial del autor y se le calificaba de oportunista. Artemio Precioso, en cambio, publicó en 1926 un prólogo al cuento “Piedra de Luna” en La Novela de Hoy, que si ambages declaraba: “Blasco Ibáñez es nuestro primer novelista, además de ser el más leído y el más universalmente conocido.”

El mismo Blasco Ibáñez fue muy consciente de las envidias y recelos que sus éxitos literarios causaban en algunos novelistas de su época. De hecho, en el prólogo al cuento “El réprobo”, publicado en 1926, escribió:

Las envidias de España las acepto con bondad fraternal, las comprendo y las disculpo. Reconozco que no es agradable vivir rabiando allá, persiguiendo ásperamente la fugitiva peseta, y ver a un compatriota, a un amigo de ayer, libre de tales preocupaciones. . . . Pero fuera de España en países que no juzgo oportuno nombrar, aún tengo peores envidiosos. (5)

Los éxitos internacionales de Vicente Blasco Ibáñez no fueron, con todo, la única causa que provocó críticas a su obra. Después de la publicación de Lo que será la República Española (1925) - folleto que pedía el derrocamiento de Alfonso XIII y la disolución de la dictadura de Primo de Rivera- el *caballero audaz*, seudónimo de José María Carretero, escribió El novelista que vendió a su patria o Tartarín, revolucionario (1924) en que criticaba con vitriólica acidez a Blasco Ibáñez por su postura política.

Sus observaciones sobre la evolución política de países como México también originaron críticas a su obra en el extranjero. Entre ellas, cabe destacar el libro de Juan Posada Noriega Las glorias del pueblo mejicano, repeliendo la agresión de Blasco Ibáñez (1924), en que se enjuician los artículos publicados por este autor sobre México en la prensa de los Estados Unidos.

Al morir el novelista en 1928, la prensa internacional lo despidió de una forma muy favorable, a excepción de algún periódico alemán que lamentaba los ataques del autor a su país durante la Primera Guerra Mundial. La prensa norteamericana y francesa siguió muy de cerca la enfermedad del autor y su fallecimiento. Al morir Blasco Ibáñez se publicaron en los Estados Unidos importantes reportajes sobre su vida y su obra como "Vicente Blasco Ibáñez Was A Utopian Reformer", impreso en el New York Times.

En España, en cambio, la Dictadura no permitió el regreso inmediato de sus restos a Valencia por miedo a revueltas populares. La opinión general al conocerse la muerte de Blasco Ibáñez fue, no obstante, favorable al autor y su obra. Nuevo Mundo, por ejemplo, publicó una extensa entrevista retrospectiva del autor con gran número de fotografías a modo de homenaje. La Prensa madrileña, conservadora y liberal, tampoco dudó en anunciar a primera página la muerte del novelista, mientras que la mayoría de los intelectuales españoles comentaron con mayor o menor entusiasmo la contribución del autor levantino a la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX.

El rotativo Informaciones, por ejemplo, publicó el 28 de enero de 1928, un artículo titulado "Opiniones de varias personalidades sobre el maestro", en que se expresaban sobre Blasco Ibáñez y su obra novelistas como Pío Baroja y Ramón del Valle-Inclán. En él Baroja decía " - Las novelas de Blasco, como gustarme, no me gustan. . . Hay en ellas una cosa de primera impresión que, francamente no me agrada." Más específico fue Valle-Inclán, quien al enterarse de la muerte de Blasco Ibáñez,

afirmó: " -Yo les diría a ustedes que Blasco no se ha muerto. . . - Sí, que es un reclamo. .
 . Creo que eso sí lo hacía bien."²

Poco después de su muerte se empezaron a editar un gran número de estudios literarios y biográficos sobre Blasco Ibáñez y su obra. De 1929 es la biografía de Ramón Martínez de la Riva, Blasco Ibáñez: su vida, su obra, su muerte , en que se da una imagen favorable del escritor y se dan a conocer un grupo de cartas en las que Blasco Ibáñez expresa su deseo de escribir para el cine y crear una cinematografía nacional. En 1933, cuando sus restos regresaron a Valencia, se le tributó un homenaje póstumo al autor pagado por el ayuntamiento de esa ciudad, en el que se incluía la publicación de una cronología de su vida. En los años 30, Pitollet inició sus críticas a Blasco Ibáñez en Gloses, mientras que escritores como Artemio Precioso elogiaban su carácter en Recuerdos de Blasco Ibáñez. En esa época, también se empezaron a publicar las primeras tesis doctorales sobre el novelista, sobre todo, en los Estados Unidos y en Alemania.

En los años de la Guerra Civil y la postguerra española, hasta finales de los años 50, prácticamente se dejaron de escribir estudios blasquistas y la mayor parte de lo publicado sobre este autor apareció en el extranjero, sobre todo en los Estados Unidos. De los trabajos realizados sobre Blasco Ibáñez, cabe destacar la biografía de Ramón Gómez de la Serna, publicada en Buenos Aires en 1945, que recoge anécdotas e impresiones sobre el novelista levantino. Al igual que había ocurrido con otros

² Para mayor información sobre la reacción de los escritores contemporáneos a la muerte de Vicente Blasco Ibáñez, véase el artículo de J.M. Lavaud " Valle-Inclán et la

escritores españoles de los años 20, Gómez de la Serna critica el éxito comercial de Blasco Ibáñez y lamenta que el autor valenciano no cumpliera muchas de sus promesas, como el ceder su mansión de Mentón a los escritores necesitados.

Entre los estudios realizados sobre Blasco Ibáñez en los 50 cabe destacar la tesis doctoral de Eduardo Betoret-Paris 'El costumbrismo regional de Vicente Blasco Ibáñez'; estudio hecho en la Universidad de Kansas en 1957, que sería publicado un año más tarde en Valencia; o la biografía de Blasco Ibáñez ya mencionada anteriormente escrita por Emilio Gascó Contell de finales de los 50, que este autor republicaría en 1967 con el título de Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez. También de esos años es Mi libro sobre Blasco Ibáñez de Camille Pitollot, que tanta controversia creó por las duras críticas que dirigía al autor levantino.

En los años 60 y 70, en cambio, surgió un nuevo interés por la obra de Blasco Ibáñez y un florecimiento en la crítica literaria de su obra, sobre todo al celebrarse el centenario de su nacimiento en 1968. Muchos de los estudios de estos años se centraron en la personalidad y la vida del autor. Entre ellos, cabe destacar un pequeño estudio de Azorín en que se comenta la relación de los dos escritores, y el valor pictórico de los relatos blasquistas.³

En los 70, sobre todo, se publicaron muchos estudios sobre Blasco Ibáñez, la mayoría de ellos centrados en su primer ciclo literario, y mayormente sobre sus

mort de Blasco Ibáñez," Bulletin Hispanique 77 (1974): 276-391

³ Azorín, Obra selecta (Madrid: Biblioteca Nueva, 1969) 794-795.

novelas valencianas. En esa década también se publicaron análisis sobre su actitud política y sus obras de carácter republicano y anticlerical. Wenceslao Miranda, por ejemplo, publicó Posición filosófica, religiosa y social en las novelas de tesis de Blasco Ibáñez y Carlos Blanco Aguinaga escribió en 1970, “Blasco Ibáñez: una historia de la revolución española y la novela de una revuelta andaluza”, en los que, desde distintas perspectivas y sin los acalorados partidismos de los años 20, se volvieron a analizar los escritos políticos de Blasco Ibáñez.

En esta época, la crítica literaria también empezó a interesarse por la última fase literaria de este autor, y surgieron los primeros escritos, prácticamente los únicos, hechos hasta hoy sobre la relación de Vicente Blasco Ibáñez y el cinematógrafo, desde un punto de vista literario. De ellos, hay que señalar Blasco Ibáñez y la novela evocativa, “El Papa del mar” y “A los pies de Venus” (1973) de Rodolfo Cortina Gómez en que se vincula la técnica narrativa de estas dos novelas al cine y la tesis doctoral de Andrés Suris, “Técnicas cinematográficas y la obra de Vicente Blasco Ibáñez”, de 1972, en que se analizan algunos recursos cinematográficos en la obra de este autor.

En los 80, la crítica literaria se interesó en estudiar, además de su ciclo naturalista, que continúa siendo el tema predilecto para los críticos, su actitud política. De estos estudios cabe mencionar el artículo de Richard Cardwell, “Blasco Ibáñez, la protesta social y la generación del noventa y ocho: Una contribución al debate”, o el de Ernest Rehder “Raza y racismo en El militarismo de Blasco Ibáñez y Tirano Banderas de Valle Inclán.”

Manuel Lloris, por otra parte, revivió en Insula en 1980 la crítica negativa a Blasco Ibáñez en su estudio “ Vicente Blasco Ibáñez o la formación de un escritor de masas”, en el que afirma: “ Después de unos prometedores comienzos - su cielo de novelas de ambiente regional- el escritor valenciano se hundió.” Las afirmaciones de Lloris, a pesar de su contundencia, se basan en opiniones personales no siempre fundamentadas y en un concepto muy discutible de lo que debe ser la literatura.⁴

En los años 90, los estudios especializados en Blasco Ibáñez parecen interesarse, mayormente, en sus primeras novelas. El proceso de olvido a que se ve sometida la obra de este autor es evidente en algunos programas doctorales de los Estados Unidos en los que se sitúa a este novelista entre los autores del siglo XIX, a pesar de que gran parte de su obra fue escrita en el siglo XX.⁵

A grandes rasgos, se puede decir que la imagen que hoy tenemos de Vicente Blasco Ibáñez y su obra es tan contradictoria y polémica como a principios de siglo. Quizá lo más significativo en la crítica blascoibañista es que mientras la popularidad de Blasco parece estar decayendo en los círculos literarios, los estudios del cine parecen interesarse cada vez más en él. Rafael Utrera, Pere Gimferrer o Jorge Urrutia (señalo aquí a los más destacados) han escrito recientemente artículos y libros en que

⁴ En el estudio de Lloris no se menciona el interés de Vicente Blasco Ibáñez por el cine, ni se analiza en profundidad la segunda etapa literaria de este novelista. Lo que Lloris describe como un hundimiento literario, también se puede interpretar como una búsqueda de nuevas formas narrativas. Lo que invalida el juicio de Lloris es, en mi opinión, la falta de datos concretos que sustenten sus afirmaciones.

⁵ En los últimos años ha habido intentos de recordar su vida como el hecho por Televisión Española en 1996, al producir una serie televisiva sobre su vida, que se transmitió a principio de 1997.

se realiza desde un punto de vista, mayormente cinematográfico, la aportación de este autor a la industria del cine. Lo curioso es que mientras investigadores del cinema y su historia, como Roman Gubern, afirman que ningún escritor español ha tenido la aceptación que Blasco Ibáñez gozó en los Estados Unidos en los años 20, donde ayudó a crear mitos como el "Latin Lover"⁶, no se hayan continuado las investigaciones sobre esta relación desde una perspectiva literaria.

CLASIFICACIÓN DE LA OBRA DE BLASCO IBÁÑEZ RELACIONADA CON EL CINE.

Podemos clasificar la obra de Vicente Blasco Ibáñez en tres grupos: los escritos reconocidos por el autor; los rechazados por tratarse de novelas de juventud; y una serie indeterminada de artículos de prensa, conferencias o escritos cinematográficos que se publicaron con seudónimo, o fueron traducidos y editados en periódicos y no han sido todavía recopilados en bibliografías, ni en sus obras completas. A este corpus, hay que añadir una media docena de novelas cinematográficas que el autor anunció haber escrito o que tenía en proceso de redacción y que parecen haber desaparecido de su

⁶ El 7 de febrero de 1997 se celebró en New York University un seminario y presentación de películas que llevaba por título "Spain in U.S. Cinema - The U.S. in Spanish Cinema", en el que Román Gubern habló sobre Sangre y arena y la importancia de Vicente Blasco Ibáñez en la historia del cine norteamericano, sobre todo en la creación del mito "Latin Lover." En su obra Historia del cine, Román Gubern también se refiere al mito del "Latin lover", al narrar la biografía de Rodolfo Valentino. En esa obra, Gubern afirma: "La tradición del Don Juan y de Casanova, que han impuesto a las mujeres anglosajonas la difundida creencia en una hipertrofia

producción literaria. La biblioteca Motion Pictures Academy Library conserva, eso sí, el manuscrito de una obra cinematográfica escrita en los años 20 : Argentine Love , e información sobre La Encantadora Circe, ambos escritos enviados por Blasco Ibáñez a los estudios norteamericanos para ser llevadas a la pantalla. Estos dos “escenarios” no están incluidos en su obra completa, ni las recogen las bibliografías de este autor.

El reciclaje y reedición que Vicente Blasco Ibáñez hizo de algunas de sus obras dificulta también su agrupamiento. En escritos como las Novelas de amor y muerte o las Novelas de la Costa Azul, por ejemplo, se imprimieron primero en La Novela de Hoy con una extensión aproximada de sesenta páginas cada narración y luego se republicaron en forma de cuentos en la obra completa de este autor, reducidas de tamaño substancialmente y con muchas modificaciones en la estructura del relato. Un caso parecido es el Argumento de la novela cinematográfica 'Sangre y arena' (191-), que Blasco Ibáñez readaptó en forma de cuento ", con las variaciones de la versión cinematográfica ", según la primera versión que se hizo del libro para llevarlo al cine. Lo mismo se puede decir de algunas de sus primeras obras como La barraca, que fue escrita en forma de cuento con el título El tonto de la huerta y que posteriormente fue alargado por el autor para publicarlo primero en forma de folletín y finalmente como libro.

Otro problema que existe para clasificar la obra de Blasco Ibáñez son las obras inacabadas. En El águila y la serpiente, por ejemplo, el autor, molesto por las críticas

potencia sexual de las razas socialmente inferiores (como lo es la latina para los anglosajones).” (136)

que le hicieron en México por sus artículos para la prensa de los Estados Unidos, en los que hablaba de la revolución contra Venustiano Carranza, no quiso terminar el último capítulo de este libro que debía ser un elogio a la República mejicana. En otros casos, como en La voluntad de vivir, Blasco Ibáñez mandó retirar del mercado y quemar las copias publicadas, al darse cuenta de las claras referencias que el libro contenía de personajes de la vida política y literaria de Madrid a principios de siglo.

Los trabajos reconocidos por Blasco Ibáñez empiezan con Los cuentos valencianos de 1893 y terminan con la obra póstuma El caballero de la Virgen, de 1930. A este grupo de escritos, que son los más representativos de su obra, incluiremos, cuando sea necesario, referencias a novelas, artículos periodísticos o conferencias que este autor no quiso añadir a su obra completa, o están dispersos en bibliotecas y hemerotecas de los Estados Unidos y España. Entre ellos, comentaremos algunos artículos que este autor publicó en The New York Times en los años 20, que sirven para explicar la actitud política y literaria de Vicente Blasco Ibáñez al final de su vida y los primeros guiones cinematográficos que este autor escribió y que todavía permanecen inéditos para la crítica literaria. En este estudio nos ceñiremos, por tanto, a la obra reconocida por el autor y en especial a las obras que muestran una clara influencia del cine.

Intentaremos demostrar que a pesar de la opinión de muchos críticos literarios que ven en Blasco Ibáñez un claro representante del naturalismo y de la literatura del siglo XIX, él fue en muchos sentidos un autor moderno que se interesó profundamente por el cine y trató de crear, en su última fase literaria, una narrativa

que se ajustaba al lenguaje fílmico y al gusto del público que asistían en esos años al cine. El objetivo de este estudio será, por tanto: a.- demostrar su temprano interés por el cine; b.- resaltar la evolución de su narrativa para acercarla al lenguaje cinematográfico; c.- dar ejemplos concretos de obras escritas expresamente para la pantalla o con una técnica y contenido fácilmente adaptables al séptimo arte.

CAPÍTULO
PRIMERO
CINE Y LITERATURA
EN ESPAÑA
1896-1936

En los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX surgió y se empezó a desarrollar un nuevo medio de difusión de cultura que iba a cambiar los gustos y las formas de entretenimiento popular en esta centuria e iba a influir poderosamente en la estructura y los temas literarios de muchos escritores del siglo XX : el cine . Uno de los escritores de ese periodo, cuyas obras muestran una evidente influencia de este medio de comunicación, fue Vicente Blasco Ibáñez (1868-1928).

*

El 15 de mayo de 1896 tuvo lugar en el sótano del Hotel Rusia de Madrid la presentación oficial del cinematógrafo en España, acto al que asistió un selecto público de la capital española y que estuvo calificado por la prensa local como un “ espectáculo realmente curioso.”⁷

Si las primeras proyecciones tuvieron un carácter de novedad científica, que atrajeron a las personalidades más distinguidas de Madrid -entre ellas a la Reina Regente María Cristina de Habsburgo-, pronto el nuevo invento de las imágenes móviles se fue transformando en un pasatiempo de “feria” o “negocio de barraca” por el bajo costo de distribución y exhibición. El cine tuvo, pues, una buena acogida

⁷ Fernando Méndez-Leite describe en Historia del cine español el gran impacto que causó el cinematógrafo en España en su inauguración oficial en el país y lo que más llamó la atención a ese primer público del cine: “ Al principio, solo contemplábamos en el cinematógrafo vistas extranjeras, y podíamos regalarnos con las copias.” (20) Refiriéndose a un comentario de prensa de la época, Méndez-Leite afirma: “ La exhibición de cuadros y vistas panorámicas, reproducidas por medio del cinematógrafo, se hacen en un espacio local (carrera de San Jerónimo, 34), que en la noche del

entre las clases obreras y campesinas españolas en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX.⁸

Esa primera fase experimental e itinerante del cine, en que predominaban las películas con escenas cotidianas de la vida, trucos de magia cinematográfica y tramas llenas de acción con numerosas escenas de humor, no parece haber interesado de una forma especial ni a los intelectuales, ni a los escritores españoles de esa época, sobre todo la Generación del 98, los cuales consideraron al cine, hasta 1908, como un espectáculo para analfabetos y gente de poca cultura.⁹

En esos años de cine pionero en España, fueron los periódicos, que cobraban por anunciar las películas de reciente aparición en el mercado, y los periodistas, que narraban los contenidos de las historias y las técnicas de producción, los que más se interesaron por el cine. De esa primera aproximación comercial surgirían más tarde las primeras críticas cinematográficas en la revista España, que su fundador, José Ortega y Gasset, encargó para su elaboración a los escritores Federico de Onís y Alfonso Reyes, y que después sería seguida por el resto de la prensa española y

miércoles estuvo muy concurrido por las muchas y distinguidas personas invitadas a la inauguración.” (20)

⁸ Por ejemplo, en Toledo la despojada, (1924), de Félix Urabayen, se dice “ Es el público del cine, obreros en su mayoría, que acuden a extasiarse ante la película en quince series llenas de apretadas majaderías.” (177)

⁹ En Las claves de la historia del cine, Miguel Porter Roix y Palmira González López escriben sobre las primeras filmaciones: “Todo cuando aparecía en la pantalla tenía carácter evidencial por vía ocular, y ello contribuyó también a la rápida internacionalización de los productos, al tiempo que el nuevo espectáculo se definía como especialmente indicado para un público sin preparación cultural.” (12)

tomaría un valor relevante las páginas de La Gaceta Literaria y La Revista de Occidente.¹⁰

Fue al final de la primera década del siglo XX, no obstante, cuando surgió la primera aproximación de la literatura al cine por medio del *Film d'Art*, idea nacida en Francia bajo los auspicios de ' *Société Cinematographique des Acteurs et Gents des Letres* ', que intentaba agrupar a los mejores escritores, actores, decoradores y fotógrafos para hacer frente a la competencia, cada vez más intensa, del cinematógrafo. El *Film d'Art* trató de crear un cine culto, distinto al que se presentaba en la pantalla en esos años, al mismo tiempo que buscaba nuevas posibilidades económicas para una industria teatral que ya empezaba a sentir los primeros síntomas de una crisis económica y estructural, que se acentuaría a partir de los años 20.¹¹ En España, el *Film d'Art* influyó en un grupo de dramaturgos entre los que destacaron Jacinto Benavente y los hermanos Quintero, los cuales trataron de adaptar sus obras al cine para hacerlas más accesibles al público y para crear una industria cinematográfica nacional diferente a las producciones francesas y

¹⁰ Rafael Utrera, Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico (Madrid: JC, 1985) 37-52.

¹¹ Son numerosas las referencias sobre la polémica cine-teatro a principios de siglo en España. Recomendamos, a este tenor, el artículo " Reflexiones sobre cinematografía" que publicó Antonio Espina en la Revista de Occidente en 1927 en que distingue las particularidad del cine respecto al teatro en los años 20.

norteamericanas, que dominaban el mercado en esos años y empezaban a colonizar intelectualmente a España¹².

Es importante señalar que la aproximación de los dramaturgos al cine fue un paso lógico, ya que desde el inicio de las proyecciones cinematográficas, éstas se realizaban en las ferias que se celebraban en las fiestas locales o nacionales, y en algunos locales que los empresarios teatrales ofrecían para ese efecto. Estas proyecciones permanecían en cartel, a veces, hasta un mes. En Sevilla, por ejemplo, Carlos Colón puntualiza, en su libro Los comienzos del cinematógrafo en Sevilla (1896-1928), que de 1898 a 1903 se ofrecían películas de forma regular en esta ciudad en tres teatros de renombre: el San Fernando, el del Duque y el Cervantes. Por otra parte, Vicente Llorens, el propietario del teatro más antiguo de Sevilla, fue uno de los mayores promotores del cine en esa ciudad, interés que Carlos Colón justifica con las palabras: por el “agrado del público” por ese nuevo invento.

En La Coruña, en cambio, a pesar del gran éxito popular que tuvo el cinematógrafo desde su presentación en 1896, la corporación municipal rechazó un proyecto para presentar películas en el teatro El Principal, “por considerarlo un desdoro hacia el local”, según escribe José M^a Folgar de la Calle en Aproximación a la historia del espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920).

¹² En el prólogo al Paraíso de las mujeres, Blasco Ibáñez se refiere a la industria del cine norteamericana para remarcar las características económicas que se dan en ese país que favorecían a esa industria y las extraordinarias exportaciones de películas que se hacían a los “otros pueblos de la tierra.” En Escritores y cinema en España, Rafael Utrera comenta un artículo de Jacinto Benavente en la revista Fotogramas en el que el dramaturgo defiende el cine nacional frente a las producciones extranjeras. Según

En esta época de cine-teatro que se inicia con el *Film D'Art*, Ricardo Baños, por ejemplo, adaptó al nuevo medio La Malquerida, en 1914, y el dramaturgo Adrián Gual creó en Barcelona la productora *Barcinógrafo*, que iba a dar un gran empuje a las adaptaciones teatrales al cine. Eduardo Marquina, por su parte, escribió el argumento Un sólo corazón, que interpretó María Guerrero y Fernando Díaz Mendoza. Mientras tanto, Benavente se declaraba encantado con el cine, y aparte de las adaptaciones fílmicas de sus obras, trabajó en la nueva industria de realizador, productor y guionista.

Al igual que ocurrió en Francia y en Italia, (pero no en los Estados Unidos, donde la industria cinematográfica seguiría otros cauces) la tendencia literaria del cine creada por el *Film d'Art* también supuso para las productoras españolas un interés por llevar al nuevo medio algunas de las novelas de escritores famosos de esos años como Vicente Blasco Ibáñez, Benito Pérez Galdós, o Pío Baroja. Esa tendencia de adaptar novelas de renombre, e incluso hacer partícipes en la producción de los filmes a los escritores, se mantuvo durante todo el periodo del cine mudo. Entre los autores españoles que se pusieron delante y detrás de las cámaras estuvieron Jacinto Benavente, que fundó la productora Madrid-Cines, Vicente Blasco Ibáñez, que también tuvo una productora, los hermanos Pío y Ricardo Baroja, y Ramón del Valle Inclán, que actuaron en dos películas, Zalacaín el aventurero, de 1928 y La malcasada, de 1926 .

Benavente: "siempre estamos - los españoles- dispuestos a la admiración por lo de fuera y a la censura más rigurosa por lo nuestro." (60)

A partir de 1910, no obstante, se generalizó entre los intelectuales europeos el interés por el cine. En Europa y en los Estados Unidos empezaron a surgir estudios y teorías sobre el cinematógrafo. Bragaglia, por ejemplo, escribió en 1911 Fotodinámica futurista, y en 1914, Ricciotto Canudo publicó el Manifiesto de las siete artes, en que se calificaba al cine de “séptimo arte.” En 1916 apareció el estudio de Hugo Munsterberg sobre estética y psicología del cine, The Photoplay. A Psychological Study; y ese mismo año, Marinetti escribió el Primer manifiesto por la cinematografía futurista.

La Primera Guerra Mundial, por otra parte, iba a marcar la hegemonía del cine norteamericano en el mundo, así como la proyección internacional de Charles Chaplin, actor del cine mudo que tuvo con su humor e ironía peculiar un impacto extraordinario en los escritores y artistas españoles del primer tercio del siglo XX . De Chaplin, Benjamín Jarnés escribió en 1927, “ ¿Quién leyó un poema tan patético que pueda superar en belleza a la cena `quimérica` de Charlot ?”¹³ Entre los homenajes que los escritores españoles ofrecieron al actor inglés habría que recordar las palabras de Gerardo Diego, quien afirmó, “ la genialidad de Charlot. . . está en haber inventado nada menos que un género de arte”¹⁴, y el acto organizado en *El Cineclub Español* en honor a este actor, en 1932, presentado por Ernesto Giménez

¹³ Benjamín Jarnés. “ De Homero a Charlot. ” La Gaceta Literaria 22 (1927) : 131

¹⁴Gerardo Diego “Ivan Goll: Charlot Poeta.” Revista de Occidente 53 (1936)

Caballero y en el que participaron Rafael Alberti, Jorge Luis Borges, Federico García Lorca y Benjamín Jarnés entre otros.

De los Estados Unidos surgió también - sobre todo con El nacimiento de una nación de David Wark Griffith, en 1916- un nuevo lenguaje cinematográfico, que apartó definitivamente al cine del teatro con el uso de los primeros planos, los movimientos de cámara o los desplazamientos del punto de vista.

Con las nuevas bases teóricas y técnicas del cine, y ante la evidencia de sus posibilidades artísticas, los novelistas españoles de principios de siglo empezaron a sentirse interesados por el “séptimo arte.” Brian Morris ha señalado en su libro La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936) el gran interés que el nuevo medio despertó en los hombres de letras españoles:

El cine ha tenido repercusiones importantes en la literatura en general y, sobre todo, ha influido de manera considerable en la literatura moderna. Esta opinión es particularmente cierta en lo que se refiere a la literatura española de los años veinte y treinta, ya que ni la literatura inglesa, ni francesa del mismo periodo muestran la misma amplitud y profundidad de respuesta. (14)

Aunque la afirmación de Brian Morris puede parecer engañosa, ya que entre los escritores españoles de principios de siglo hubo algunos que mostraron poco o ningún interés por el cine, lo cierto es que en España fueron muchos los escritores que se interesaron por el cinematógrafo y participaron activamente en su estudio y desarrollo.

En los años 20 confluían en España autores de diferentes corrientes literarias: de la Generación del 98, de la Generación de 1914, de la Generación del 27. Sin embargo, también hubo autores que parecen no haber estado adscritos a ninguna generación, como los casos de Vicente Blasco Ibáñez, los hermanos Quintero, Arniches, o Jacinto Benavente. Lo cierto es que, si bien existen ciertos paralelismos entre los miembros de las llamadas “Generaciones” algunos de los rasgos generales que se han atribuido a estos grupos no se cumplen o son muy discutibles, sobre todo cuando se trata de la influencia del cine en la literatura de esos años. Por ejemplo, en las I Conversaciones Cinematográficas, que tuvieron lugar en Salamanca en 1955, se afirmó: “ el cine, que nace con la Generación del 98, no mereció en ella la menor atención”. En Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo, Rafael Utrera ha demostrado lo falso de esta afirmación, ya que entre los noventayochistas hubo *cinematófilos* y *cinematófobos*, según la clasificación que hizo Pío Baroja.

Tanto en la Generación del 98, como en las vanguardias y los autores “independientes”, hubo escritores que se vieron atraídos por el cine siendo influidos en la estructura y en los temas de sus escritos. Para muchos de ellos el cine serviría como replanteamiento literario para crear una nueva literatura más acorde con los años de revolución tecnológica que se vivía en la sociedad de los años 20.

Jorge Urrutia, que ha estudiado la relación entre el cine y la literatura en los años 20, escribe en Imago Litterae:

A finales de la segunda década del siglo comienza a comprenderse que el cine es capaz de narrar historias y no únicamente de presentar hechos.

El nacimiento de la narración cinematográfica, con Griffith y el cine “literario” de Von Stroheim, es contemporáneo de las nuevas preocupaciones de los novelistas. Ello permitirá que la década comprendida entre 1920 y 1930 dé lugar a un prodigioso desarrollo de la narrativa moderna, tanto en el cine como en la novela. Pero el cine español sigue aferrado al teatro y, sobre todo, a un teatro que significa éxito seguro por la fuerza de atracción de su autor. (24)

Como ya vimos anteriormente, los dramaturgos y algunos novelistas habían entrado en contacto con el cine en las primeras décadas del siglo adaptando a la pantalla sus obras. Aunque la polémica relación entre el teatro y el cinema se acentuó en los años 20, Jacinto Benavente, los Quintero y Arniches continuaron interesándose por el cine hasta mediados de siglo¹⁵. Este grupo de dramaturgos, por ejemplo, fundó en 1932 la CEA (Cinematografía Española Americana), que trató de promover la cinematografía nacional tanto en España como en Hispanoamérica. Entre los compromisos hechos por los escritores de la CEA a esta nueva aventura literario-cinematográfica estaba la cesión en exclusiva de su producción inédita para ser llevada a la pantalla.

De este grupo de hombres de teatro interesados por el cine, el más destacado fue Jacinto Benavente, quien además de permitir la adaptación de sus obras al cine, se

¹⁵ Su modalidad de cine-teatro no sólo tuvo una relativa aceptación popular, sino que fue alentada por organismos estatales en la dictadura de Francisco Franco, quien vio en esta aproximación a los temas y costumbres nacionales una forma de propaganda para su régimen.

consagró enteramente a la producción cinematográfica. Sobre la dedicación de Benavente al cine, Fernando Méndez-Leite escribe en Historia del cine español:

Benavente tomó todo aquello (la filmación de Los intereses creados) con interés extremo. Se levantaba a las cinco de la mañana para estar el primero en el sitio de trabajo. Exigía, discutía, cuidándose del menor detalle. . . Quería a toda costa que se triunfase, para lo cual - justo es decirlo - había hecho de su hermosísima comedia una adaptación cinematográfica maravillosa. (163)

En 1920, Benavente llevó a la pantalla La madona de las rosas, con guión y dirección del mismo autor. En esa ocasión Tomás Borrás describió el intento “cinedramático” benaventino en las páginas de La Tribuna como un arte escueto, de acción dilatada y completa. En 1929, Jacinto Benavente estrenó en el Teatro Victoria de Madrid Vidas cruzadas, subtitulada Cinedrama, obra que, a pesar del encabezamiento, no se diferenciaba mucho del resto de sus producción teatral.¹⁶

Con Benavente y los hermanos Quintero, fueron Arniches y Eduardo Marquina los autores teatrales que más se interesaron en la adaptación de sus obras y la participación directa en el cine. A este grupo se tendrían que sumar los novelistas Vicente Blasco Ibáñez, que no escribió para el cine nacional, sino para las empresas

¹⁶ Los hermanos Álvarez Quintero, por su parte, forjaron por medio del cine la imagen de Andalucía como símbolo de la España de postguerra. Esta “ Visión clásica y amable de Andalucía- dice Jorge Urrutia en Imago Litterae - que los ideólogos del régimen franquista encontraron ya codificada en el teatro de los hermanos Álvarez Quintero. Codificada, además, con una calidad verbal de indudable garra cómica.” (27)

norteamericanas, y Benito Pérez Galdós¹⁷, de quien se adaptaron a la pantalla varias de sus obras, no siempre con su consentimiento.

La característica común de este heterogéneo grupo de escritores fue su visión comercial del cinematógrafo. Para ellos, el nuevo medio debía ser un aliado del teatro y de la novela, ya que la versatilidad comercial del cine y el gran atractivo que el nuevo medio despertaba en la sociedad podía coadyuvar a que la literatura llegase de modo mayoritario al público. A pesar de ese prurito comercial, la mayoría de estos autores se acercaron al cine desde una perspectiva puramente literaria, sin considerar las posibilidades del nuevo medio como forma de expresión independiente. Sin embargo, fueron conscientes de las dificultades que existían en las adaptaciones y la necesidad de crear una literatura cinematográfica que permitiese, con un estilo más gráfico y comercial, renovar la literatura finisecular.

*

Rafael Utrera ha estudiado en Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo la actitud de este grupo de escritores frente a la irrupción del cine en la vida cultural española a principios de siglo. En el caso de los noventayochistas, la aparición y desarrollo del cine mudo en España tuvo un valor muy especial, ya que se produjo en el mismo periodo en que desarrollaban su producción literaria. Según Utrera, el cine no parece haber influido de una forma especial en la obra de autores como Miguel de

¹⁷ Rafael Utrera afirma en su libro La novela de Pérez Galdós en la pantalla: “Una editorial yanqui adaptó a la pantalla, sin su permiso, (el de Galdós) “Doña Perfecta”. Y lo mismo que antes, al afirmar, “El gran gaeloto”, de Echegaray, lo anunciaron con distinto nombre.” (98)

Unamuno o Ramiro de Maeztu, lo cual no quiere decir que no estudiaron ni comentaron las particularidades del nuevo medio de comunicación.

Para Ramiro de Maeztu, por ejemplo, el cine no fue más que un complemento o extensión del teatro, y cuando lo juzgó en artículos de prensa lo hizo de una forma dura, sobre todo al tratar los efectos negativos del cine sobre la sociedad. Miguel de Unamuno, a quien Utrera tilda de *cinematóforo* furibundo, hizo escasos comentarios sobre el cine, lo criticó en repetidas ocasiones, por el mal ejemplo que, según él, daba a la moralidad de la sociedad de su tiempo.

Pío Baroja, en cambio, se interesó por el cine y escribió sobre él. En una entrevista de Suárez Guillén publicada en Popular Films en 1929, Pío Baroja dice:

- La mayoría de las películas son novelas gráficas. Naturalmente, el cine tiene las ventajas y los inconvenientes de lo exclusivamente gráfico. La novela no podrá nunca competir con el film en descripciones objetivas; como el film no podrá competir con la novela en lo que sea subjetivo o psicológico.¹⁸

La opinión de Pío Baroja recuerda la de Vicente Blasco Ibáñez, expresada en el prólogo a El paraíso de las mujeres, en 1921, cuando el autor valenciano propuso la creación de una “novela cinematográfica”. El comentario de Baroja se produjo después de la adaptación a la pantalla de su novela Zalacaín el aventurero, en la que los hermanos Pío y Ricardo Baroja participaron muy activamente como productores

¹⁸ A. Suárez Guillén. “Hablando con D. Pío Baroja. Lo que dice el autor de Zalacaín el aventurero.” Popular Films 144 (1929).

y actores.“ Si de un punto de vista comercial - dice Utrera refiriéndose al estreno de esta película- no se logró un éxito absoluto, debe anotarse que fue la primera película española adquirida por una firma extranjera, la Metro, para su distribución mundial.”

(69)

En 1929, Pío Baroja escribió expresamente para el cine El poeta y la princesa o El cabaret de la Cotorra verde, que como El paraíso de las mujeres, de Blasco Ibáñez, es un producto híbrido de guión cinematográfico y novela. En la estructura de este texto barojiano se aprecia una intención de adaptarse al formato cinematográfico y una temática sin demasiada intención crítica. Si en El paraíso de las mujeres se planteó la lucha de los sexos (tema muy candente en esos años en los Estados Unidos), en El poeta y la princesa o El cabaret de la Cotorra verde, Baroja expuso una trama amorosa de final feliz, en la que no faltó esa lucha de amor y odio entre los sexos que tanto encandilaba a los públicos de los años 20.

Ramón del Valle-Inclán compartió con Baroja un vivo interés por el cine . De Valle-Inclán, Utrera dice: “Es. . . el miembro más cinematográfico de su Generación, no tanto por sus teorías sobre el cine sino por realizar un teatro de claras características cinematográficas.” (161)

De hecho, la revista ALEC (Anales de Literatura Española Contemporánea) publicó en 1995 un artículo de Javier Barreiro titulado “Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine” donde se hacen referencias a una serie de artículos en los que Valle-Inclán opina sobre el cinematógrafo. Para Barreiro, hay una gran influencia de

la cinematografía en la obra valleinclanesca, evidente, sobre todo, en su producción teatral. Valle-Inclán se manifiesta así:

Hay que esperar a que estos intérpretes, viciados por un teatro de camilla casera, se acaben. Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos; ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo.¹⁹

A diferencia de Unamuno y otros miembros de la Generación del 98, Ramón del Valle-Inclán confesó que le gustaba el cine y que iba de forma regular a las salas de proyección:

Y a los cinematógrafos, ya lo creo que voy - dice Valle-Inclán en una entrevista en 1928 -. Ese es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. En nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y complementarán el Cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro.²⁰

Lo que Valle-Inclán definió como visualidad (no olvidemos que estamos hablando de cine mudo) apuntaba a la ventaja del cine sobre el teatro en los aspectos visuales como el paisaje y los muchos escenarios que puede utilizar el cinematógrafo

¹⁹ Entrevista publicada en Luz el 23 de noviembre de 1933.

²⁰ Federico Navas, “ Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro,” Imprenta del Real Monasterio de El Escorial 1928.

gracias a la movilidad de la cámara. El teatro, por otra parte, tenía para Valle-Inclán la ventaja del sonido y la palabra; por tal razón, proponía la unión de “ los dos Teatros en un solo Teatro”. Esta concepción puede explicar - en nuestra opinión - muchas particularidades de los esperpentos valleinclanescos, como la división de la obra en escenas, el énfasis en la palabra, o la gran variedad de escenarios, que dificultaban la representación de algunas de sus obras en los teatros convencionales. La influencia del cine en la obra de Valle-Inclán se puede observar en obras como Tirano banderas o Martes de carnaval.

Otro ejemplo de cinematófilo en la Generación del 98, - aunque en este caso un poco tardío - fue Azorín. De este autor, Rafael Utrera ha distinguido dos periodos: una fase inicial que va desde sus principios literarios hasta 1950, en que el autor se interesó modestamente por el cine ; y un segundo periodo, de 1950 a 1967, en que Azorín se apasionó por el nuevo medio.

La actitud de este autor en el debate cinematografía-teatro en los años del cine mudo fue, no obstante, a favor del cine. Aparte de unos someros comentarios en la prensa²¹, hasta 1950 fue poco el interés que mostró Azorín en el nuevo medio, aunque muchos críticos han visto rasgos filmicos en su técnica impresionista de escribir y el punto de vista del narrador en obras como Castilla (1917) y Doña Inés (1925).²² Por nuestra parte, pensamos que aunque hay rasgos cinematográficos en

²¹ Azorín “El cine y el teatro.” ABC, 26 de mayo de 1927.

²² Julián Marías, Guillermo Díaz Plaja y Elena Catena han comentado en artículos e introducciones a algunos de sus libros los aspectos cinematográficos en la

algunas de sus obras, la técnica impresionista de Azorín se debe, principalmente, a la pintura francesa.

*

A partir de 1914, empezaron a surgir en España nuevas corrientes literarias desligadas del siglo XIX. Las nuevas generaciones, - la del 14, la del 27 o la infinidad de “-ismos” que las siguieron- se caracterizaron por su afán renovador. Con todo, definir las características de las llamadas “vanguardias” es difícil, como lo ilustra una encuesta publicada en la Gaceta Literaria en 1930, que trataba de responder a la pregunta ¿ Qué es vanguardia ? En ella, el autor, Miguel Pérez Ferrero decía:

La vanguardia literaria para unos ha sido como el modernismo, como el neoclasicismo. . . : vueltas al volante para no sucumbir en la estupidez ambiente de finales del XIX. Para otros ha significado, simplemente, cobijo de tontos y bandera de aprovechadores. Para los de más allá, expresión carente de sentido en las lides literarias. . . (3).

El mejor resumen, -concluye- será que cada cual se remita a la contestación que estime más interesante.²³

En su introducción a la Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea: 1914-1939, Agustín Sánchez Vidal se vio obligado a reconocer los

obra de Azorín. A partir de 1950, el interés de Azorín por el cine se centró en la crítica cinematográfica para el rotativo ABC. En esa época, ya de cine sonoro, Azorín, más que volver a los planteamientos de los años 20 sobre la “renovación de la literatura por medio del cinematógrafo” escribió sobre sus impresiones del cine desde una perspectiva literaria.

problemas que existían, aún en 1995, para definir a ese grupo de escritores que desarrollaron su producción literaria en el periodo de entreguerras.²⁴

A pesar de los problemas conceptuales que existen para estudiar a este grupo de autores, por lo que respecta al cine, no hay duda que José Ortega y Gasset y Ernesto Giménez Caballero fueron los primeros y mejores impulsores del cine en las vanguardias. Ortega y Gasset, por ejemplo, fundó la revista España, y la Revista de Occidente, publicaciones pioneras en la crítica cinematográfica en España y potentes medios de difusión de las nuevas ideas artísticas en los años 20. Giménez Caballero, por su parte, fundó en 1928 La Gaceta Literaria, que compartió con La Revista de Occidente la labor de propagación de las vanguardias y el cine, así como la fundación del primer cineclub español, que sirvió de punto de encuentro y promoción del cine entre los intelectuales españoles.

La Revista de Occidente pronto se convirtió en el mejor difusor de las teorías de José Ortega y Gasset expuestas en su libro La deshumanización del arte. Desde su fundación en 1923, la Revista de Occidente ofreció a sus lectores artículos especializados en cine y contó entre sus colaboradores con Francisco Ayala, Benjamín Jarnés y Antonio Espina. A diferencia de La Gaceta Literaria, que ofrecía noticias y comentarios cinematográficos, la Revista de Occidente se especializó en estudios de profundidad sobre temas concretos de cine. En 1927, por ejemplo, Antonio Espina

²⁴ Miguel Pérez Ferrero, "Breve resumen a una encuesta," La Gaceta Literaria (1930) : 3.

escribió un artículo sobre el carácter psicológico del cine, que es “ [lo que] verdaderamente constituye el fondo estético del nuevo arte.” En su artículo, Espina propone alejar al cine, todo lo posible, de la realidad. Un año más tarde, en 1928, Benjamín Jarnés criticó las adaptaciones al cine de “ los novelones franceses de fin de siglo”. Francisco Ayala, subrayó en un artículo titulado Indagación del cinema, en 1929, la diferencia entre el realismo y el cine. Para su análisis, Ayala utilizó “ el efecto cómico del ralenti ”, el cual permite modificar “ un mundo poblado por la fantasía.”

Las reseñas cinematográficas de La Revista de Occidente se caracterizan por su énfasis en el valor autónomo al cine, lo cual es una crítica implícita a las adaptaciones teatrales y novelísticas que en esos años desarrollaba el cine comercial.

Con una orientación diferente, pero compartiendo muchos de los criterios cinematográficos de la Revista de Occidente, La Gaceta Literaria se especializó - con una sección fija - en el comentario de películas nuevas, informaciones sobre nuevas tendencias cinematográficas en la relación del cine con otras disciplinas artísticas.

En 1928, esta publicación dedicó una edición completa al cine, hecho que demuestra el gran interés que el nuevo arte despertó entre los lectores y la dirección de esta revista.

Entre las numerosas colaboraciones que la Gaceta literaria acogió en sus páginas de 1927 a 1932 - Luis Buñuel, Juan Piqueras, Jean Epstein, Rosa Chacel y Ramón

²⁴ Según Sánchez Vidal “ las dificultades que entrañaba la etapa 1914-1939, acotada por fechas que encierran paréntesis entre dos guerras de enormes consecuencias de todo orden para el objeto de estudio que nos ocupa.”(3)

Gómez de la Serna-, se encontró, por ejemplo, la de Salvador Dalí, quien en un artículo titulado “Films antiartísticos”, publicado en 1928, decía:

Benjamín Jarnés escribía en estas mismas páginas: “El cine es la manera más real de expresar lo irreal.” Yo creo que todo el equívoco “artístico” del cine radica precisamente en esta apreciación, ya que para mí, y precisamente al revés de lo que cree dicho escritor, “ el cine es la forma más irreal de expresar la realidad.” ²⁵

Marinetti, por su parte, publicó en 1928 un artículo titulado “ Futurismo y el cinema” en el que trató de poner fin a la tan discutida relación del cine-teatro, al afirmar. “ El cinematógrafo es un arte en sí. No deberá copiar el escenario.”²⁶

En la sección cinematográfica de la Gaceta literaria se discutió también el impacto del cine sonoro en el futuro del séptimo arte y lo que ello significaba para la literatura. En 1929, poco después del primer estreno de un film hablado, Juan Piqueras escribía:

El cine será más puro y más cinema cuanto más se acerque a su significado primitivo. O mejor, cuando menos se aleje de la misión a que se le dedicó primeramente.

El cine no es ni más ni menos que un desfile de fotografías animadas.²⁷

²⁵ Salvador Dalí, “Film antiartístico,” La Gaceta Literaria 29 (1928) : 182.

²⁶ F.F. Marinetti, “ Futurismo y el cinema,” La Gaceta Literaria (1928) : n.pag.

Sobre el cine sonoro, La Gaceta literaria publicó en noviembre de 1929, una encuesta en la que participaron escritores como Francisco Ayala y Antonio Espina. Por esas fechas, Ayala declaró que cine parlante no era una modalidad “artísticamente viable”; mientras que Espina, si bien no negó las futuras ventajas del cine sonoro, afirmó, “ Serán de un arte forzosamente híbrido, tributario en muchos aspectos al teatro, de la novela, de la escenografía, etc.”²⁸

El Cineclub Español, fundado por Giménez Caballero, fue otro pilar en la difusión del cine entre los escritores vanguardistas españoles de los años 20 y 30. Este Cine-Club para “minorías y cineastas”, como lo describió La Gaceta Literaria al anunciar su fundación, acogió en su salas de proyecciones y conferencias en el Hotel Ritz de Madrid a escritores como Gómez de la Serna, Rafael Alberti, Pío Baroja, García Lorca, Benjamín Jarnés.

El propio Giménez Caballero reafirmó en una carta publicada en La Gaceta Literaria, en 1929, los tres objetivos del Cineclub, al escribir: “[el] Cineclub se ha comprometido a dar en toda sesión: a.- UN FILM DOCUMENTAL; b.- UNO DE VANGUARDIA, Y c.- UNO DE REPERTORIO, que contenga algo digno de ser presentado excepcionalmente, sea o no inédito en España.”²⁹

²⁷ Juan Piqueras, “ Primer programa de cine parlante y sonoro,” Gaceta literaria 64 (1929) : 421

²⁸ “Encuesta sobre el cine sonoro,” La gaceta literaria 69 (1929) : 448.

²⁹ “ El Cineclub, la Vanguardia y los Tacones” editorial, La Gaceta Literaria 51 (1929) : 329.

De hecho, en los tres años que el Cineclub funcionó en Madrid se ofrecieron homenajes, como el tributado a Charles Chaplin; conferencias, como la pronunciada por Ramón Gómez de la Serna (embetunado de negro para hablar sobre la película El cantante de jazz) o la presentación de Un chien andalou, de Luis Buñuel y Salvador Dalí.

Aparte de las revistas literarias e iniciativas como el Cineclub, en estos años también hubo una gran difusión del cinematógrafo entre los intelectuales españoles en centros como la Residencia de Estudiantes, donde se alojaron Salvador Dalí, Federico García Lorca y Luis Buñuel, y donde se gestaron muchas de sus ideas vanguardistas que les acercaron al cine.³⁰

A pesar del gran interés que la cinematografía despertó a nivel teórico entre los intelectuales españoles, lo cierto es que la ausencia de una industria de cine hizo que la vanguardia española estuviera rezagada en experiencias prácticas respecto a la europea. El poco cine que se hizo no fue de talante vanguardista, sino, mayormente, adaptaciones teatrales o de novelas de escritores ya consagrados. Antonio Bonet Correa ha comentado la particular relación de los vanguardistas españoles con el cine. En su libro Práctica fílmica y vanguardia artística en España. The avant-grade Film in Spain: 1925-1981. En su estudio, Bonet afirma:

³⁰ Del ambiente de la Residencia de Estudiantes surgieron los “putrefactos”, idea de Salvador Dalí y Federico García Lorca, que unió y separó a los dos artistas, y que fue una de las razones que ayudó a gestar Un chien andalou y el guión cinematográfico de Federico García Lorca Viaje a la luna (1929).

Al infradesarrollo de nuestra industria cinematográfica debe sumársele igualmente la absoluta inexistencia de una burguesía ilustrada que financie la producción cultural o que, cuando menos, consuma un producto de vanguardia.

Por todo ello, la vanguardia cinematográfica española no existe como tal organización, produciéndose únicamente una serie de fenómenos desordenados que no le dan unidad. . . . El dato más significativo es el de Buñuel, que tiene que abandonar el país para realizar su subversión fílmica.(11-12)

Si bien es cierto que España no contó con una buena industria cinematográfica, ni el cine parece haber influido demasiado en la obra de intelectuales como Eugenio D'Ors, José Ortega y Gasset o Gregorio Marañón³¹, el nuevo medio sí influyó de una forma muy clara en algunos escritores españoles de la Vanguardia. Veamos algunos de ellos,

Giménez Caballero, por ejemplo, además de fundar - como hemos visto- el Cineclub Español y dedicar en La Gaceta Literaria una sección al cine, también trabajó de realizador cinematográfico. De sus películas cabe destacar Esencia de verbena, película que jugaba con simbolismos visuales, o Noticiero del Cine Club, ambas de 1930. En sus films intervinieron un nutrido grupo de actores-artistas entre

³¹ Me remito en esta observación al trabajo de José María García Escudero Cine español, en que este autor estudió la influencia del cine en estos tres autores. (142-150)

los que se incluía a Ramón Gómez de la Serna, Salvador Dalí, Rafael Alberti y Benjamín Jarnés.

El llamado “padre del vanguardismo hispánico”³², Ramón Gómez de la Serna, fue uno de los escritores de este movimiento que más se interesó por el cine. Gómez de la Serna escribió guiones cinematográficos como Caprichos y El mundo por diez céntimos, (que debía haber sido la primera película de Luis Buñuel) o El sepelio del estradivarius, en el que saluda al cine hablado al decir que aquella era una nueva época que podía devolver a los literatos el puesto que el cine mudo les había despojado.”³³

De sus escritos relacionados con el cine, cabe destacar Cinelandia, de 1924, ingenua caricaturización de Hollywood. El valor literario de Cinelandia sobrepasa la irónica crítica que este autor hace de la vida de los famosos y ricos empleados en ese mundo fabuloso del cinema. En esta obra, Gómez de la Serna se adelanta a las crónicas que Martínez de la Riva escribiría posteriormente en las páginas del periódico ABC con el título “La vida suntuaria de los grandes actores cinematográficos”, en las que se califica a las casas de los actores de “palacios” y a sus cuentas corrientes de “fabulosas fortunas.” Lo más interesante de Cinelandia es - a nuestro entender- la gran capacidad de pronóstico de Gómez de la Serna, quien en 1924 dijo:

³² Víctor Fuentes, Buñuel : Cine y literatura (Barcelona: Salvat, 1989) 18.

³³ El sepelio del estradivarius es una obra poco conocida de Ramón Gómez de la Serna que se conserva en la Biblioteca Delmiro de Caralt de Barcelona

Se temía a la televisión que se fraguaba en no se sabía que rincón como enemiga de aquellas largas cintas de celuloide de las que despechaban numerosas copias. En el futuro todo variará, pues la proyección se enviará por radio-comunicación.³⁴

Es decir, cuando los otros autores españoles discutían el valor del cine como arte o la competencia de éste con la literatura, Gómez de la Serna ya hablaba de la televisión y de lo que esta nueva industria iba a suponer para el “séptimo arte”.

Además de los escritos sobre el cine, Gómez de la Serna también dedicó en 1931 uno de sus conocidos “-ismos” a Charles Chaplin:

El Charlotismo ha sido una especie de patosidad de la época, cansada de compostura solemne a la par que graciosa y de la formalidad en la ironía. El infantilismo desgarrado a que se decidió la vida hace años, como nueva crisis de la de niñez de vejez, lo encarnó Charlot como otros muchos pollos y horteras, que correteaban por la vida.³⁵

Federico García Lorca, por su parte, escribió El paseo de Buster Keaton, en 1928, y su polémico guión cinematográfico Viaje a la luna, redactado en Nueva York en 1929, que muestran la influencia del cine vanguardista y, sobre todo, del film Un chien andalou. Sobre Viaje a la luna, Federic Amat, cineasta que posee los derechos de producción del guión de Lorca, ha dicho recientemente que García Lorca escribió

³⁴ Ramón Gómez de la Serna, Obras completas (2 vols. Barcelona: A.H.R., 1956) 1921

³⁵ Ramón Gómez de la Serna, Ismos (Madrid: Guadarrama, 1975) 256-263.

esta obra, después de ver la película Un chien andalou de sus amigos Luis Buñuel y Salvador Dalí, con los que padecía entonces una crisis muy particular. “García Lorca - dice Amat - se sintió aludido de manera directa por el film porque creía que “el perro andaluz” era él.³⁶

El cine también dejó su huella en la obra de escritores como Francisco Ayala, que, además de trabajar de crítico cinematográfico en los años 20, escribió obras como El cine arte y espectáculo en 1949 (aunque la primera parte la escribió en 1929) en que reflexionó sobre el cine y sus posibilidades expresivas.³⁷ Hay que destacar en Ayala su interés por definir el arte cinematográfico y por subrayar su dimensión social y los recursos expresivos que lo diferencian de otras artes.

En la misma línea de pensamiento e interés por el cine entre los escritores vanguardistas habría que situar a Antonio Espina, que en 1928 escribió, Lo cómico contemporáneo ; a Benjamín Jarnés, que en 1936 publicó Cinta de ensueños, o a un nutrido grupo de poetas como Pedro Salinas, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Luis Cernuda o Rafael Alberti.

*

A partir de 1928 (año en que murió Vicente Blasco Ibáñez), y a medida que la Dictadura de Primo de Rivera y la Monarquía empezaron a tambalearse en España,

³⁶ Montserrat Frisach, “Frederic Amat vol rodar l’únic guió cinematogràfic de Lorca,” Barcelona: AVUI: A45.

³⁷ De Francisco Ayala, Carolyn Richmond ha escrito Técnicas cinematográficas en ‘Los usurpadores’, en el que la autora afirma después de recorrer la bibliografía de

surgió una nueva forma de novelar que iba a marcar los años anteriores a la Guerra Civil Española y la postguerra para los autores del exilio: la novela social. Esta literatura militante curiosamente volvía a los mismos planteamientos- pero desde una perspectiva muy distinta- de autores como Vicente Blasco Ibáñez, al pretender crear una literatura popular más que intelectual. La novela social realizada por Ramón J. Sender, José Díaz Fernández o José Arderius, entre otros, parece haber superado y asimilado perfectamente el impacto del cinematógrafo en la literatura. Estos autores, más que plantearse la disyuntiva cine-novela o cine-teatro, aceptaron la función social y expresiva de la literatura .

El conflicto armado de 1936 supuso para España un largo punto y aparte para las artes y las letras nacionales. La Guerra Civil yuguló una época de desarrollo literario y artístico. Después de la contienda armada sólo se pudo desarrollar la literatura en dos contextos muy distintos: en el exilio o en una España sometida a la dictadura franquista.

Los escritores que decidieron o se vieron obligados a abandonar España tuvieron que vivir, en muchas ocasiones, en países como los Estados Unidos o Francia, poco receptivos para obras escritas en español. En esos ámbitos del exilio es lógico entender que temas como la relación entre el cine y la literatura perdieran su importancia y pasaran a un plano muy secundario de interés para estos autores.

este autor y la influencia del cine en su obra : “ Estas ideas de Ayala que irán desarrollándose de manera lógica y orgánica a lo largo de los años.” (32).

El exilio supuso, como afirma Román Gubern en El exilio español de 1939, una abrumadora emigración de profesionales del cine español que mayormente se establecieron en México, Argentina y Francia. De ellos hay que destacar a escritores, guionistas y críticos cinematográficos como Rafael Alberti, Ramón Gómez de la Serna, Gregorio Martínez Sierra, Max Aub y Manuel Altolaguirre que en el exilio desarrollaron una intensa labor cinematográfica que ayudó al impulso de esta industria en los países que les dieron albergue.

De esa época del exilio hay que destacar la adaptación de La Barraca hecha en México en 1944, en la que participó como guionista Libertad Blasco Ibáñez, hija del autor Vicente Blasco Ibáñez. De esta producción, Román Gubern ha dicho que es “El caso más llamativo de `película de exiliados´”, al constituir un verdadero acto de afirmación política y al ser traducida al valenciano, con la esperanza de que pronto podría ser presentada en España.

Los que se quedaron en la Península, en cambio, se tuvieron que someter a la situación de la postguerra. Azorín, por ejemplo, se ganó la vida con sus crónicas periodísticas sobre cine, y autores como los Quintero ayudaron al Régimen a forjar la imagen de la España de guitarra y pandereta³⁸.

³⁸ En Escritores y cinema en España, Rafael Utrera comenta la opinión de Joaquín Álvarez Quintero sobre como debía ser el cine de postguerra: “ Ha de apoyarse en lo que es privativo y esencial de la raza: . . . nuestro sentir, nuestra idiosincracia, nuestro acento, nuestra modalidad, rica y pintoresca. . . ; Nuestro españolismo ! Sólo así venceremos. (60)

Carentes de un entorno económico, intelectual o social y con la difusión masiva de la televisión a partir de los años 60³⁹, el cine y la literatura nacionales se sumergieron durante 40 años en una crisis de la que no saldrían hasta el fin de la dictadura.

³⁹ Román Gubern comenta en Comunicación y cultura de masas: “ En 1950 no existía la televisión en España, mientras que en 1975 Televisión Española es el medio de más vasta audiencia del país.” (280)

CAPÍTULO

SEGUNDO

LA NARRATIVA VISUAL DE

UN

ESCRITOR DE MASAS

Una de las críticas más frecuentes que se ha hecho a Vicente Blasco Ibáñez ha sido el calificar a su obra de superficial o de demasiado comercial. Recordemos - cuando murió el autor valenciano - los comentarios de Ramón del Valle-Inclán sobre la habilidad de este novelista para hacer “reclamos”, o el artículo de Manuel Lloris, “Vicente Blasco Ibáñez o la formación de un escritor de masas”, en el que se afirma: “El escritor, sin proponérselo, poseía la virtud de encontrar ese denominador común que domina al norte con los suburbios del mundo intelectual, y al sur con el mundo del tendero”. A pesar de las críticas negativas sobre su obra, todavía no se han estudiado en profundidad las razones que llevaron a Vicente Blasco Ibáñez a convertirse en un “escritor de masas”. Interpretar esa actitud literaria es importante, ya que el interés de este autor por el cine está muy relacionado con su concepto novelístico.

En el prólogo a El paraíso de las mujeres, Blasco Ibáñez expuso su atracción por la cinematografía:

La expresión cinematográfica - escribe Blasco - puede proporcionar a la novela la universalidad de un cuadro, de una estatua o de una sinfonía. . Por medio del “séptimo arte”, un autor puede en la misma noche contar su historia imaginada a los públicos de Nueva York, Londres y París, a las muchedumbres cosmopolitas de los grandes puertos del Pacífico, [o] a los árabes que llegan a caballo al aduar del desierto. (10)

El interés de Vicente Blasco Ibáñez por el cinematógrafo no se debe interpretar, por tanto, como coincidencia sino como una evolución lógica en una trayectoria

novelística que, como veremos a continuación, era consecuente con la “ novela cinematográfica”, concepto que él utilizó para definir una nueva forma de novelar relacionada íntimamente con el cine.

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ, ESCRITOR DE MASAS

La obra de Vicente Blasco Ibáñez estuvo desde sus mismos principios ligada a las clases populares. De hecho, sus primeras novelas, que fueron las que mayor fama le dieron, fueron publicadas primero en las páginas de la prensa antes de convertirse en libro. En el prólogo a Flor de mayo - que Blasco Ibáñez incluyó en sus obras completas en 1923 -, el autor reconoció que esa obra, Arroz y tartana, La barraca, Entre naranjos y Sónnica la cortesana fueron escritas para el folletín del periódico El pueblo, diario fundado por él en 1894 para difundir las ideas republicano-federalistas en Valencia. En esa introducción a Flor de mayo, Blasco Ibáñez confiesa:

Algunas de estas novelas las escribí fragmentariamente, dando a la imprenta día por día, la cantidad de cuartillas necesarias para llenar el folletín. Mi vida de periodista no me permitía un trabajo asiduo y concentrado. (395)

La característica más significativa de El Pueblo era su carácter político y su intención de ser portavoz de la causa Federal; es decir, era una publicación que se dirigía a la pequeña burguesía valenciana, a los campesinos sin tierra y a la naciente clase proletaria que empezaba a crearse en Valencia a finales del siglo XIX. Muchos de los simpatizantes del republicanismo federal eran analfabetos o con unos recursos

económicos muy limitados, incluso para costearse los cinco céntimos que valía el periódico.

La lectura de la prensa, por otra parte, la hacía, en muchas ocasiones, una persona leyendo las informaciones en voz alta a un grupo de amigos o se compartía el periódico en bares o casinos. Sobre la forma de leerse El Pueblo a finales del siglo XIX, Emilio Gascó Contell comenta:

Resulta curioso presentar aquí algunas individualidades típicas de aquel movimiento de masas que llevó el nombre de “blasquismo” y que por unos extremos, sin duda el más violento, se hincaba profundamente entre la plebe. Presentar algunos de aquellos tipos, por ejemplo, absolutamente analfabetos, que se reunían en grupo - en la playa, en talleres, en las tabernas, en los casinos - para escuchar extasiados la lectura de los artículos y de las novelas del maestro. (44)

El programa de los federalistas - alineación política en la que Blasco Ibáñez militaba y en la que fue uno de sus máximos dirigentes - incluía la descentralización del Gobierno español y la garantía de las libertades políticas y cívicas. Esta tendencia política, capitaneada a nivel nacional por Pi y Maragall, también pretendía la separación de los poderes gubernamentales y los eclesiásticos; la creación de un ejército profesional; y , en general, buscaba la modernización del país siguiendo un modelo formado por comunidades autónomas, que unía la tradición española de

gobierno descentralizado vigente hasta las leyes de “Nueva Planta” y las nuevas formas de gobierno ensayadas en los Estados Unidos.⁴⁰

A sus ideas políticas se debe la defensa que este autor hizo a la independencia de Cuba y las múltiples críticas que Blasco Ibáñez dirigió en su obra a la institución militar y el sistemas de “quintas”, en el que él veía una forma de subyugar a un pueblo en el que los ricos no iban a la guerra, mientras que los pobres eran forzados a dar la vida por su país “ por no tener cien reales” que les librase del ejército. A sus convicciones políticas, también se debieron muchos de los temas tratados en sus novelas, en las cuales se repite el esquema del buen federalista contra los tiranos del Clero, la Oligarquía o las clases terratenientes.⁴¹

Vicente Blasco Ibáñez - por otra parte- había sido antes de su ciclo de novelas valencianas un conocido escritor de folletines en la prensa valenciana. El folletín fue una modalidad literaria que se desarrolló en el siglo XIX y consistía en publicar ‘ novelones ’ en entregas semanales en periódicos y revistas. Esta modalidad literaria

⁴⁰ Ramón Martínez de la Riva comenta en su biografía la intención de Vicente Blasco Ibáñez de crear una república federal al estilo estadounidense. “La política de Blasco Ibáñez tendía a una República federal a ejemplo de los Estados Unidos de América. Su jefe, su maestro fue Pi y Maragall, otra de las grandes figuras de la política española, por todos respetada.” (36)

⁴¹ En Lo que será la República Española, folleto escrito en 1925, Blasco Ibáñez explicó con claridad sus ideas políticas. En este escrito propagandístico el autor plantea la reestructuración del país y pide la abolición de la Monarquía española. En otros escritos anteriores, sobre todo en su ciclo de novelas españolas, el autor ya plantea sus ideas republicanas y federales por medio de unas tramas en que el personaje juicioso es un federal, y los representantes del mal son personas vinculadas al Clero o al sistema establecido.

estuvo ligada al Romanticismo y su éxito fue paralelo al número de persona capaces de escribir y leer que aumentó considerablemente de 1841 a 1901.⁴²

A diferencia de las noticias o la editorial del periódico, el folletín de El Pueblo era literatura de lectura amena con rasgos de protesta social; pero, como ha observado Richard Cardwell no planteaba una propuesta ideológica clara sino “actitudes y puntos de vista frente a una realidad histórica y filosófica.”⁴³ En nuestra opinión, estos folletines - que luego se convirtieron en novelas, surgidos en un ambiente de fuerte competencia periodística, tenían en común la intención de cautivar la atención de un público al que se quería atraer a una nueva publicación, y no tenían que ofrecer, necesariamente, una posición política clara ya que para eso se destinaban secciones del rotativo.

El folletín de El Pueblo supuso, no obstante, una revolución en el método de trabajo literario de Vicente Blasco Ibáñez. León Roca afirma, en su biografía del autor, que en las obras publicadas en el folletín de El Pueblo, Blasco Ibáñez trasladó por primera vez a sus novelas hechos reales y personajes vivos: “ Ahora copia. Y al decidirse a copiar la realidad lo hace con la minuciosidad descriptiva del escritor

⁴² Sobre los folletines y su desarrollo en el siglo XIX, D.L Shaw dice en Historia de la literatura española. El siglo XIX: La popularidad de los novelones (o folletines). . . coincidió con la extensión del número de personas capaces de leer y escribir, que pasó del 10 por ciento en 1841 al 25 por ciento en 1860, y desde entonces progresivamente hasta el 47 por ciento en 1901. (79-80)

⁴³ Richard Cardwell, “ Blasco Ibáñez, la protesta social y la Generación del noventayocho: una contribución al debate,” Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo 163 (1987) : 311-332.

francés (Zola), aunque añadiendo más empuje vital, más luminosidad y mayor acopio de brillantez y realidad.” (119)

En una conferencia ofrecida en Buenos Aires en 1909, titulada “ La novela moderna”, Blasco Ibáñez dijo: “ Hoy los novelistas somos los propagandistas de todas las grandes ideas y de todos los progresos que surgen en el mundo.”⁴⁴

Para Blasco Ibáñez, los escritores que más contribuciones habían aportado a la literatura eran: Cervantes, Shakespeare, Walter Scott, Carlos Dickens, Balzac, Victor Hugo, Alejandro Dumas y Emilio Zola. A Cervantes y a Shakespeare los consideraba los padres de la novela y del teatro. De Walter Scott dijo que era el creador de la narración y el diálogo. El psicólogo de la novela, “ ese gigante de la idea”, fue Balzac. A Carlos Dickens lo destacó por haber “dedicado su pluma a los pequeños, a los desgraciados, a los humildes, poniendo en las páginas de sus obras ese sentimiento cristiano de la piedad”. De Victor Hugo, otro romántico que “ hace que los lectores miren hacia abajo”, afirmó que había sido el cantor de la justicia universal. Alejandro Dumas fue para Blasco Ibáñez, en cambio, “ el titán de la imaginación que ha creado personajes fantásticos en la trama de sus grandes aventuras”. De Zola, autor que conoció personalmente y que imitó en muchas de sus novelas, admiró su forma de escribir y organizar una obra. En una conferencia titulada “ Emilio Zola,” Blasco Ibáñez analizó la forma de escribir del autor francés:

⁴⁴ “La novela moderna” es una de las conferencias pronunciadas por Blasco Ibáñez en su visita a la Argentina en 1909. Este discurso está recogido en el cuarto tomo de las Obras completas de Aguilar (primera edición- segunda reimpresión- en 1987).

En primer lugar,- comenta Blasco Ibáñez- hace el bosquejo; ha escogido ya su personaje y sabe en qué medio ha de colocarlo. Habla con su personaje, desenvuelve sus ideas, sabe las contestaciones que daría en cada situación concreta de la vida. Del bosquejo de un personaje, pasa al bosquejo de los demás. A cada uno atribuye cualidades o vicios, pasiones, particularidades. Recoge en seguida notas e informes acerca del asunto de la novela, ya recorriendo personalmente los lugares, como lo hizo con La Tierra, ya valiéndose del conocimiento que sobre tales cosas le suministraban sus amigos, como pasó con Naná. Finalmente, viene el plan de división en capítulos, un trabajo de mecánica inteligente. Con Zola, que va de lo particular a lo general, ocurre lo que con las sinfonías de Wagner. Las primeras notas que se escuchan, producen desconcierto. Mas luego se nota que en ellas todo es armonía. (1239)

El “realismo documental” de Zola fue utilizado por Vicente Blasco Ibáñez para escribir muchas de sus obras. En las novelas regionales, por ejemplo, Blasco Ibáñez confesó haber pasado largos periodos de tiempo en contacto con los hombres y las mujeres que más tarde serían los personajes de sus escritos. Los cuentos valencianos y La condenada y otros cuentos son, como especificó Emilio Gascó Contell ⁴⁵, breves descripciones de la vida valenciana que siguen el modelo de los Cuentos a Niñón de Zola o el Episcopo de D’ Annunzio. En muchas de sus novelas, y al igual que hizo

⁴⁵ Emilio Gascó Contell, Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez (Madrid: Afrodísio Aguado, 1967)

Zola, Blasco Ibáñez analizó a sus personajes, explicando su pasado y el contexto que les hacía reaccionar de una forma determinada ante una situación concreta. Blasco también heredó de Zola su idealismo combativo, ese espíritu de justicia que convirtió a Zola en “ un mártir de la Humanidad” al escribir J’acuse . La protesta de Zola ante el asunto Dreyfus recuerda la actitud del autor valenciano contra la dictadura de Primo de Rivera y Alfonso XIII, postura que le costó la incautación de sus bienes en España y un exilio en Francia que duró hasta después de su muerte.

LITERATURA COMERCIAL.

Otra característica poco común a principios de siglo, y no estudiada en profundidad todavía, es el carácter comercial que Vicente Blasco Ibáñez quiso que tuviesen sus novelas. El autor levantino, lejos de negar esta particularidad, se mostró, en varias ocasiones, orgulloso de sus éxitos de ventas y lamentó que socialmente se relacionase la calidad de un novelista con su pobreza⁴⁶ .

En la evolución literaria de Vicente Blasco Ibáñez se observa una intención comercial que difícilmente encontramos en sus contemporáneos literarios. En su primeras novelas se trató, como ha señalado el propio autor y sus biógrafos, de ayudar a la nueva publicación, El Pueblo, a sobrevivir en el difícil mercado periodístico de Valencia a principios de siglo :

⁴⁶Vicente Blasco Ibáñez, “ Novelist as Business Men,” The New York Times 2 enero 1921.

Allí en la redacción del diario, - escribe Gascó Contell- rebosando siempre de correligionarios, después de redactar el artículo de fondo, de “hinchar” los últimos telegramas y de recibir a los comités que venían a consultarle, se ponía a escribir novelas. (62)

Blasco Ibáñez recordó en el prólogo a Flor de mayo , escrito en 1923, la redacción de sus primeras novelas:

Fue aquella época de mi existencia la más quimérica, más desinteresada y de mayor pobreza. Me había metido en el difícil empeño de sostener un diario de propaganda revolucionaria, que, falto de la ayuda de los anuncios, no contaba con otros ingresos que los cinco céntimos dados por el lector. (395)

Ya en 1897, cuando Blasco Ibáñez empezaba su carrera literaria, el autor escribió un artículo titulado “Arte y dinero”, en el que lamentaba la tendencia intelectual de los novelistas y su olvido de las clases obreras:

El pueblo, que es donde está la gran masa de lectores - escribe Blasco Ibáñez- ignora el camino de las librerías. Quiere que la lectura se la lleven a domicilio, que entre por debajo de la puerta, que le sugestione la novela en sus primeros capítulos; nuestros novelistas célebres han despreciado este procedimiento, han abandonado un camino que tenían abierto para llegar a la verdadera popularidad y a la riqueza, y el resultado ha sido que las obras maestras amarillean en los escaparates de las librerías, y que el vulgo, falto de pasto intelectual de otros tiempos,

se gasta el real que antes dedicaba a la entrega en veneno literario, que no otro nombre merecen las indecentes piecitas del *género chico* y los no menos insultos periodiquitos festivos con grotescos monos.(102-103)⁴⁷

El artículo termina con la siguiente descripción:

Ser escritor en España equivale a hacerse fraile. Los más lo son de orden mendicante, pues el sablazo es su único medio de vida. Para toda la comunidad rigen tres votos de obediencia, castidad y pobreza a que rigurosamente nos hallamos sometidos. (104)

Uno de los primeros comentarios en su obra sobre la situación económica que debía gozar el artista está en su obra La maja desnuda (1906):

¡ Dichosos tiempos del presente, bendita revolución de la vida moderna, que dignifica al artista colocándolo bajo la protección del público, soberano impersonal que deja en libertad al creador de belleza y acaba por seguirle en sus nuevos caminos !. . . (1522)

Después dirá, en clara contradicción con sus afirmaciones posteriores:

En el escritor era mérito la pobreza; representaba virtud e integridad.
Pero el pintor había de ser rico; su talento se juzgaba por las ganancias.
El renombre de sus cuadros iba unido a la idea de miles de duros. (1561)

Tres años más tarde, en 1909, al hablar de Zola y de su obra La vergüenza, en una conferencia ofrecida en la Argentina, Blasco Ibáñez realzó las cualidades comerciales del autor francés:

⁴⁷ Paul Smith, Los mejores artículos de Blasco Ibáñez (Valencia: Prometeo, 1982)

Se me ocurre - comentó Zola a su editor -un medio notable para hacer que se venda más de cien mil ejemplares de esta obra. Cuando esté impresa, haremos publicar en los diarios y las revistas el anuncio de que la novela está ya entregada a las cajas, pero que el impresor se niega a cumplir su compromiso porque entiende que la novela es demasiado escandalosa e inmoral. En esos mismos diarios publicaré la noticia de que os seguiré un pleito. Viene el pleito, hay discusión, se hace ruido en torno de la obra, y cuando aparezca, todo el mundo se lanza a comprarla ávido de conocer las inmoralidades que encierra.⁴⁸

Blasco Ibáñez, por su parte, también se interesó por promocionar sus novelas, sobre todo después de sus éxitos internacionales al terminar la Primera Guerra Mundial. En 1920, por ejemplo, este autor generó una fuerte polémica en los Estados Unidos al decir que el hombre norteamericano debía tratar más rudamente a su mujeres. Algunos críticos calificaron al novelista de “ hombre de las cavernas” por sus puntos de vista, pero el escándalo sirvió para aumentar la fama de Blasco Ibáñez en ese país ⁴⁹ y para promocionar su obra El paraíso de las mujeres, escrita un año más tarde (el año en que las mujeres consiguieron el derecho al voto en los Estados

⁴⁸ Vicente Blasco Ibáñez, Obras completas (Vol. 6 Madrid: Aguilar, 1987) 1238.

⁴⁹ Las declaraciones de Blasco Ibáñez a un periódico de Filadelfia sobre la libertad de las mujeres americanas suscitó una gran controversia en los Estados Unidos, sobre todo al ser hechas poco antes de que las mujeres consiguieran el derecho al voto en este país y cuando se discutía la eficacia de la “Ley seca” en las relaciones matrimoniales. Periódicos como el New York Times publicaron artículos como “Our Docile Daughter” o “ The Feminine Mistry”, que comentaban las declaraciones de

Unidos) y que se basa en una revolución de las mujeres contra los hombres en un hipotético país.

Ese interés por dar publicidad a sus novelas, lo encontramos en las cartas que Blasco Ibáñez escribió a Ramón Martínez de la Riva, redactor de Blanco y Negro, a quien le comunicaba sus proyectos literarios-cinematográficos y las novelas que estaba a punto de terminar⁵⁰. También manifiesta esta tendencia a comercializar su obra en proyectos como la productora de cine que fundó en Francia para llevar a la pantalla su obra, sus intentos de crear una industria cinematográfica puramente española en los años 20 y en su relación con editoriales como Sempere que estuvieron muy ligadas a él.

Al retirarse Blasco Ibáñez de la política se observa en él una actitud cada vez más comercial, que se acentuaría tras su éxito internacional y su relación con los estudios cinematográficos norteamericanos.

En 1919, cuando la fama y la fortuna sonrieron al autor español después del éxito internacional de Los cuatro jinetes del Apocalipsis, Blasco Ibáñez escribió en las páginas del New York Times un artículo titulado “Novelist as a Business Men”, en el que recuerda las anécdotas comerciales de Balzac y Zola. En este escrito, Blasco Ibáñez criticó la piratería a la que se veían sometidas las obras de los escritores de su

Blasco Ibáñez y la percepción que se tenía en Europa de la forma de vida norteamericana y del rol de las mujeres en la sociedad estadounidense.

⁵⁰ Ramón Martínez de la Riva, Blasco Ibáñez, su vida, su obra, su muerte, sus mejores páginas (Madrid: Mudo Latino, 1929)

época y el concepto de que el buen novelista, si realmente es bueno, tiene que ser pobre. El artículo termina con estas palabras:

The novelist should have a real place in the financial world. However, He should write "scenarios" as it were, for capitalist, of slower working imagination, but of more methodical and practical talent, to execute. The combination of novelist and business man would be a hard one to beat. This is the suggestion of a novelist. I pass it on to the business world for what it is worth.⁵¹ (el subrayado es mío)

Como se puede observar en este artículo, Blasco Ibáñez relacionó la creación de escenarios cinematográficos con un nuevo rol del escritor, el de novelista que gana dinero con la venta de sus obras. En ese mismo escrito, Blasco comentó la actitud de sus contemporáneos literarios sobre la comercialización de la literatura

Among the literary men working in Europe today there are some excellent business men, though most of them, in deference to current prejudices, keep the talent from becoming known, as likely to diminish their artistic prestige.

Entre los hombres que supieron comercializar su talento literario a principios de siglo e inspiraron a Blasco Ibáñez para crear una novela cinematográfica, se encontraba el poeta italiano y buen amigo suyo Gabriel D'Annunzio, quien obtuvo

⁵¹ Vicente Blasco Ibáñez, "Novelist as Business Men," The New York Times 2 enero 1921.

pingües beneficios con sus guiones cinematográficos y con los carteles que llevaban las películas mudas. Tom Antongini, en “D’Annunzio y el cine”, describe el gran interés de las productoras cinematográficas por conseguir guiones de este autor y las desorbitadas cantidades de dinero que estaban dispuestas a pagar. Antongini menciona una nota de prensa escrita anónimamente, por Gabriele D’Annunzio publicada en varios periódicos de París, que dice:

El Signor d’Annunzio, quien después de todo es un hombre prudente, nunca habría accedido a unir a la fortuna de sus valiosas perreras algo tan frágil e inseguro como lo que se da en llamar “cine”, a menos de estar seguro de su éxito. A la entrega de su relato recibió cien mil francos (“quién los pillase”, como diría Piron) que le aseguraron carne fresca para sus galgos durante seis meses como mínimo. Y la prueba del éxito de Cabiria reside en el hecho de que la misma compañía ha solicitado otro tema, pagando el mismo precio más una parte de los beneficios.⁵²

La actitud comercial de Blasco Ibáñez, muy parecida en muchos sentidos a la de D’Annunzio, le ayudó, sin duda, en su trato con la industria editorial y cinematográfica de los Estados Unidos. En 1921, cuando Blasco Ibáñez visitó los estudios de la Metro en Hollywood, T.R. Ybarra, reportero de The New York Times, escribió un artículo titulado “Blasco Ibáñez, Movie fan”, en el que afirmaba:

⁵² Varios, Los escritores frente al cine (Madrid. Fundamentos, 1981) 192.

“ He not only looks like an American Business man but he thinks and acts like one.”⁵³

LOS ELEMENTOS VISUALES EN LA OBRA DE BLASCO IBÁÑEZ

Pero lo que es más importante, además del carácter popular y comercial de su obra, fue la gran preocupación de Blasco Ibáñez por los elementos visuales de la narración, lo que le hizo interesarse por el nuevo medio de las imágenes móviles. Esto es evidente en las referencias y el uso de técnicas literarias tomadas por él de la pintura, la fotografía y el cinematógrafo.

Si observamos la evolución de este autor se percibe la importancia de la visualidad en su narrativa y en especial en las descripciones de paisajes y personas, lo que se ha llamado el principio o imperativo ekfrástico.⁵⁴ También se nota que la organización y la estructura de sus relatos fueron cambiando a lo largo de los años, al mismo tiempo que Blasco Ibáñez incorporaba técnicas descriptivas de las artes visuales. En la novela cinematográfica, como veremos más tarde, Blasco Ibáñez tuvo

⁵³ T.R. Ybarra, “ Blasco Ibáñez, Movie fan,” The New York Times. 23 enero 1921: 16

⁵⁴ Murray Krierger define el principio de la ekphrasis en estos términos: “ In the poetics of ekphrasis we find an ambivalence between, on the one hand, the defensive concession that language, as arbitrary and with a sensuous lack, is a disadvantage medium in need of emulating the natural and sensitive medium of the plastic arts and, on the other hand, the prideful confidence in language as a medium privileged by its very intelligibility, wich opens the sensible world to the free-ranging imagination without being bound by the limitations of the sensible as revealed in the visual field.” (12)

que modificar radicalmente sus técnicas novelísticas para facilitar la adaptación de sus escritos a las exigencias de la pantalla.

En Flor de mayo, (1895) una de sus primeras obras, este autor puso de manifiesto la influencia de la pintura en sus novelas y en concreto habló del realismo de Sorolla. En el prólogo a esta obra escribe:

Otro recuerdo emotivo que guarda para mí Flor de mayo . Muchas veces, al vagar por la playa, encontré a un pintor joven - sólo tenía cinco años más que yo- que elaboraba a pleno sol, reproduciendo mágicamente sobre sus lienzos el oro de la luz, el color invisible del aire, el azul palpitante del Mediterráneo. . . Convirtiendo al realismo en el arte y abominando fervorosamente su luminoso esplendor..Trabajamos juntos, él en sus lienzos, yo en mi novela, teniendo enfrente el mismo modelo. Así se reanudó nuestra amistad, y fuimos hermanos, hasta que hace poco nos separó la muerte. Era Joaquín Sorolla.

(396)

En un análisis que Antonio Espina hizo de la relación de Vicente Blasco Ibáñez con Sorolla en la Revista de Occidente que lleva por título “ Ojeada actualizante sobre Blasco Ibáñez”, escribió:

Por su parte, Blasco Ibáñez, temperamento similar al de Sorolla, también como él mano y retina, perseguía a lo escritor sus propios fines. Pero a la plástica del verbo manejable, que era materia cromática, había de incorporar otros elementos ya de tipo ideológico y cultural. (52)

Michel Gerli también ha estudiado la particular relación de Joaquín Sorolla con Vicente Blasco Ibáñez en su estudio publicado en Iberoromania titulado “Blasco Ibáñez’s ‘Flor de mayo’, Sorolla and Impressionism.” En su escrito, Gerli afirma:

The friendship and mutual admiration between painter and novelist is more than coincidental, for they seem to have influenced each other’s art. . . . A case in point is the apparent relationship between Sorolla’s canvas, Aún dicen que el pescado es caro, and several scenes of the novel. (123)

De hecho, como indica Gerli, el nombre de la pintura de Sorolla Aún dicen que el pescado es caro es la misma referencia que Blasco Ibáñez utilizó para concluir Flor de mayo: ¡Que viniesen allí todas las zorras que regateaban al comprar en la pescadería! ¿Aún les parecía caro el pescado? . . . ¡A duro debía costar la libra! . . . (478)

No obstante, la semejanza entre el pintor y el escritor se encuentra en la técnica y en los temas representados. En la pintura de Sorolla destacan las escenas levantinas que él pintó con un realismo lleno de transparencias y tonos claros que recalcan el sol mediterráneo. Blasco Ibáñez, por su parte, tiene descripciones, sobre todo en su ciclo de novelas valencianas, en las que predominan, como en la pintura de Sorolla, los tonos claros y la minuciosidad en los detalles, pero además una mayor carga ideológica. En Flor de mayo, por ejemplo, escribe:

Más allá estaba el puerto, erizado de mástiles embanderados, vergas entrecruzadas, chimeneas rojas y negras, grúas que parecían horcas.

Avanzaba mar adentro la escollera de Levante, como un muro ciclópeo de rojos bloques aglomerados al azar por una trepidación del suelo. (425)

En momentos de optimismo, la narración de Blasco Ibáñez se inclina por los colores claros y luminosos en los que se percibe las sensaciones del viento y del ambiente del lugar descrito. En Arroz y tartana, escribe:

La plaza, con sus puestos de venta al aire libre, sus toldos viejos, temblones al menor soplo del viento y bañados por el sol rojo con su transparencia acaramelada; sus vendedores vociferantes, su cielo azul que lo dora todo a fuego. (260)

Cuando el pesimismo está presente en el relato, Blasco Ibáñez da a la descripción tonos penumbrosos y opacos. Cuando en La barraca la tragedia hace que la familia de colonos pierdan todo lo que tenían, la novela termina con esta descripción:

Y todos, con resignación oriental, sentáronse en el ribazo, y allí aguardaron el amanecer, con la espalda transida de frío, tostados de frente por el brasero que teñía sus rostros con reflejos de sangre, siguiendo, con la pasividad del fatalismo, el curso del fuego, que iba devorando todos sus esfuerzos y los convertía en pavesas tan deleznable y tenues como sus antiguas ilusiones de paz y trabajo. (561)

Como han observado Bernardo Suárez en su artículo “ La creación artística de La barraca “ y Jeremy Medina en “ The Artistry of Blasco Ibáñez ’s Cañas y Barro” y “ The artistry of Blasco Ibáñez ’s Flor de mayo”, las técnicas visuales más utilizadas

por el autor valenciano en su primer periodo literario fueron, además del color, la perspectiva en que presenta los hechos, las sensaciones visuales y un conjunto de recursos impresionistas y naturalistas que dan una gran fuerza a sus descripciones.⁵⁵

En esta fase literaria, el punto de vista del autor es omnisciente o indirecto, lo cual permite a Blasco Ibáñez ofrecer distintas perspectivas de un hecho y orientar la trama hasta conseguir dar forma al mensaje que quiere comunicar. En Flor de mayo, por ejemplo, el relato termina con la muerte de los dos hijos de la tía *Picores* y el mensaje social de Vicente Blasco Ibáñez:

Ya no enseñaba el puño al mar (La tía *Picores*). Le devolvía la espalda con desprecio, pero amenazaba a alguien que estaba tierra adentro, a la torre del Miguelete, que alzaba a lo lejos su robusta mole sobre la masa de tejados de la ciudad.

Allí estaba el enemigo, el verdadero autor de la catástrofe. Y el puño de la bruja del mar, hinchado y enorme, siguió amenazando a la ciudad, mientras su boca vomitaba injurias.

¡ Que viniesen allí todas las zorras que regateaban al comprar en la Pescadería ! (478)

⁵⁵ Buenos ejemplos de esa forma de escribir los encontramos en Flor de mayo y Arroz y tartana. En esta última obra, Blasco Ibáñez describe las cercanías de la Lonja con una serie de cortas descripciones que en su conjunto representan lugares y sensaciones de una forma que recuerda la pintura impresionista: Más allá - escribe sobre el revoltillo de toldos, el tejado de cinc del mercadillo de las flores; a la derecha, las dos entradas de los pórticos del Mercado Nuevo, . . . en el lado opuesto, la calle de las mantas, como un portalón de galera antigua, empavesada con telas ondeantes y multicolores. . ." (260)

En otras ocasiones, Blasco Ibáñez mezcla el relato omnisciente con sus opiniones personales o políticas, como en Arroz y tartana, cuando describe el ambiente de las Fallas y su sabor popular:

¡ *La marsellesa*. . ., venga *La Marsellesa!* - repitieron miles de voces con expresión amenazantes-. . . (315). *La Marsellesa*. . . ¡ Y el gobierno a la hoguera!. ¿ Qué más podían pedir?. . . Nadie pensaba que aquello era madera y cartón. (316)

Otro recurso muy usado por Blasco son las comparaciones. En La barraca, por ejemplo, para realzar el trabajo duro del tío *Barret*, escribe: “ Trabajaba de noche a noche; cuando toda la huerta dormía aún, ya estaba él, a la indecisa claridad del amanecer, arañando sus tierras. (488) (el subrayado es mío)

La organización del relato, por otra parte, suele empezar con minuciosas descripciones del ambiente que envuelve a los personajes de la novela. En Arroz y tartana, por ejemplo, se trata del mercado de la plaza en una fecha tan señalada como el día de Nochebuena y en La barraca es el despertar de la huerta. Después de esta introducción, Blasco Ibáñez suele analizar las características de sus personajes retrocediendo en el tiempo y explicando su historia y su evolución hasta el momento en que empieza el relato. Luego, vuelve a la trama original para desarrollar la acción e ir preparando el clímax, para terminar, generalmente, con una crítica social. En general, esta técnica de organizar y de expresar impresiones y sensaciones visuales están muy ligada a la pintura, pero también a la fotografía. El mismo Blasco Ibáñez confesó a Julio Cejador en una carta en 1918: “ El que verdaderamente es novelista

posee una imaginación semejante a una máquina fotográfica, con el objetivo siempre abierto.”⁵⁶ Posteriormente, en 1926, Blasco Ibáñez matizó el paralelismo entre el escritor y la percepción fotográfica al afirmar:

Decir las cosas brutalmente, como en una conversación de café, eso puede hacerlo cualquiera: el mismo camarero del café. Es fotografía burda. Un pintor de la vida, un verdadero artista, sabe describir las escenas más difíciles sin escándalo de nadie; mejor dicho, sabe sugerirlas y hacérselas ver al lector sin expresarlas con palabras.⁵⁷

Las novelas del ciclo español, que empiezan con La Catedral en 1903, están marcadas por un fuerte contenido ideológico en la narración y un abandono paulatino de las técnicas naturalistas. En estas obras, las descripciones pierden importancia en el conjunto del relato, y, cuando aparecen es para expresar una situación social, mayormente degradada. En muchas ocasiones se acentúa el realismo, el cual sirve al autor para criticar una situación social, o para contextualizar al personaje en su entorno. En El Intruso (1904), se describen los altos hornos bilbaínos y el estado de miseria en que vivían los hombres que trabajaban en esa industria:

⁵⁶ Julio Cejador y Frauca, Historia de la lengua y literatura castellana (Madrid : Revista de Archivos, 1918)

⁵⁷ Vicente Blasco Ibáñez, Novelas de amor y muerte: el Réprobo (Valencia: Prometeo, 1927)

Eran la *casa de los peones*, el miserable albergue de las montañas mineras, donde se amontonaban los jornaleros. Aresti estaba habituado a visitar estos tugurios, que olían a rancho agrio, a humo y a *perro mojado*. En la entrada de la casa estaba el fogón, con algo de loza vieja alienada en dos estantes. Los tabiques, de madera, eran de un amarillo viscoso, como si las tablas trasladasen de una pieza a otra la suciedad y la mugre de los habitantes. (1080)

En La Horda (1905), Blasco Ibáñez describe el ambiente urbano de Madrid a principios de siglo con un realismo que recuerda al de Pío Baroja y a los escritores que surgirían en la postguerra española, la llamada generación del 50:

Vivía en una especie de gallinero, al extremo de un corral ocupado por montones de basura. . . Y al hablar así miraba con orgullo el saco que llevaba al hombro, el negocio envidiado, que pensaba defender hasta su muerte, como si este trozo de harpillería hubiera de servirle de mortaja.(1373)

Sólo cabe decir que el interés de Blasco Ibáñez por los elementos visuales y la pintura fue, incluso, el tema de una de sus novelas, La maja desnuda (1906), en la que se plantean las características de la pintura moderna y la evolución del arte a principios de siglo.

La maja desnuda cuenta la vida, personal y artística, de Mariano Renovales, pintor que se abre camino en el difícil campo de la pintura con sus retratos. La disyuntiva que se plantea Renovales es pintar cuadros que tengan una aceptación

popular en una sociedad tradicional o ensayar nuevas técnicas pictóricas que expresen su visión del arte. Como retratista, Renovales es excelente y gana una fortuna vendiendo sus retratos a un contratista a quien sólo le interesan las pinturas que se vendan bien. A lo largo de la novela, Renovales cambia su estilo dos veces: cuando abandona la pintura tradicional y vuelve a Madrid para pintar “tipos toscos e ingenuos”; y cuando muere su esposa Josefina y Renovales trata de pintarla mentalmente como él la había conocido.

Cada vez que el pintor ensaya una técnica nueva, tropieza con la incomprensión de los expertos en pintura, que no entienden lo que trata de expresar, y aunque, a veces, sus planteamientos se imponen al gusto tradicional, en otras ocasiones la incomprensión desalienta a Renovales

¡ Pobre Cotoner! - escribe Blasco Ibáñez de un retratista amigo de Renovales - ¡ Infeliz fracasado, paria del arte, que no había podido salir de la muchedumbre anónima y carecía de otra sensibilidad que la del estómago ! ¡ Qué sabía él de aquellas cosas ¡ ¡ Por qué consultarle!

No había reconocido a Josefina, y, sin embargo, este lienzo era su mejor retrato, el más exacto. (1641)

En La maja desnuda, Blasco Ibáñez critica a las Academias, los valores tradicionales y pone de manifiesto la crisis del arte, en general, ante los cambios técnicos y sociales que se estaban produciendo a principios de siglo. El pesimismo de Renovales es tal que prevé, incluso, el fin del cuadro:

El cuadro estaba condenado a desaparecer - escribe Blasco Ibáñez- según decía el maestro. las habitaciones modernas, pequeñas y de sobrio decorado, no permiten los grandes lienzos de los salones de otra épocas, cuyos muros desnudos habían que adornar. Además, los gabinetes de ahora, semejantes a las a piezas de muñecas, sólo podían resistir cuadros bonitos de amanerada hermosura. (1551)

En esta novela, Blasco Ibáñez expresa también la importancia del público en la sociedad moderna:

¡ Dichoso tiempo el presente, -escribe- bendita revolución de la vida moderna, que dignifica al artista colocándolo bajo la protección del público, soberano impersonal que deja en libertad al creador de belleza y acaba por seguirle en sus nuevos caminos!. . . (1522)

La obra plantea también, el impacto en las artes tradicionales de los nuevos medios de expresión como la fotografía. Al casarse la hija de Renovales, Blasco Ibáñez escribe:

Entre la ola de gente elegante que se deslizaba sin cesar, invadiéndolo todo, veíanse algunos jóvenes llevando en alto, con apresuramiento, sus máquinas fotográficas. ¡ Tendrían instantáneas! Los que guardaban cierto resquemor contra el artista, acordándose de lo caro que les había costado su retrato, le perdonaban ahora generosamente, excusando su rapacidad. (1601)

La maja desnuda, esboza el rol del arte en una sociedad donde los avances técnicos estaban desplazando a las formas de expresión tradicionales. En esta obra, Blasco Ibáñez aconseja que el arte moderno se base en la interpretación más que en la imitación ya que, refiriéndose en este caso a la pintura, el cuadro, como copia de la realidad, no puede competir con la fotografía.

La maja desnuda fue escrita en un momento en que Vicente Blasco Ibáñez buscaba nuevos caminos de expresión literaria. En su vida personal, el autor había abandonado la política al renunciar a su cargo de diputado y en lo profesional había dejado de escribir novelas de tipo social o político que tanta fama le habían dado en su juventud. El periodo en que Blasco Ibáñez escribió esta obra es el llamado “psicológico”, el cual terminó con su obra Sangre y arena en 1908. Después dejaría de escribir novelas durante unos seis años. Como veremos más tarde, su evolución posterior lo llevarían a una literatura muy diferente a los planteamientos que él propone en La maja desnuda, ya que en lugar de buscar un arte de interpretación puramente artístico, él intentó crear una novela popular que pudiese ser fácilmente adaptable al cine: la novela cinematográfica.

En sus fases literarias posteriores, Blasco Ibáñez continuó modificando su técnica narrativa y adaptó nuevos elementos visuales. De hecho, Blasco fue uno de los escritores españoles que más pronto incorporó algunas técnicas fílmicas a sus escritos; antes, incluso, de que intentase crear una novela cinematográfica. En Entre narajos (1900) se encuentra, posiblemente, la primera referencia en nuestra literatura al cine:

Aquel viaje, rápido como visión cinematográfica, dejando en Rafael una confusa maraña de nombres, edificios, cuadros y ciudades, sirvió para dar a su pensamiento más amplitud y ligereza, para hacer mayor número aún el foso que le aislaba dentro de su vida vulgar. (576)

Como se puede observar, la primera impresión del cinematógrafo que ofrece Blasco Ibáñez es la de un invento que crea “una confusa maraña de nombres, edificios, cuadros y ciudades”. Más tarde, volverá a referirse en esta obra al cinematógrafo como un medio de comunicación que no presenta los hechos de una forma bien organizada, al comentar el discurso de Rafael Brull ante el Congreso:

Adelante, adelante, - escribe Blasco Ibáñez- a soltar sus arranques líricos sobre la gran epopeya nacional y cristiana. Y desfilaban por el oratorio cinematográfico la cueva de Covadonga, un árbol fantástico de la Reconquista. . .etcétera, etc. . . (679) (el subrayado es mío)

En 1907, Blasco Ibáñez volvería a referirse al cine en su obra Oriente, pero esta vez adaptando las técnicas cinematográficas a su narrativa. El autor está frente a los grandes ventanales de la mezquita de Bakarié:

De cuando en cuando, - escribe- como una visión cinematográfica, pasa por la extensión azulada que tiembla más allá de los ventanales una lancha de vela con un cargamento de mujeres, o un caique blanco y dorado con mandas envueltas en oscuro dominó, llevando como escolta de honor, junto a los remeros sudorosos, una esclava negra.

Adivino que desembarcan en el muelle de la mezquita, invisible para mí.
Después pasan otra vez mujeres a pie, siguiendo a lo largo del muro
como actrices que cruzan el fondo de una escena dejándose ver sólo por
los huecos de la decoración. (70)

Como en Entre naranjos, se trata de una descripción cinematográfica. A diferencia de la primera referencia, en ésta, el autor no habla de imágenes confusas, sino del desarrollo de una acción en la cual los elementos de la narración se ciñen al punto de vista del narrador. Consecuentemente con el cine de esos años, la visión cinematográfica de Vicente Blasco Ibáñez es estática, sin movimientos de planos, ni cambios de perspectiva, ya que estas innovaciones cinematográficas eran todavía poco conocidas en 1907 y no sería desarrolladas plenamente hasta D. W. Griffith en 1915.

Un año más tarde, en 1908, Blasco Ibáñez consigue, además, profundizar en las técnicas cinematográficas. Al principio del libro, el autor describe una disputa entre el matador, *Gallardo*, y su ayudante, el *Garabato*, por un traje de luces: “ Un discreto golpe en la puerta del cuarto cortó la escena” (el subrayado es mío) . Al describir Madrid con un encuadre que recuerda los del cine “ En este punto elevábase otra vez la cuesta, entre árboles y grandes edificios, y cerraba la perspectiva como un arco triunfal, la puerta de Alcalá (el subrayado es mío) (130).

Si tenemos en cuenta las opiniones y la técnica literaria utilizada por Vicente Blasco Ibáñez a principios del siglo XX - convencimiento de la que la literatura estaba en crisis, preocupación por los elementos visuales en su narrativa e intención de crear una literatura popular y rentable para el autor- su acercamiento a la

cinematografía fue una evolución lógica, ya que, según él, el cine podía ayudar a renovar a la literatura con lo que él denominó la “novela cinematográfica.”

CAPÍTULO
TERCERO
BLASCO IBÁÑEZ
Y
LA NOVELA
CINEMATOGRAFICA

En 1914, Vicente Blasco Ibáñez regresó a Europa después de una aventura en la Argentina, donde había tratado de fundar, sin mucho éxito, dos nuevos pueblos: Cervantes y Nueva Valencia. En los seis años que duró este autoexilio, el autor prácticamente abandonó la literatura, y su retorno al Viejo Continente supuso el reinicio de su carrera de escritor.⁵⁸

La primera obra después del periodo americano fue Los argonautas (1914), novela en la que Blasco Ibáñez trató de retomar el pulso a su carrera de novelista con un ciclo de obras basadas en sus experiencias en América. Este proyecto quedó abandonado al estallar la Primera Guerra Mundial. Los escritos que siguieron a Los argonautas conforman un ciclo de obras a favor de la causa aliada en la Gran Guerra Mundial. Su firme decisión de ayudar con su pluma a Francia en ese conflicto se debió a varias razones, entre las que cabe destacar su aversión al expansionismo alemán⁵⁹, la convicción de que los aliados representaban a las democracias y el

⁵⁸ Llevaba yo seis años sin escribir novelas. El público consideraba mis obras como si fuesen las de un autor muerto, que ya no puede añadir nada nuevo a su creación novelesca. (485) Confesó Blasco Ibáñez en el prólogo a Los argonautas. Vicente Blasco Ibáñez. Obras completas (Madrid: Aguilar, 1980).

⁵⁹ El antigermanismo de Vicente Blasco Ibáñez ya es evidente en sus novelas anteriores a la Primera Guerra Mundial. En La catedral (1903), por ejemplo, el autor dirá de Carlos V y Felipe II: “ fueron dos hombres extraordinarios, dos grandes monarcas; pero mataron a España para siempre. Fueron dos extranjeros, dos alemanes. Felipe Segundo se revistió de falso españolismo para continuar la política germánica de su padre.” (1006)

En su ciclo de novelas sobre la Primera Guerra Mundial sus ataques contra Alemania se acentuarían. En Los cuatro jinetes del Apocalipsis, Blasco Ibáñez escribe: “Ese pueblo tiene grandes méritos confundidos con malas condiciones, que son herencia de un pasado de barbarie demasiado próximo. Posee el instinto de la organización y del trabajo, y puede prestar buenos servicios a la humanidad. . . Pero antes es necesario administrarle una ducha: la ducha del fracaso.”(329) Vicente Blasco Ibáñez. Obras completas (Madrid: Aguilar, 1980)

Káiser⁶⁰ a las monarquías europeas, y el haber recibido en 1906, con Joaquín Sorolla, la medalla de la Legión de Honor francesa⁶¹. En el prólogo a Los cuatro jinetes del Apocalipsis, (1916) el autor explicó cómo surgió ese ciclo literario sobre la guerra:

El presidente de la República (Raymond Poincaré) quiso felicitarme por mis escritos espontáneos a favor de Francia en los primeros y más difíciles momentos de la guerra, cuando el porvenir se mostraba oscuro, incierto, y bastaban los dedos de una mano para contar en el extranjero a los que sosteníamos franca y decididamente a los aliados.

- Quiero que vaya usted al frente - me dijo -, pero no para escribir en los periódicos. Eso puede hacerlo muchos vaya como novelista. Observe, y tal vez de su viaje nazca un libro que sirva a nuestra causa. (797-798)

La Gran Guerra Mundial supuso, por otra parte, muchos cambios sociales, políticos y artísticos en Europa y en los Estados Unidos. Al iniciarse el conflicto, muchas naciones europeas como Rusia y Alemania eran monarquías; al terminar la contienda se habían convertido en repúblicas. Estados Unidos, que había empezado su expansión internacional a finales del siglo XIX con la Guerra Hispano-Americana,

⁶⁰ En su viaje a Italia, Blasco Ibáñez coincidió en Génova con una visita del Káiser a esa ciudad. En su obra En el país del arte, Blasco Ibáñez dice: “ La visita es digna de agradecimiento. O hay amistad o no la hay. Los compadres de la Triple Alianza deben ayudarse en los momentos difíciles; y ahora que , con motivo de los desastres de Abisinia, están recientes las manifestaciones del pueblo italiano en las que gritó: “ Abajo la Monarquía”, acude el déspota teutón a patetizar de nuevo a la Monarquía italiana en su amistad y apoyo.” (150). Vicente Blasco Ibáñez Obras completas (Madrid: Aguilar, 1980)

⁶¹ La Legión de Honor francesa le fue concedida a Vicente Blasco Ibáñez y Joaquín Sorolla el 11 de diciembre de 1906.

se consolidó como potencia mundial en esa guerra, inciándose con ello una influencia cultural de este país en Europa.⁶² En lo artístico, el fin del conflicto también supuso el surgimiento de dos tendencias artísticas muy distintas: las vanguardias y la cultura de masas: una con intereses intelectuales,⁶³ la otra con fines económicos y políticos.⁶⁴

Para Vicente Blasco Ibáñez, su regreso a Europa también estuvo acompañado por un interés por el cine, que empezó antes de que este autor iniciase sus contactos con Hollywood. Esta aproximación al “septimo arte” se desarrolló en España por medio de adaptaciones de algunas de sus obras y su participación en la dirección de Sangre y arena en 1916; y en Francia, donde tuvo una productora de cine, para la cual escribió argumentos cinematográficos.⁶⁵

En 1918, Charlotte Brewster tradujo Los cuatro jinetes del Apocalipsis al inglés para la casa editorial Dutton. El libro fue cedido a la traductora americana con la

⁶² Román Gubern escribe en su Historia del cine: “Paralizado el cine europeo por el desarrollo de la contienda mundial, la industria de Hollywood pudo conquistar cómodamente unas posiciones comerciales y una primacía industrial, base de la situación que ha conservado hasta nuestros días.” (153)

⁶³ Ortega y Gasset resumiría el concepto del nuevo arte en su libro La deshumanización del arte en 1924 al decir: “A mi juicio, lo característico del arte nuevo, desde el punto de vista sociológico, es que divide al público en dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden.”

⁶⁴ Manuel Vázquez Montalbán ha señalado en Historia y comunicación social: “El interés por la respuesta histórica de la masa, por ese gigantesco *feed-back* capital para mantener el status histórico con el que se afrontó la crisis del 1914 condicionó las primeras muestras de análisis teórico de ‘mass media’, a distintos niveles ya en plena Primera Guerra Mundial.” (211)

⁶⁵ Gascó Contell 220-221

esperanza de que ayudaría a justificar la entrada de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial apoyando la causa aliada:

Veía en el acto, ante todo, - escribe Gascó Contell - lo que significaba para la propaganda a favor de los aliados en una América vacilante y tanto tiempo retenida en la pendiente de la intervención por las intrigas alemanas. (187)

El éxito de ventas de este libro propagandístico fue tan grande en la Unión Americana, que a los pocos días de salir al mercado, ya se habían vendido más de cien mil ejemplares. A raíz de este éxito, una casa cinematográfica de ese país, la Metro, ofreció al autor un contrato para llevarla a la pantalla. El éxito editorial y fílmico de este libro se explica por el interés que los temas bélicos obtuvieron en los Estados Unidos durante y después de la Primera Guerra Mundial.⁶⁶ La producción más significativa de ese periodo fue la película de Abel Gance, J'accuse (1919), protesta antimilitarista en que los muertos vuelven a la vida para pedir cuentas de su tragedia.

Al analizar el periodo cinematográfico de Vicente Blasco Ibáñez debemos tener presente, por tanto, que la relación de este autor con el cine se desarrolló en tres etapas: una, de referencias al medio en sus primeras novelas; un periodo cinematográfico inicial en Europa; y la fase americana, que estuvo fuertemente

⁶⁶ Manuel Vazquez Montalbán se refiere a las producciones de tipo bélico durante la Primera Guerra Mundial en su libro Historia y comunicación de masas al decir: "El gobierno francés encargó una serie cinematográfica destinada a glorificar a los soldados que estaban en el frente en días señalados. Mientras Celine vivía las experiencias traumáticas que propiciarían su alegato antibelicista Viaje al fin de la noche, el gobierno francés promocinaba películas como La navidad del soldado." (214)

influida por la industria de Hollywood. También es importante recordar que nos referimos al cine mudo, ya que el periodo en que este autor se interesó por este medio de comunicación va de la referencia en Entre naranjos en 1900, cuatro años después de la presentación oficial del cinematógrafo, a sus últimos escritos con rasgos fílmicos en En busca del Gran Kan, obra publicada póstumamente el mismo año en que surgía el cine sonoro en 1929.

LA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA DEL CINE MUDO

En los primeros años del cine mudo, la industria fílmica había seguido unos esquemas muy sencillos en la producción de películas. Primero se trataba, simplemente, de poner la cámara a la salida de una fábrica o en una plaza y la imagen bastaba para que el público se escondiera o saliera corriendo del cine como ocurrió en La llegada del tren, de Lumière⁶⁷.

Más tarde, George Méliès demostró que el cine podía tener su propia expresión con los trucos cinematográficos. Lo que había sido hasta entonces un grupo de escenas de la vida cotidiana, pronto se convirtió, gracias a Méliès, en una forma

⁶⁷ Al hablar Román Gubern de las primeras películas de los Lumière dice en su Historia del cine: “La salida de los obreros de la fábrica Lumière fue la primera película rodada por sus autores, que se sentían altamente orgullosos de ella y que inauguraba también el género de la publicidad cinematográfica. Pero no fue esta cinta la que mayor éxito obtuvo entre el público, sino La llegada del tren, que provocaba el pánico en la sala, pues los espectadores creían que la locomotora se les iba a arrojar encima.”

mágica de entretenimiento en la que los personajes corrían desesperadamente en la pantalla o aparecían y desaparecían de la filmación como si se tratase de un milagro.⁶⁸

Tras los primeros ensayos de cine experimental, empezó a desarrollarse a principios del siglo XX la industria cinematográfica. Esta evolucionó gradualmente de un cine cómico y de acción a un cine teatralizado, representado por el *Film d'Art* francés. A partir de 1910, y a pesar del impacto y las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, el cine - sobre todo el norteamericano- se consolidó como un espectáculo de masas que necesitaba organizarse y sistematizarse para conseguir rentabilidad.⁶⁹ Las producciones de esa época ganaron en complejidad y en algunos casos, como en el primer cine italiano, fueron superproducciones en las que se construyeron grandes decorados y participaron en la filmación de películas un gran número de actores y extras. De esta época de grandes producciones surgiría la nueva gramática del cine de D. W. Griffith en películas como El nacimiento de una nación (1915) e Intolerancia (1916).

⁶⁸ Gubern escribe sobre Méliès: "Méliès comienza a explorar las ingentes posibilidades de aquel nuevo y prometedor juguete mágico y en sus viajes al país de las maravillas va descubriendo o intuyendo casi todos los trucajes que forman el patrimonio del cine moderno: maquetas, desapariciones, apariciones, objetos que se mueven solos, personajes voladores, sobreimpresiones, encadenados, fundidos, fotogramas colorados. . ." (49-50)

⁶⁹ Lewis Jacobs escribe en The Rise of the American Film: "For American producers the European disaster was a stroke of fortune, since it gave them a virtual monopoly of the world movie market. Despite mounting costs, particularly of chemicals necessary to the manufacture of film accessories, the American movie industry participate in the general war boom." (159)

Las necesidades comerciales de la nueva industria y la mayor complejidad del lenguaje cinematográfico con los cambios de planos, “travellings” y escenas paralelas, hizo necesaria la sofisticación de esta industria con la implantación de las primeras escuelas de cine y los nuevos roles de los directores y los guionistas en el cine americano. El director pasó del anonimato a ser el personaje central en la producción de una película. A él correspondía coordinar y resolver todos los problemas de la filmación y de él dependía el resultado final del film.⁷⁰

El guionista, que había sido hasta 1908 el encargado de escribir pequeñas notas sobre las escenas que se debían filmar, se fue convirtiendo gradualmente en un participante imprescindible en la producción de películas. La necesidad de contar con un gran número de historias que tuviesen interés para el público hizo necesaria la contratación de escritores para que crearan argumentos cinematográficos o para que adaptaran novelas al nuevo medio. De 1908 a 1914, tanto en Europa como en los Estados Unidos, se observa un creciente interés de los literatos por el nuevo medio, recordemos los casos de Jacinto Benavente y los Quintero en España; o Gabriele D’Annunzio en Italia. En los Estados Unidos, donde la industria había conseguido una envergadura considerable en esos años, la necesidad de escritores se hizo tan acuciante que forzó a las productoras a establecer escuelas de escritores de

⁷⁰ Sobre la creciente importancia de los directores durante y después de la Primera Guerra Mundial, Lewis Jacobs escribe: “ With his enlarged responsibilities, the directors, as the guiding hand, became the most important single figure in the making of a movie, dictating every phase of production. His position was distinguished, and his fame often traveled as far as that of his star players.” (203)

“escenarios” a partir de 1910.

En The Rise of The American Film, Lewis Jacobs escribe:

The demand for photoplays and photoplay writers was becoming so acute that manufacturers widely advertised that they would gladly train writers in scenario techniques. Vitograph, inaugurating a scenario department headed by Sam Pedon and Rollin S. Sturgeon, announced that ` All scenarios submitted will be read and filed for future use. Applicants will be interviewed with a view towards training. ' (130)

La fiebre por conseguir “escenarios” generó una oleada de escritos no aceptables para ser llevados a la pantalla y sirvió para que los estudios se dieran cuenta de la importancia de contratar y pagar precios elevados por buenos argumentos cinematográficos. The Moving Picture World publicó en 1910 una nota informativa en la que decía que de los más de dos mil escenarios recibidos por Vitograph Co., sólo un dos por ciento se pudieron aceptar para futuras producciones y solamente cuatro de ellos tenían los elementos de interés, secuencia, lógica y otros requisitos para convertirse en película⁷¹.

The Tecniques of the Photoplay, de Epes Winthrop Sargent,⁷² fue uno de los primeros libros en los que se explicaba la técnica para escribir “escenarios”. En esta nueva profesión literaria era importante conocer a fondo el medio cinematográfico,

⁷¹The Motion Picture World 5 marzo 1910.

⁷² Epes Winthrop Sargent, The Technique of the Photoplay (New York: Motion Picture World, 1913)

como las posiciones de la cámara o los planos, y debía incluir los recursos literarios que los estudios consideraban imprescindibles para una historia: el interés, la acción, las tramas amorosas, etc.

Hacia 1914, el escribir para el cine se estableció como una técnica concreta que se diferenciaba claramente de otras formas literarias como el cuento, la novela o el teatro.⁷³ A partir de esa fecha, los estudios también empezaron a interesarse por contar con escritores de renombre bien pagados en su plantilla de empleados. Todo esto contribuyó a la propagación del “escenario” como nuevo estilo narrativo entre los literatos y periodistas de esos años.⁷⁴

En 1914, año en que Blasco Ibáñez regresó a Europa, la industria cinematográfica terminaba una época y se disponía a iniciar un nuevo periodo en que el dominio de Hollywood se hizo evidente.

El fin de la Primera Guerra Mundial marcó, entre otras cosas, la implantación del largometraje como forma cinematográfica predilecta por el público.⁷⁵ Pronto, las

⁷³ Lewis Jacobs, The Rise of the American Film (New York: Harcourt, 1939) 131.

⁷⁴ Lewis Jacobs escribe sobre la creciente popularidad de los “escenarios” a principio de siglo: “The first school of scenarist emerged largely within the motion picture field itself or from the field of journalism: they were former actors, critics, or newspaper writers. . . . The field was generally wide open, and many writers who seized their opportunities later found themselves at the top in the subsequent “bull market.” (132)

⁷⁵ Lewis Jacobs puntualiza las consecuencias de la preferencia del público por películas de largometraje al decir: “ The vogue of feature-length pictures caused revolutionary changes in every department of the industry. Movie making now had to be a large-scale operation predicated on a mass market. The achievement of an organization and techniques to meet the new conditions now become the goal of the producers.” (161)

películas de corta duración quedaron relegadas a un segundo plano y las empresas que se habían especializado en ellas, como la productora de Méliès o “The Edison Company”, desaparecieron del mercado.

El costo y la sofisticación técnica que imponía el largometraje obligó a que la industria cinematográfica norteamericana se especializase y renovase completamente a partir de 1917. Desde esa fecha se empezó a crear el Hollywood de los grandes estudios, aumentó considerablemente el precio pagado por un buen “escenario”, los actores se convirtieron en “estrellas” de la pantalla, y las campañas de publicidad se intensificaron para promocionar las nuevas producciones: el cine se convirtió, así, en un espectáculo de masas.

Mientras el cine norteamericano tomaba la forma de gran industria del espectáculo, el cine europeo se vio fuertemente afectado por la Primera Guerra Mundial: Francia, que había sido en los albores del cine mudo un importante centro de producción perdió su hegemonía a consecuencia de los rigores de la guerra, aunque se hicieron películas durante el conflicto, mayormente de propaganda bélica. Al terminar la contienda, Louis Delluc, influido por el psicoanálisis, creó un cine intelectual que recibió el nombre de *Escuela impresionista*, la cual se caracterizaba por sus planteamientos psicológicos y por considerar al cine como un nuevo arte. Delluc - como Giménez Caballero haría en España - fundó el primer Cineclub, participó activamente en la producción de películas, escribió ensayos teóricos sobre el cine y fundó revistas dedicadas al séptimo arte.

Alemania, que carecía de industria cinematográfica antes de la guerra, se vio forzada a partir de 1916 a crear su propia estructura fílmica para abastecer al país de una producción nacional que sustituyese a las producciones francesas y norteamericanas. De ese modo, surgió la U.F.A (Universum Film A.G.), que pronto recibió la influencia de una nueva actitud artística: el expresionismo. Esta modalidad cinematográfica, con precedentes en la pintura de Goya y de Van Gogh, intentaba hacer una interpretación subjetiva de la realidad, distorsionando las formas de los objetos y las personas representadas para crear un efecto psicológico y dramático.

Si la narrativa del cine norteamericano se vio forzada a sistematizarse en los “escenarios” para poder cumplir las exigencias de una industria en auge que necesitaba una gran cantidad de argumentos para ser llevados a la pantalla, el lenguaje del cine europeo posterior a la Primera Guerra Mundial se desarrolló en términos artísticos y psicológicos. Después de Delluc y del expresionismo alemán surgirían las vanguardias cinematográficas y el nuevo cine soviético, que se contrapondrían en planteamientos y filosofía a la industria comercial de Hollywood.

Aunque en los escritos cinematográficos de Vicente Blasco Ibáñez no se observa una influencia clara del cine europeo posterior a 1919, sí se perciben la influencia del cine francés en el periodo de guerra y del norteamericano - con varias tendencias más o menos artísticas- de las grandes producciones de los años 20.

LA NOVELA CINEMATOGRAFICA DE BLASCO IBÁÑEZ

Si la influencia del cine en la literatura de principios de siglo es clara y ha sido

reconocida por la crítica,⁷⁶ el término “novela cinematográfica”, que Blasco Ibáñez utilizó para describir esta modalidad literaria, no existe como género independiente.

La primera vez que Blasco Ibáñez se refirió a la novela cinematográfica fue en una entrevista publicada en El Pueblo el 19 de septiembre de 1916, que llevaba por título “ La novela cinematográfica. Hablando con Blasco Ibáñez”. Un mes antes, el dos de agosto de ese año, el autor ya había expresado su interés por el nuevo medio en una entrevista a El Imparcial de Madrid , pero sin mencionar claramente el término.⁷⁷

En esa primera aproximación al cine, el autor calificó la nueva novela cinematográfica como una modalidad literaria que podía conseguir “ un idioma universal”. Blasco Ibáñez lo expresó así en las páginas de El Pueblo:

- La idea que voy a exponer germinó hace tiempo en mi espíritu. Yo como otros escritores, he soñado con un idioma universal y creo haberlo encontrado en el cinematógrafo. La novela escrita expresa con debilidad la parte psicológica; no reproduce fielmente los estados del

⁷⁶ G.G. Brown afirma en Historia de la literatura española. El siglo XX: “ Después de la primera guerra mundial, un tercer factor, éste completamente ajeno a los problemas filosóficos, alentó todavía más la tendencia que se distanciaba del arte representativo: la difusión del cinematógrafo como un nuevo medio de diversión popular. (29)

⁷⁷ En la entrevista con Blasco Ibáñez, el autor habla de su relación con D’Annunzio y de la pasión que sentía por el cine y por su proyecto cinematográfico Sangre y arena. En esa entrevista Blasco Ibáñez no menciona, en cambio, el término “novela cinematográfica”, que sí utilizará posteriormente en las páginas de El Pueblo de Valencia.

alma. Y si se traduce a otros idiomas, por bueno que sea el traductor, siempre resulta incompleto: atenúa, modifica, no acierta a identificarse con el ambiente ni a sentir los personajes de la obra de la manera que los concibió el autor. Además las producciones literarias, por famoso que sea el creador, raras veces adquieren el carácter de universalidad. El cinematógrafo resuelve estas dificultades: es la visión y la acción; de manera plástica con idioma mundial; hace ver y narrar a la vez.

Por lo que se deduce de estas declaraciones, Blasco Ibáñez realizaba las ventajas de la imagen sobre la palabra para reflejar la realidad. Es decir, concebía el cine como un medio “realista”, que confirmaba el refrán popular de: “Una imagen vale más que mil palabras”. Lógicamente, Blasco Ibáñez se refería al cine mudo, el cual se estructuraba en escenas a las que se intercalaban pequeñas frases explicativas. La universalidad del cine era, por tanto, la imagen y la facilidad de traducir los títulos a diferentes idiomas.

Sería erróneo, no obstante, pensar en un realismo mimético, ya que Blasco Ibáñez también tuvo muy presente las posibilidades expresivas del nuevo medio como las escenas paralelas o los trucos fílmicos, que podían ayudar a mejorar la expresión cinematográfica.

Si bien las obras que mayor fama dieron a Blasco Ibáñez en el cine fueron novelas escritas para ser impresas en folletines de periódicos o en volúmenes, las dificultades de las adaptaciones pronto convencieron a este autor de la necesidad de escribir directamente para la pantalla. Su cuento, La vieja del cinema, por ejemplo,

fue redactado expresamente para el cine, y en su viaje a California, Ybarra describe en las páginas del New York Times el entusiasmo del novelista al proponer a la Metro 'escenarios' pensados y escritos expresamente para el cinematógrafo:

After a few weeks of daily initiation into the mysterious of the moving pictures gild he astonished his hosts by remarking:

'I have blocked out two synopses of stories which I am going to write for the screen.' (21)

En su primera obra escrita para un estudio americano, El paraíso de las mujeres, (1921) Blasco Ibáñez reiteró los paralelismos entre la novela y el cine, destacando la flexibilidad de los aspectos temporales y espaciales de las dos formas de expresión.

La cinematografía - escribe- no es teatro mudo, como creen muchos: es una novela expresada por medio de imágenes y frases cortas.(9)

Una novela, - después dirá - lo mismo que una historia cinematográfica, puede disponer de tantos escenarios como capítulos, tener por fondo los más diversos paisajes y por actores verdaderas muchedumbres.

Repito que el 'séptimo arte' es novela y no teatro, y tal vez por eso todas las obras teatrales célebres que fueron trasladadas a cinematógrafo pasaron inadvertidas, mientras las novelas famosas, al ser filmadas, obtuvieron grandes éxitos, agrandándose el interés de su fábula con la plasticidad de los personajes que el lector sólo podía imaginarse vagamente a través de las líneas impresas. (9)

En esa misma obra, Blasco Ibáñez confesó su interés por crear una novela cinematográfica para salvar, en su opinión, a la literatura de la crisis en que se encontraba a principios de siglo:

Hay que hacer una confesión - dijo-. . . Los novelistas se agitan infructuosamente en busca de novedad; el público exige igualmente novedad; pero la novela actual, cuando pretende en Francia y en otros países ser verdaderamente nueva, no tiene nada de novela y aburre al lector. . . Creo que si los novelistas empiezan a intervenir directamente en el desarrollo del `séptimo arte`, monopolizado hasta hace poco por personas sin competencia literaria, su esfuerzo servirá cuando menos para reanimar la novela, comunicándola una segunda juventud y haciendo más extensos sus dominios actuales. (11-12)

En 1923, Blasco Ibáñez describió en La reina Calafia sus esperanzas para una futura “novela cinematográfica”:

- Imagínate, Antonio. . . ¡ qué revolución! Las gentes podrán comprar en las librerías una obra cinematográfica, llevándola a su casa para proyectarla en el aparato de familia. Una novela puesta en imágenes no costará más cara que cuesta hoy impresa en volumen. Todos podrán tener en su domicilio una biblioteca de libros cinematográficos, al mismo precio que ahora la forman los libros encuadernados. Piensa lo que será esto también para la gloria y el provecho de los autores.¿ Qué puede vender hoy un novelista ? . . . ¿Doscientos mil, trescientos mil

ejemplares, como éxito enormísimo?. Con mi invento una novela llegará a diez millones, a quince millones de volúmenes ¡ quién sabe si a más! . . . Los libros serán para la tierra entera. No habrá que hacer otra traducción que la de los rótulos, y muchas veces, ni existirán estos rótulos, pues los progresos de la acción muda podrán suplir a la letra impresa. (15)

A consecuencia de los contratos editoriales y cinematográficos que le surgieron en los años 20, y por el rechazo de algunos de sus “escenarios” por parte de algunos estudios cinematográficos norteamericanos, Blasco Ibáñez dejó de escribir en los últimos años de su vida “escenarios”, y creó una forma de novelar que, sin ser puramente un escrito hecho expresamente para la pantalla, era una novela fácilmente adaptable al cine. Entre ellas cabe destacar La reina Calafía (1923) y En busca del Gran Kan (1929).

Lo que Blasco Ibáñez definió como “novela cinematográfica” fue, por tanto, un concepto que evolucionó a lo largo de los años y que significó básicamente tres cosas:

- 1.- El argumento de una novela que había sido llevada al cine y se vendía al público como si fuera un cuento;
- 2.- “Escenario” o historia escrita expresamente para el cine y
- 3.- Una novela con recursos cinematográficos y que se podía adaptar fácilmente al cine.

TÉCNICA NARRATIVA DE LA NOVELA CINEMATOGRAFICA

El escribir con una técnica cinematográfica siempre comportó a Vicente Blasco Ibáñez problemas formales y de contenido. En su primer intento cinematográfico, la adaptación de El Quijote, el autor confesó:

Estas doscientas hojas que ves - dice a Jorge Vinaixa, entrevistador de El Pueblo-, me han dado más que hacer que dos novelas de trescientas páginas cada una; pero afortunadamente, ya he terminado mi tarea; el método, ya estoy en condiciones de dar comienzo a mi trabajo activo.⁷⁸

En el prólogo a El paraíso de las mujeres, Blasco Ibáñez también describió algunos de los problemas que conllevaba el escribir 'escenarios':

Yo creo próximo el nacimiento de muchas novelas cinematográficas que serán al mismo tiempo grandes obras literarias. Pero estas novelas resultan de más difícil producción que una novela en forma de libro, ya que en ellas no es posible lo que en la jerigonza literaria llamamos el "relleno" (9)

En una carta a Ramón Martínez de la Riva, Blasco Ibáñez defendió la forma narrativa de sus últimas novelas, las cuales tenían, como veremos más adelante, una gran influencia del cine.

⁷⁸J. Jorge Vinaixa, "La novela cinematográfica. Hablando con Blasco Ibáñez," El Pueblo, 19 septiembre 1916.

Es mucho más difícil -dice el autor, refiriéndose a su obra El papa del mar y su técnica de escenas paralelas- el procedimiento que he adoptado. Tal vez algunos lectores no lo vean. Tiene grandes dificultades esto de simultanear dos acciones diferentes sin fatigar al lector. Ocurre como con los grandes edificios: el trabajo más importante es el que no se ve, el que está oculto en las entrañas del suelo.⁷⁹

Entre las dificultades a las que se refería Blasco Ibáñez cabe destacar las siguientes: la ausencia de relleno literario en los 'escenarios', la diferente forma en que el cine y la novela tratan las secuencias temporales; los problemas del espacio; las figuras literarias y el realismo de las imágenes; la adaptación de la obra escrita al lenguaje cinematográfico y la diferente percepción y actitud del público ante la novela y el cine.

La ausencia de relleno

El relleno literario no se suele utilizar en los medios visuales porque la imagen es, en sí, tan expresiva que no necesita la ayuda de la palabra para explicar una situación o para describir a un personaje. El lenguaje cinematográfico sustituye los detalles narrativos por la acción. Es por ello que cuando los productores de la Metro le pidieron un escenario a Vicente Blasco Ibáñez le especificaron que querían " un

⁷⁹ Ramón Martínez de la Riva, Blasco Ibáñez. Su vida, su obra, su muerte, sus mejores páginas (Madrid: Mundo Latino, 1929) 169.

relato escueto y de pura acción, para que sirva de guía al director de escena, a los encargados de las tramoyas y a los actores que interpretan los personajes.”⁸⁰

La ausencia del relleno es, en esencia, una de las características del lenguaje cinematográfico, ya que la imagen suprime los detalles que el novelista se ve forzado a incluir en la novela. Por otra parte, la falta de relleno es necesaria para mantener la rapidez del lenguaje cinematográfico, el cual describe con imágenes de una forma más acelerada que la novela. En la producción cinematográfica, el relleno es sustituido por otros elementos descriptivos de carácter puramente visual. El actor, por ejemplo, con su misma fisonomía y vestimenta, representa un prototipo de persona (el obrero, el marinero o el burgués). Los planos cinematográficos, por otra parte, sirven para realzar los detalles de la narración: un primer plano de la cara de una mujer puede enfatizar su tristeza o alegría, y un plano general describe un paisaje, si se está produciendo una tempestad o si avanza entre las calles una muchedumbre de hombres armados.

Para Blasco Ibáñez, autor conocido por su maestría en las descripciones, suprimir el “relleno” en sus escritos supuso limitar la narrativa de sus “escenarios” a elementos puramente dinámicos: la presentación de los hechos y el diálogo. En muchos casos, como veremos en el análisis de algunas de sus novelas cinematográficas, también significó alterar el orden de presentación de los hechos, ya que en los “escenarios” tuvo que eliminar los capítulos sobre el pasado y la historia de los personajes de la novela para esclarecer la historia ante el público.

⁸⁰ Vicente Blasco Ibáñez, El paraíso de las mujeres (México: Prometeo, 1922) 15.

Las secuencias temporales

A pesar de que Blasco Ibáñez dijo que “ la acción de la novela no reconoce límites; es infinita, como la del cinematógrafo,”⁸¹ lo cierto es que el tiempo se trata de forma diferente en la novela y en la cinematografía. En la novela, por ejemplo, es común retroceder al pasado en la narración. En el cine se puede conseguir lo mismo con un *flash back*, pero este recurso se utilizó muy raramente ya que de no ser muy clara la transición del presente al pasado suele ser confuso para el espectador. Eugene Vale lo explica en su libro The Technique of Screenplay Writing:

The past of a motion picture story is fairly uninteresting to us. It is valuable only as motivation for future intentions. The present is so short that it does not give us a chance to conceive or understand a happening. Consequently, the future in the motion picture story remains as the fundamentally important time.⁸²

A pesar de los inconvenientes que el paso del presente al pasado suele tener en el lenguaje cinematográfico, Vicente Blasco Ibáñez utilizó la combinación presente-pasado en sus últimas novelas de carácter histórico, algunas, como La reina Calafia, escritas en una época en que la mayoría de sus obras eran adquiridas por los estudios cinematográficos. En estas narraciones, los dos desarrollos temporales se entremezclan por medio de referencias al pasado y unen al final de la historia. Este

⁸¹ Blasco Ibáñez, El paraíso de las mujeres 9.

⁸² Eugene Vale, The Technique of Screenplay Writing (New York: Grosset & Dunlap, 1978).

recurso fue también utilizado por cineastas como D. W. Griffith en Intolerancia (1916) y fue desarrollado por Blasco Ibáñez desde sus primeros intentos cinematográficos en 1916, cuando habla de las “escenas paralelas.”⁸³ Esta combinación de tiempos narrativos suponía para Blasco Ibáñez un trabajo laborioso, como él mismo describe en las cartas enviadas a su amigo y biógrafo Ramón Martínez de la Riva, ya que al no existir una sucesión continua en los hechos temporales, se veía forzado a unificar la obra por medio del contenido.

Las referencias espaciales

Comparados con el teatro, la novela y el cine tienen la ventaja de representar la acción sin límites espaciales. En la novela, un personaje puede estar en un capítulo en París y otro en Roma, o incluso puede el novelista desarrollar su narración en un espacio totalmente ficticio. En el cine, estos cambios espaciales también pueden suceder pero de una forma diferente. Lo que en la novela es una secuencia descriptiva en el cine es una imagen. Esta diferencia narrativa fue muy importante en los primeros años del cine, ya que este medio fue el primero en ofrecer imágenes en movimiento de lugares y personas de las que la mayor parte de la gente solamente conocía de oídas, por fotografías o por haberlo leído en los periódicos o libros.

⁸³ En la entrevista a El Imparcial en 1916, Blasco Ibáñez afirma: “La cinematografía guarda la ventaja de poder producirse paralelamente la realidad y las fantasmagorías de Don Quijote. Y así se verán las ventas y los y los imaginados castillos. . .”

La industria cinematográfica de los años 20, por otra parte, tenía muchas limitaciones técnicas y económicas para representar situaciones espaciales y, a pesar de los trucos fílmicos, muchas historias de ficción no se podían llevar a la pantalla por razones simplemente técnicas. De hecho, esa fue una de las razones, como veremos más adelante, por lo que, El paraíso de las mujeres no se convirtió en película.

Las referencias espaciales, no obstante, eran fácilmente adaptables de la novela al cine, ya que ambos medios pueden con el cambio de escenas o de capítulos desarrollar la historia en lugares diferentes sin que ello suponga una gran confusión para el lector o espectador.

Figuras literarias y lenguaje cinematográfico

Al igual que la literatura utiliza figuras literarias como la metáfora, la hipérbole, símiles, metonimias o sinécdoques para crear un estilo literario, el cine tiene su propio lenguaje en los planos, los movimientos de cámara, las escenas o las relaciones entre las imágenes. La selección de los elementos cinematográficos sirve para contar mejor o peor una historia y marcan el estilo de un guionista y un director de cine. No es lo mismo ver un tren que cruza frente a la pantalla que un tren que se dirige hacia el público, como demostró Méliès; ni se percibe igual a un hombre que nos observa en la distancia que un gesto enojado que nos mira directamente a la cara, como probó Sergei Eisenstein en sus películas.

David W. Griffith fue el primero en utilizar de una forma sistemática los cambios de planos, el movimiento de cámara y el montaje para contar una historia.

Esta innovación, que pronto seguiría toda la industria cinematográfica, suponía, simplemente, dar movilidad al narrador, que en el caso del cine suele ser omnisciente. La movilidad de la cámara permitió la invención de un gran número de encuadres como el primer plano, que se utiliza para los detalles; el plano medio, uno de los más utilizados en cine, porque permite representar conversaciones entre varios actores; los movimientos *dolly* con los que se mueve la cámara hacia o desde el actor; los movimientos *pan* que permiten panorámicas y enfocar la cámara en un personaje y, entre otros, el *travelling*, que se utiliza para seguir la acción sin interrupción de cambio de planos. Estos elementos, más el montaje, influían en la concepción y la elaboración de los escritos cinematográficos. En nuestra opinión, gran parte del éxito de Blasco Ibáñez en Hollywood, se debió, además de los temas tratados en sus novelas, a su forma de narrar. En la mayoría de las novelas de este autor que fueron llevadas a la pantalla, el narrador, como la cámara cinematográfica, guía al lector durante toda la historia y da cohesión al relato por medio del estilo indirecto y la narración omnisciente.

Las adaptaciones y los escritos cinematográficos

Adaptar una novela conocida o filmar un texto expresamente escrito para la pantalla ha sido durante mucho tiempo una difícil decisión para los productores cinematográficos. La disyuntiva era: optar entre el éxito seguro de una historia ya conocida que garantizase los beneficios en la taquilla o un guión, pensado y elaborado expresamente para la pantalla, pero que no se sabía qué acogida tendría entre el

público. Eugene Vale ha tratado el tema de las adaptaciones y los escritos hechos expresamente para la pantalla en su obra:

Instead of going straight to the authors and playwrights whose original works were successfully published or performed on Broadway, the film industry waited to acquire their writing second hand. Instead of relying on material directly conceived for the screen, the most powerful, influential, and affluent medium the world has ever known adapted books and plays. (4)

La inseguridad de la industria cinematográfica con los escenarios expresamente escritos para la pantalla era mayor en los años en que Blasco Ibáñez trató de crear su novela cinematográfica y a ella se debe el rechazo de algunos escritos de este autor ofrecidos a los estudios norteamericanos en los años 20.

Para Blasco Ibáñez, el problema del cine era que la industria cinematográfica no contaba con verdaderos novelistas que se dedicasen a escribir expresamente para la pantalla; mientras que para los estudios de cine, se trataba de un problema de rentabilidad económica y de seguridad en el éxito de una producción.

El público

El acercamiento al público fue el motivo principal por el que Vicente Blasco Ibáñez intentó crear una “novela cinematográfica”. Para él, el cine tenía dos ventajas fundamentales respecto a la novela impresa y el teatro: su lenguaje universal y su facilidad de distribución. En El paraíso de las mujeres, el novelista explica su punto de vista:

Gracias a este nuevo medio de expresión - escribe -, el novelista que por su nacimiento pertenece a un país determinado puede tener por patria intelectual la tierra entera y ponerse en comunicación con los hombres de todos los colores y todas las lenguas, hasta con los que viven en los límites del salvajismo recién abandonado. (10)

El público del cine, por otra parte, se diferenciaba del de la novela: el lector necesitaba, por ejemplo, un nivel mínimo de preparación intelectual a excepción de las personas que oían lo que otros les leían, mientras que el cine era básicamente un medio visual, que no distinguía entre la preparación o el estado social o económico del público. La lectura de un libro también es un proceso íntimo y reflexivo; mientras, que el cine es colectivo, y se desarrolla en un espacio oscuro que en muchos sentidos se asemeja al sueño. El cine es, finalmente, un espectáculo de masas y una gran industria que necesita satisfacer a un amplio sector de público con temas populares y aceptables para la mayoría.

En su viaje a Hollywood, Ybarra cuenta los problemas de Blasco Ibáñez para encontrar un tema que satisficiera al público de esos años.

His American guides - escribe Ybarra - took care to explain to him some of the prejudices of American audiences, some of the crazes which they had outgrown, some of the manifestations of their highly developed faculty of criticising the picture reeled off before their eyes.⁸⁴

⁸⁴ Ybarra, "Blasco Ibáñez, Movie Fan," New York Times 23 enero 1921.

La conciencia de escribir para un gran público afectó - en nuestra opinión- los últimos escritos de este autor, ya que algunos como En busca del Gran Kan, le fueron devueltos por el grupo Hearts porque no incluía suficientes escenas de amor, elemento indispensable para un escrito cinematográfico en esos años⁸⁵.

LA NOVELA DECIMONONICA Y EL CINE

Al tratarse de un conjunto de fotografías móviles, el cine se relacionó en sus orígenes con el realismo. Recordemos que las primeras filmaciones fueron, simplemente, tomas de desfiles, edificios o paisajes. Al convertirse el nuevo medio en una industria de masas, que no distinguía entre el poder adquisitivo ni intelectual de su público, los productores cinematográficos - sobre todo los norteamericanos- se interesaron, cada vez más, por el éxito comercial de las producciones y por un lenguaje fluido y sin demasiadas complicaciones intelectuales que pudieran confundir al espectador. En ese proceso, el nuevo medio encontró en las estructuras narrativas y los temas de la novela decimonónica y especialmente en el realismo literario su mejor aliado para las adaptaciones cinematográficas. “ Por muchas razones - dice José Agustín Mahieu en ‘Cine y literatura: la eterna discusión’ - culturales, socioeconómicas y hasta psicológicas - el cine siempre buscó la linealidad y el curso

⁸⁵ En su biografía de Blasco Ibáñez, León Roca describe algunos problemas del escritor para adaptar sus novelas al gusto del gran público: “El trabajo técnico mayor que he realizado en mi vida de novelista - escribe León Roca mencionando al autor- ha sido el de encontrar medio para injertar una mujer en el viaje del descubrimiento. Yo francamente, no sabía cómo realizar el truco. Mi editor, que me ha devuelto el primer

cronológico de la novela decimonónica, aunque podía conferirle esa simultaneidad polifacética - temporoespacial- que le es propia.” (179) ⁸⁶

Pere Gimferrer también ha remarcado la tendencia del cine a adaptar la novela del siglo XIX:

Tal como han ido las cosas en el cine desde Griffith, según se ha visto hasta ahora, cualquier relato, para ser narrado en forma de film, ha debido estructurarse siguiendo el patrón de la novela decimonónica. (49)

Esta predilección de los cineastas, sobre todo a principios de siglo, por adaptar novelas del siglo XIX o, mejor dicho, novelas con una trama lineal, se debió, posiblemente, a la facilidad con que estas novelas se podían llevar a la pantalla sin confundir al público con distintos planos temporales o reflexiones interiores, recursos muy comúnmente usados en la novela moderna. De hecho, las novelas de Blasco Ibáñez que más éxito tuvieron en la pantalla fueron aquellas escritas en sus primeros periodos literarios: Sangre y arena, Entre naranjos, etc., o novelas con una trama muy lineal, como fue el caso de Los cuatro jinetes del Apocalipsis. Cuando Blasco Ibáñez trató de escribir con una técnica más compleja, como fue el caso de El Papa del mar, en que existen dos narraciones temporalmente distintas, o en El paraíso de las mujeres, en que la historia es un sueño, sus obras fueron rechazadas por los estudios cinematográficos o se le pidió al autor que modificase el relato para hacerlo

manuscrito, me había dicho ser absolutamente preciso, para interesar al gran público, insertar una mujer en el viaje del descubrimiento.” (550)

⁸⁶ José Agustín Mahieu. “Cine y literatura: la eterna discusión”. Cuadernos Hispanoamericanos 420 : 175-184

más fácil de producir y más acorde al gusto del público. Con todo, Vicente Blasco Ibáñez fue el primer autor español que se esforzó por adaptar su obra a la industria del cine por medio de la novela cinematográfica. Lo curioso fue que, a pesar de su esfuerzo, las obras que mayor fama tuvieron en la pantalla no fueron las escritas expresamente para ese medio, sino las adaptaciones de sus novelas.

CAPÍTULO
CUARTO
LA PRIMERA ETAPA
LITERARIO-
CINEMATOGRAFICA
(LA ÉPOCA EUROPEA)

Poco después de regresar de la Argentina en 1914 tuvo lugar la primera adaptación de una novela de Vicente Blasco Ibáñez al cine: El tonto de la huerta (La barraca), película producida por Film Cuesta y dirigida por José María Codina. Un año más tarde, en 1915, esta primera adaptación sería seguida por Entre naranjos, que fue producida y dirigida por Alberto Marro. Por esas fechas, según escribe Emilio Gascó Contell en su biografía del autor, Blasco Ibáñez ya participaba activamente en la producción de películas en una empresa fundada por él en París:

Recuerdo - escribe Gascó Contell - que hacia 1915 encontré en Valencia a Julito Blasco, el malogrado y simpatiquísimo hijo tercero del gran novelista, y por él tuve noticias de las nuevas actividades de su padre. En plena guerra y simultaneando con sus labores de propaganda francófila, Blasco había fundado en París una empresa productora de películas. Con unos años de anticipación, parecía presentir los grandes éxitos populares y financieros que debía procurarle el todavía llamado, a la sazón, 'séptimo arte'. . . . En poco estuvo - volviendo a la empresa cinematográfica parisiense de Blasco Ibáñez- que la aventura acabase en tragedia; ya se habían impresionado bajo la dirección personal de Don Vicente varias películas cuando un incendio iniciado en el taller de copias lo destruyó todo y el propio Blasco Ibáñez no logró escapar de entre las llamas sino por verdadero milagro. (220-221)

En 1916, Blasco Ibáñez se trasladó a Barcelona para dirigir, con Ricardo de Baños, Sangre y arena, película producida por *Barcinógrafo*. De esa primera iniciativa

en el mundo de la cinematografía, Rafael Utrera declara en Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico:

Se adelanta con esta película el escritor valenciano a la realización de Benavente Los intereses creados filmada en 1918. Es pues el primer escritor que se siente atraído por el cine hasta el punto de ponerse tras las cámara. (108)

De este film, Utrera afirma que “no se conserva hoy copia ni original de la cinta en cuestión; sólo el testimonio del estreno o alguna que otra nota histórica.” (108)

Miguel Portela, por su parte, en Cinematografía catalana, dice que la película representó un paso importante en la mejora artística de las producciones catalanas, así como elogia las metáforas visuales de algunas escenas y algunos recursos “esencialmente cinematográficos.” A pesar de las pocas referencias que Utrera ha encontrado sobre esta película, la Biblioteca Nacional de Madrid conserva el argumento de esta adaptación que Blasco Ibáñez publicó bajo el título de Argumento de la novela cinematográfica “Sangre y arena”. Este texto fue vendido al público al precio de diez céntimos la copia y fue distribuido en España y Portugal por Manuel y Rafael Salvador. Por ese argumento conocemos hoy “las variaciones de la versión cinematográfica” de la novela que Vicente Blasco Ibáñez y Ricardo de Baños hicieron del libro.

El texto está dividido en seis partes, fragmentadas a su vez en veinte y siete escenas de tamaño irregular. Esa división es muy diferente a los diez capítulos homogéneos que Blasco Ibáñez solía adoptar en sus novelas. Cada parte de esta

narración “cinematográfica” está encabezada por unos títulos que posiblemente eran los carteles que se intercalaban en la película: “ La carrera de Juan Gallardo”, “Amores aristocráticos”, “ En la cumbre”, “Semana Santa en Sevilla”, “ Hacia el ocaso”, y “ La tragedia”. El argumento sigue una secuencia lineal muy parecida a la novela, aunque en él, las descripciones llenas de detalles han sido sustituidas por breves referencias al desarrollo de la escena y muchos diálogos. Es decir, los dos elementos más representativos de la novela: el detalle descriptivo y la narración omnisciente, fueron sustituidos por una descripción de la escena y un diálogo que representa la interacción de los personajes.

En repetidas ocasiones, Blasco Ibáñez ayuda al lector en este argumento para que entienda lo que el espectador está viendo en la película. En “Los amores aristocráticos”, escribe: “ Los espectadores siguen paso a paso los de la bella sevillana, viendo en su tránsito inconfundibles calles de la capital andaluza y algunos de sus más artísticos y bellos monumentos. . .”(4) “ En la cumbre”, vuelve a dirigir la atención del lector para que entienda lo que se representa en el film: “ No se pasa por alto ningún detalle de estas interesantísimas faenas que la mayoría del público desconoce. En una carrera furiosa los toros son conducidos al corral, donde, con hábil maniobra, el paso queda libre para los mansos. . .” (5) El argumento, incluso, aclara al lector el realismo de la escena con un comentario: “Todas estas escenas están perfectamente tomadas de la realidad.” (5)

Por el énfasis que Blasco Ibáñez da a las descripciones de lugares, se evidencia la importancia de los elementos espaciales en este argumento cinematográfico. Parece

que el argumento trata de convencer al público a que vaya a ver la película por la historia narrada y por los bellos paisajes, fiestas y faenas taurinas que se presentan en la filmación.

Otro recurso utilizado en la película es la representación de un milagro. Cuando Gallardo es corneado por un toro y parece que va a morir, su mujer, Carmen, visita a la Virgen y le pide la curación de su esposo: “ En la penumbra del altar parece que la Virgen extiende sus piadosas manos propicia a conceder el milagro que le implora la enamorada.” (7)

El argumento y la película terminan, ciertamente, con una metáfora visual al contraponer tres muertes simultáneamente: la del toro en la plaza con la del torero en “ los brazos de su infeliz esposa” y la del *Plumitas*, famoso bandido amigo de Juan Gallardo, que muere tratando de salir de la plaza al dispararle la Guardia Civil. Es decir, la película termina con tres escenas paralelas que tienen un denominador común: la muerte.

Este modo escritural, que se inspira y asume técnicas cinematográficas con un estilo fílmico, se haría muy popular en los años 30 en España e Hispanoamérica con obras como El barbero de Sevilla, editada por la Editorial Alas, basada en la adaptación de Benito Perojo y Antonio Quintero, y Sor Angélica, argumento de la película dirigida por Francisco Gargallo.

Por la fecha y la forma en que Blasco Ibáñez escribió este argumento se puede deducir lo siguiente: 1.- El primer concepto de “novela cinematográfica” blasquista se refería a un escrito que contaba a los lectores que no habían visto la película cómo se

desarrollaba ésta en la pantalla; 2.- Este argumento, en cierta forma, era una promoción de la película para animar al público a que la viese; 3.- El narrar en forma escrita la versión cinematográfica recuerda las obras de teatro que se representan en la escena y también se pueden leer en forma de libro; 4.- En este argumento se incluyen algunos de los recursos cinematográficos - primeras escenas paralelas - que más tarde habrían de aparecer en otras de sus novelas.

Al comentar en El Imparcial y El Pueblo en 1916 sus proyectos cinematográficos, Blasco Ibáñez expuso sus ideas sobre el cine. En esas entrevistas confesó que su interés por el nuevo medio se debía a una conversación con D'Annunzio, poeta impulsor del cine italiano que había escrito los rótulos de Cabiria (1914). Esta película de grandes decorados y de tema histórico dio paso a las grandes producciones cinematográficas de la primera década de siglo e influyó en directores como D. W. Griffith, quien dirigiría pocos años más tarde películas del mismo talante histórico.

Un ejemplo de la influencia de d'Annunzio en Blasco Ibáñez fue la colaboración de Max André en su proyecto cinematográfico de París:

Max André - comenta Blasco Ibáñez en la entrevista a El Pueblo - pintor y autor dramático, que lleno de fe y entusiasmo en nuestro empeño, ha abandonado su empleo para seguir mi empresa. André está dotado de gran espíritu artístico y dará a las "films" expresión poética.

Al hablar de la "expresión poética", Blasco Ibáñez se refería a un conjunto de elementos visuales y gráficos como el grupo de soldados que en formación escribían

la palabra J'acusse en la película de Glance o en los paralelismos visuales entre la muerte del torero y el toro en Sangre y arena. Miguel Porter Moix y Palmira González López han escrito sobre este periodo de cine-poema en Las claves de la historia del cine:

A medida que el cine se iba afianzando, surgían nuevos planteos, y una generación de cineastas con inquietudes estéticas e intelectuales hizo su aparición. Marcel l'Herbier, Germain Dulac - que luego jugaría un papel importante en los vanguardismos- y, sobre todo, Abel Glance representaron una nueva manera de pensar en el cine, un deseo consciente de creación artística autónoma. . . (26)

El cine que trató de desarrollar Blasco Ibáñez en esa época, tomó, por tanto, las ideas artísticas del cine intelectual francés; así como la grandilocuencia del primer cine italiano, en el que participaba su amigo e inspirador en este nuevo campo artístico, Gabriel D'Annunzio.

En un intento de llevar a la pantalla sus conceptos cinematográficos, Blasco Ibáñez había escrito en 1916 una adaptación de El Quijote de Miguel de Cervantes. Aunque este escrito ha desaparecido, hoy sabemos por las entrevistas del autor, que contaba con doscientas páginas y que en él Blasco Ibáñez deseaba desarrollar el tema en una narración dividida en dos acciones paralelas: una sobre las aventuras del hidalgo manchego y otra sobre sus sueños:

La acción de D. Quijote resultaría monótona - dice Blasco Ibáñez a Jorge Vinaixa, entrevistador de El Pueblo-, pero aquí se toca la gran ventaja

del cinematógrafo, que permite en su escenario ver lo que pasa en la realidad y lo que sueña la fantasía. Don Quijote en la [sic] "film" vivirá estas dos vidas, y así ante los espectadores surgirán, a la vez que los manchegos, los castillos medioevales, con las maritornes aparecerán las princesas; los ataques a los molinos serán a la par luchas con los gigantes.⁸⁷

Este recurso literario y cinematográfico de mezclar realidad y ficción sería desarrollado más tarde por el autor e influiría definitivamente en sus últimas novelas y en sus escritos para los estudios norteamericanos. Blasco Ibáñez trató de realizar en esta película, por otra parte, una superproducción de grandes decorados y muchos extras, semejante al cine italiano de principios de siglo.⁸⁸

Hemos presupuestado - dijo Blasco Ibáñez en la entrevista a El Imparcial- un millón de pesetas. Entrarán 8000 personas obedeciendo a indumentarias que, dibujadas por artistas de renombre, se están ya confeccionando, parte de ellas en Barcelona y Valencia. Alzaremos hasta una pequeña ciudad de la Edad Media. Algo que recuerde las ilustraciones de Gustavo Doré en el 'Quijote'. La entrada del Quijote

⁸⁷ Jorge Vinaixa, "La novela cinematográfica. Hablando con Vicente Blasco Ibáñez," El Pueblo 19 septiembre 1916.

⁸⁸ Sobre este cine, Miguel Porter y Palmira González López han dicho: "De todas estas cintas - refiriéndose al cine italiano de los años diez- quizá sería Cabiria (1914) de Giovanni Pastrone, la que alcanzó más popularidad, a la vez que una real importancia que se quiso realzar confiando los rótulos a un gran escritor, Gabrielle d'Annunzio, que también había intervenido en la confección del argumento." (27)

aquí en Barcelona, será algo de resonancia en el mundo de la cinematografía.

LOS ENSAYOS DE CINE-POEMA DE BLASCO IBÁÑEZ

Al mismo tiempo que desarrollaba sus proyectos cinematográficos para llevar a la pantalla El Quijote, Vicente Blasco Ibáñez escribió una gavilla de argumentos cinematográficos, durante o poco después de terminar la Primera Guerra Mundial, que hoy conservamos en forma de cuentos.⁸⁹

De ellos, sabemos con certeza que La vieja del cine fue escrito para la pantalla, y que hubo otros pensados expresamente para el cine, aunque no conocemos con seguridad, cuáles fueron, ya que ni conservamos las películas que Blasco Ibáñez produjo en Francia, ni el autor se molestó en aclarar cuáles eran los “escenarios” cinematográficos escritos en esos años.

La vieja del cine cuenta la historia de una mujer que ha perdido a su nieto en la guerra, y un día al entrar en un cine para ver una película patriótica, para su sorpresa, reconoce al joven en una escena. La anciana, después de armar un escándalo en el cine y de ser conducida a la jefatura de policía, explica que “así es como ha

⁸⁹ La fecha de redacción de este cuento o “argumento cinematográfico” no ha sido determinado claramente por quienes han estudiado la obra de Vicente Blasco Ibáñez. Emilio Gascó Contell afirma que este escrito fue elaborado para ser llevado al cine - y posiblemente se convirtió en una producción- en los estudios cinematográficos que este autor fundó en Francia. Paul Smith, por su parte, incluye este cuento entre las narraciones de El préstamo de la difunta, que fueron publicadas en 1921 y no anota el relato como anterior a esa fecha. No obstante, en el cuento Blasco Ibáñez explica que

vuelto a encontrar a su nieto”. Después de ser puesta en libertad, la mujer vuelve al cine todos los días para ver al joven fallecido. Al terminar la guerra, las películas sobre el conflicto armado perdieron el interés del público y el film en el que aparecía el nieto de la anciana dejó de ser exhibido en el cine. Este cambio de programa, supone para la mujer una segunda muerte de su nieto: al final, la vieja busca desesperadamente el último local en París donde ofrecen la película: “ marchamos todos a través de las esperanzas de la vida - concluye Blasco Ibáñez- , guiados por nuestros recuerdos, al encuentro de la Ilusión.”

Aparte de la sencillez del relato, en La vieja del cinema, Blasco Ibáñez plantea un juego entre la realidad y la ficción, ya que si el nieto de la anciana realmente había muerto en el frente, para ella continuaba vivo en la pantalla cinematográfica. Este planteamiento de respeto a los muertos fue el tema de J'accuse de Abel Gance, película en la que los fallecidos vuelven a la vida para pedir cuenta a los vivos de sus hechos. En el cuento de Blasco Ibáñez, Andrés - el nieto de la anciana- vuelve a la vida por medio de su imagen y la magia del cine para revivir con su realismo a los muertos. Eso sirve a la vieja del cinema para darse cuenta - como en J'accuse - del poco amor que tenían por el difunto su hermana y su esposa, al negarse a ver la película o a volver a ir al cine, ya que según ellas nada se puede hacer por devolverlo a la vida.

“ ya llevamos cuatro años de guerra”, así como hace mención al fin de la guerra, lo que hace pensar que fue escrito después de 1918.

En un momento determinado del relato, Blasco Ibáñez escribe: “ El alemán perseguía ya a la alsaciana, desarrollándose sobre el lienzo blanco las complicadas aventuras de la novela cinematográfica “ (el subrayado es mío). Con ello, este autor vuelve a reiterar su concepto sobre la novela cinematográfica; es decir, un relato literario adaptado al cine. El mismo hecho de que Blasco Ibáñez escribiese este cuento sobre el cine, confirma su intención de ligar a la novela y al cinema por medio de las narraciones cinematográficas.

Aunque no se conserva ninguna filmación de “La vieja del cinema”, el cuento tiene la estructura de los argumentos cinematográficos que Blasco Ibáñez escribió antes de 1921. El relato está, por ejemplo, dividido en cinco capítulos cortos (Sangre y arena, había sido dividido en seis capítulos también breves) y, básicamente, incluye elementos artísticos del cine-poema como el simbolismo y un mensaje pacifista, que recuerdan las producciones de los cineastas franceses de esa época y en especial a Abel Gance.⁹⁰

⁹⁰ Con una actitud similar a la de Abel Gance en el cine encontramos a Henry Barbusse en literatura. Barbusse denunció desde una perspectiva izquierdista las vanidades nacionales, la obstinación de los enemigos en la Gran Guerra por no resolver pacíficamente el conflicto, así como criticó tanto a los alemanes como a los aliados por la lucha armada. Entre las obras de Henry Barbusse cabe destacar Le Feu, Carte y Les suppliants. Vicente Blasco Ibáñez escribió en 1919, por su parte, una biografía de Henry Barbusse recogida hoy en el volumen III de sus Obras completas, en la que declara: “ Yo confieso que El infierno es uno de los libros que me ha impresionado más profundamente. Cuando lo leí por primera vez, me dejó más de una semana triste y hasta desesperado, viendo ante mí el vacío, la nada de nuestra existencia”. Después afirma sobre los planteamientos de Barbusse: Sus ideas sobre el problema resuelto provisionalmente a costa de tantos millones de existencias no pueden ser más sencillas y claras: guerra a la guerra. Paz y libertad para todos los hombres. (1569-1574)

En “La vieja del cinema”, como en el argumento cinematográfico de Sangre y arena, el relato es lineal, no existen muchas descripciones de lugares o personas, predomina en la narración el diálogo y el desarrollo de situaciones. En mi opinión, este cuento fue escrito bajo la influencia del cine francés del periodo de guerra, y fue pensado como argumento cinematográfico, aunque el autor lo publicó posteriormente en forma de narración corta. Como interpretación del hecho cinematográfico, “La vieja del cinema” plantea la gran influencia del cine sobre el público y es, en sí, una de las primeras reflexiones en nuestra literatura sobre el cinematógrafo y su poder seductor sobre el espectador.

Por su contexto histórico, “La vieja del cinema” coincide con las inquietudes estéticas e intelectuales que se desarrollaron en Francia en la primera década del siglo, que estuvieron representadas en el cine por Marcel l’Herbier o Germain Dulac, los cuales jugarían un papel importante en el surgimiento y desarrollo de las vanguardias artísticas de los años 20.

Además de esta obra, Blasco Ibáñez también escribió en esos años cuatro relatos, publicados en La esfera en 1916 y reeditados en 1921 en El préstamo de la difunta, que se asemejan en contenido y técnica a La vieja del cinema. Estos cuentos fueron: “El monstruo”, “Noche servia”, “Las vírgenes locas” y “El empleado del coche cama”.⁹¹

⁹¹ Según Emilio Gascó Contell, en la empresa cinematográfica que Blasco Ibáñez fundó en París durante la Primera Guerra Mundial, se impresionaron varias películas. Este mismo autor también remarca la dedicación completa del autor a la causa aliada durante el conflicto y “ la labor de pluma que realizó - Blasco Ibáñez - como

En “El monstruo”, Blasco Ibáñez vuelve a tratar - como había hecho anteriormente en “La vieja del cinema” - el tema del olvido a que se ven sometidos los soldados que mueren o vuelven lisiados de la contienda. En este relato se trata del elegante Mauricio Delfour, heredero de la prestigiosa empresa Delfour y Compañía, la cual cuenta con un capital de doscientos cincuenta millones de francos. En 1914, Mauricio conoció a Odette Marsac, una mujer *chic* de París. “Los dos se buscaron con la atracción de dos astros que se presienten” y se casaron. Y vino la guerra. . . .

Mauricio marchó al frente para servir en la Artillería y Odette volvió gradualmente al ambiente de la alta sociedad francesa, donde las mujeres alardeaban de las heroicidades de sus esposos y en cierta forma competían con las medallas ganadas por sus maridos. Un día Mauricio fue herido de gravedad y “ninguna amiga osaba ya compararse con ella”. Finalmente, Mauricio, que había ocultado la gravedad de sus heridas a su familia, volvió a su hogar. Al ver Odette el cuerpo mutilado, “un tronco nada más”, “un harapo rematado por una cabeza viviente”, la mujer huyó “loca de sorpresa, de miedo, de repugnancia.”

Por su contenido, el cuento responde a los relatos de propaganda escritos durante la contienda para mantener la solidaridad del pueblo francés con los militares y especialmente con los heridos de la guerra. En la estructura, el cuento, dividido en dos partes, se asemeja a “La vieja del cinema”: tiene una trama lineal, escasean las descripciones y predomina el diálogo.

propagandista para Francia y de sus aliados en el transcurso de aquellas hostilidades”, la cual le llevó, incluso, a traducir y divulgar folletos populares.

En “Noche servia”, Blasco Ibáñez narra la trágica historia de un capitán servio que cuenta en una taberna de París la peor experiencia de su vida. Era una noche en que las tropas servias se retiraban hacia la costa del Adriático. Al amanecer, dice el oficial, “ será el ataque arrollador”. “ Debíamos retroceder, - continúa- abandonando lo que nos estorbase. Necesitábamos ganar montaña antes de que viniese el día. En la precipitación de la retirada, unos cincuenta heridos debían ser abandonados. Ante tal noticia, los hospitalizados que sabían que “ ser servio equivale a una maldición cuando se cae prisionero” de sus enemigos ancestrales: los turcos, los búlgaros o los alemanes, pidieron la muerte. Atendiendo las súplicas de sus compatriotas, “ el capitán desenvainó el sable “ para hacer de “fraternal sacrificador.”

En “Noche servia”, Blasco Ibáñez condena la brutalidad del ejército alemán y de las potencias aliadas al Káiser. Este tema sería desarrollado posteriormente en Los cuatro jinetes del Apocalipsis. El relato, dividido en tres partes, también pudo tratarse de un “escenario” pensado para el cine de propaganda en los años de guerra. En este caso, no obstante, el relato se desarrolla en dos planos espaciales y temporales: en la taberna de París, donde se desarrolla la narración, y en el campo de batalla, donde tiene lugar la atrocidad cometida por el capitán servio. De tratarse de un escenario cinematográfico, la escena se desarrollaría en escenas paralelas y sería necesario utilizar un *flash-back* para representar las escenas de la guerra.

En “Las vírgenes locas” y “ El empleado del coche cama”, escritas sobre la tragedia de la Primera Guerra Mundial en los años de la contienda de una forma lineal, Blasco Ibáñez elogia el arrojo de dos hermanas por servir a su país alistándose

en la Cruz Roja y la fraternidad que nace entre los padres de los fallecidos en el campo de batalla, a pesar de la diferencias de clase o condición intelectual o económica que les pueda separar.

En “ La vieja del cinema”, Blasco Ibáñez explica cómo se producían estas filmaciones sobre la guerra:

- Un señor que estaba detrás de mí y parecía muy entendido en esto del cinema daba en voz baja sus opiniones sobre a los vecinos. . . . De pronto, la alsaciana se iba al frente, huyendo de su perseguidor, y empezaban a verse las trincheras con muchos soldados, las cocinas, los cañones. El señor entendido decía que estas vistas no pertenecían en la realidad a la historia; que eran, ¿cómo diré yo?, lo mismo que retales que le había puesto al film. (1568)

Este conjunto de relatos fueron escritos en una época en que Blasco Ibáñez se dedicó exclusivamente a hacer propaganda por la causa aliada. Entre las actividades de escritor durante esos años, destacaba la publicación de libros como Los cuatro jinetes del Apocalipsis y Mare nostrum, que claramente fueron escritos con una intención política; la publicación de numerosos artículos en revistas y periódicos, la traducción de folletos de propaganda y la fundación de una empresa cinematográfica, para la cual escribió escenarios cinematográficos. Los cinco cuentos analizados anteriormente fueron, posiblemente, los argumentos de las películas filmadas en su productora en Francia durante los años de la guerra, ya que por su estructura y tema pudieron ser una serie de películas de propaganda a favor de la causa francesa.

No olvidemos, por otra parte, que el reciclaje literario que pudo llevar a Blasco Ibáñez a publicar estos relatos en forma de cuento, fue una práctica muy utilizada por él a lo largo de toda su vida literaria. Lo hizo en su juventud con La barraca, que originalmente fue un cuento, “El tonto de la huerta”. También lo hizo con Sangre y arena, que publicó primero como libro y luego adaptó en forma de argumento cinematográfico; y lo hizo posteriormente en El paraíso de las mujeres, escenario que, como veremos en seguida, fue escrito originalmente para el cine y fue reeditado más tarde como novela.

RASGOS CINEMATOGRAFICOS EN LAS NOVELAS DE LA GUERRA.

• Además de los escritos realizados para la pantalla, en su ciclo de novelas sobre la Primera Guerra Mundial se observan prototipos y técnicas usadas por el cine europeo de esos años. Entre ellos, cabe destacar el uso del simbolismo, la representación de las divas y las mujeres fatales del cine italiano y norte europeo, así como se empieza a entrever el mito del “Latin Lover”, que haría famoso a principios de los años 20 Rodolfo Valentino al interpretar varias obras de Vicente Blasco Ibáñez.

El simbolismo, ingrediente del cine-poema que Abel Gance y la escuela impresionista llegaron a sus películas, está presente en Los cuatro jinetes del Apocalipsis en el mismo título de la obra y su relación con la tragedia colectiva que supuso el inicio de la Primera Guerra Mundial. En esta novela, uno de los personajes, el poeta ruso Tchernoff, descifra el significado de los cuatro jinetes del Apocalipsis: el jinete que dispara la flecha de la peste; el del caballo rojo: que representa la guerra; el

viejo, calvo y horriblemente descarnado, símbolo del hambre; y el jinete con fisonomía de esqueleto: el de la muerte. Con esta representación, Blasco Ibáñez anuncia el inicio de la contienda bélica de 1914, que para él representaba “ el suplicio de la humanidad bajo la cabalgada salvaje de sus cuatro enemigos.”

En Mare nostrum, por otra parte, escrita después de Los cuatro jinetes del Apocalipsis, Blasco Ibáñez retomó el mito de las divas del cine italiano y las mujeres fatales del cine danés. Sobre estas mujeres que arrastran al hombre a una tragedia, Miguel Porter Moix y Palmira González López han escrito en Las claves de la historia del cine:

el melodrama nórdico se basó en buena parte en el prestigio de sus actrices. Pero a diferencia de sus hermanas del Sur - las divas, las mujeres fatales no se dejaban avasallar y, si era preciso, no tenían dificultad alguna en provocar conflictos, no ya en igualdad, sino casi en superioridad respecto al hombre. (28-29)

El mito de la “mujer fatal” proviene de la literatura romántica, pero se consagró en el cine danés en la película de Urban Gad, Hacia el abismo (Afgruden, 1911), que estuvo interpretada por la actriz Asta Nielsen. Este mito de mujer perversa sería adaptado posteriormente por el cine italiano en las divas y sería desarrollado más tarde por Hollywood en las vampiresas. El cine danés, que Blasco Ibáñez conocía, si nos atenemos a las referencias que el autor hizo sobre él en la entrevista a El Pueblo de 1916, se caracterizaba por ese nuevo prototipo de mujer independiente y por el

llamado *beso danés*, un beso realista en que los labios se unían largamente y la mujer, extasiada, echaba la cabeza hacia atrás en señal de entrega al compañero masculino.

Aunque rasgos de la mujer fatal ya aparecen en la Leonora de Entre naranjos, y en doña Sol de Sangre y arena, es en Mare nostrum donde Blasco Ibáñez desarrolla plenamente el personaje de la mujer fatídica que lleva a la perdición a su enamorado, el capitán Ferragut. En esta obra, Freya, la espía alemana que muere como Mata-Hari, es la mujer que impedirá los avances amorosos del capitán Ferragut poniéndole en su frente el dedal helado del cañón de un revólver. Esa misma mujer será la que obligará a Ulises Ferragut a suplir de combustible a los submarinos alemanes en el Mediterráneo, los mismos que torpedearán el barco donde muere su hijo, Esteban Ferragut.

De hecho, el mismo Blasco Ibáñez utilizó el término de “mujer fatal” en Mare nostrum. Al final de la novela, Freya confiesa a Ulises Ferragut cómo se convirtió en espía. “Me entregué - dice Freya- : fui *la mujer fatal* de siempre: te traje desgracia. . .” (1172). El beso danés también está presente en varias ocasiones en la narración. En la visita al acuario de Nápoles, Freya toma la iniciativa y besa a Ulises Ferragut:

Freya lo tenía sujeto con uno de sus brazos. Violentamente se había enroscado a él y le apretaba el talle con toda su fuerza, como si pretendiese partir en dos su cuerpo vigoroso. . . Fue un beso de ventosa, largo, dominador, doloroso. Ulises reconoció que nunca había sido besado así. El agua de aquella boca, remontándose al filo de los dientes, se desbordó en la suya como dulce veneno. Un estremecimiento

desconocido hasta entonces corrió a lo largo de su espalda, haciéndole cerrar los ojos. (1077)

El cine norteamericano, por su parte, desarrollaría en los años 20 el mito del “Latin Lover” al combinar el atractivo personal del actor italiano, Rodolfo Valentino, con los temas de amor y tragedia de Los cuatro jinetes del Apocalipsis y Sangre y arena. Sobre este mito, Román Gubern ha dicho que el “Latin Lover” representa el sometimiento de la mujer anglosajona a una raza inferior como es la del hombre mediterráneo. De hecho, en Mare nostrum, Blasco Ibáñez aborda la relación amor y raza. Cuando los dos amantes discuten porque el capitán se niega a ayudar a los espías alemanes, la mujer se desfigura en su rabia: su cara se transforma con “ las sienas fruncidas, los ojos con lágrimas iracundas y una leve espuma en la comisura de su boca”. Entonces lo llama hablador. . ., embustero. . ., y ¡ Meridional ¡, en una clara referencia a su origen mediterráneo. Ferragut, en ese momento se siente liberado porque “ Ya estaba harto de oírse llamar *meridional*, como si fuese un estigma.”

El hombre *Meridional* de Blasco Ibáñez, que Hollywood convertiría más tarde en el “Latin lover”, es el pasional, el hombre de honor, el de la libertad. De hecho, en Los cuatro jinetes del Apocalipsis se plantea la diferencia entre el hombre meridional y el centroeuropeo. El meridional lo representa la familia Desnoyers y el centroeuropeo los Hartrott. Julio Desnoyers, Rodolfo Valentino, es el hombre de las aventuras amorosas, el bailaror de tango que se alista voluntario para ir a la guerra por un desengaño amoroso. Su primo, el profesor alemán Julius von Hartrott, es frío,

calculador, con “cierto aspecto de oficial vestido de paisano”. Hartrott explica las razones de Alemania para dominar al mundo:

Los hombres están divididos en dos grupos- dice el profesor:-
dolicocéfalos y braquicéfalos, según la conformación de su cráneo. Otra distinción científica los repartían en hombres de cabello rubios y cabello negros. Los dolicocéfalos representaban pureza de raza, mentalidad superior. Los braquicéfalos eran mestizos, con todos los estigmas de la degeneración. El germano, dolicocéfalo por excelencia, era el único heredero de los primitivos arios. Todos los otros pueblos, especialmente los del Sur de Europa, llamados “latinos” pertenecían a una humanidad degenerada. (106)

La misma espía alemana de Mare nostrum, Freya, expresa sus puntos de vista racistas contra los mediterráneos:

Freya se interesó unos momentos por la peluda fealdad de Toni. Era un verdadero mediterráneo, tal como ella se los imaginaba: un fauno perseguidor de ninfas. . . - Debe de tener dentro de los zapatos - continuó ella- unas pezuñitas lindas como las de las cabras. (1091).

A pesar de las connotaciones racistas, Blasco Ibáñez justifica el encanto del mediterráneo sobre el anglosajón. En una escena de celos, Freya dice a Ulises Ferragut:

- ¡Tienes celos!. . . Sigue hablando. No sabes lo que me gusta oírte.
 ¡Quéjate ¡. . . ¡Pégame!. Es la primera vez que veo a un hombre con
 celos. ¡ Ah los meridionales!. . . Por algo os adoran las mujeres. (1116)

El éxito de las novelas del periodo de guerra debieron, a mi entender, su gran éxito al ser llevadas a la pantalla en los años 20, porque tenían ya codificados elementos cinematográficos y del gusto del espectador de esos años como: las mujeres fatales, las tramas amorosas, las estructuras lineales y las preocupaciones por la raza y el sexo.

UN CINE PARA ENALTECER A ESPAÑA

Al anunciar su interés por el cine en 1916, Vicente Blasco Ibáñez confesó su intención de utilizar el cinematógrafo para enaltecer a España y crear una industria nacional:

Yo - confesó el autor en la entrevista a Jorge Vinaixa publicada en El Pueblo en 1916 - aspiro a enaltecer mi patria con la expresión cinematográfica. Somos los últimos en llegar al cinematógrafo; hasta la pequeña Dinamarca entró de lleno con gloria y provecho en esta industria: mi deseo más vehemente es el de que nos pongamos a la cabeza de las naciones más adelantadas. España, país monumental, bello, histórico y poético, es poco conocido o mal conocido; yo lo presentaré en la `film´, honrado, si a tanto alcanza mi fortuna.

En 1927, poco antes de morir, el autor escribió una carta a su amigo y biógrafo Ramón Martínez de la Riva, en la que volvía a expresar su intención de crear una industria cinematográfica española:

En lo que se refiere a nuestros proyectos cinematográficos - escribe el autor -lo más interesante de ella, le diré que sería para mí un gran honor poder crear, como hemos proyectado, la verdadera cinematografía española, en colaboración con usted, trayendo a España una fuerza productora de los Estados Unidos. (180-181)

Si descontamos su ciclo literario a favor de la causa aliada durante la Primera Guerra Mundial y algunos escritos políticos o compromisos comerciales que el autor realizó en los años 20, la mayoría de las obras que Vicente Blasco Ibáñez escribió de 1916 a 1928, fecha de su muerte, tuvieron como objetivo principal ensalzar la historia de España y sus contribuciones literarias y artísticas a la humanidad. Para alcanzar ese fin Vicente Blasco Ibáñez mantuvo firme su propósito de utilizar el cinematógrafo como medio de difundir universalmente sus ideas literarias e históricas del pasado de España.

La primera obra escrita por Blasco Ibáñez con una intención histórica y para ensalzar a España fue la adaptación de El Quijote , proyecto en el que el autor quería construir un pueblo medioeval y hacer participar en su producción a cientos de extras, como estaba haciendo en esos años el cine italiano. “ Pienso - escribe Blasco Ibáñez- que es una gloria para España que nuestro hidalgo manchego recorra triunfador los escenarios del mundo.” Este proyecto de llevar la famosa obra de

Cervantes a la pantalla fue seguido por una serie de novelas de tema histórico que marcarían la última fase literaria del autor valenciano, pero desde una perspectiva distinta ya que estuvieron escritas y pensadas para ser producidas en los estudios de los Estados Unidos.

Los temas históricos que Blasco Ibáñez ya había utilizado en algunas de sus primeras obras como técnica de relleno o como tema principal en otras novelas, como Somnica la cortesana, adquirieron en su última fase literaria una estructura nueva y muy relacionada con el cinematógrafo: las escenas paralelas y un lenguaje más directo que facilitaba su adaptación al cine.

Al anunciar su proyecto para llevar a la pantalla El Quijote en 1916, el autor dijo que había usado una técnica de escenas paralelas para unir la realidad de la historia con la imaginación del caballero manchego. En 1921, en una carta a Ramón Martínez de la Riva, Blasco Ibáñez volvió a reiterar su intención de llevar a la pantalla El Quijote con una técnica de acciones paralelas pero con dos espacios temporales distintos, una en la época actual y otra en la de Cervantes⁹².

En su ciclo de novelas históricas y cinematográficas de los años 20, como veremos en el capítulo siguiente, Blasco Ibáñez mantuvo los planteamientos que había gestado en sus primeros ensayos de novela cinematográfica: su afán por enaltecer a España explicando desde la historia de la conquista española de California

⁹² Esta adaptación de El Quijote no ha sido recogida por los biógrafos de Blasco Ibáñez y, hasta la fecha, que nosotros sepamos, el texto ha desaparecido. Conocemos su existencia, no obstante, por los comentarios a la prensa hechos por el autor.

hasta su interpretación de la vida de Colón; el uso de las escenas paralelas que él ensayó en 1916 y mejoró en los años 20; y su firme decisión de crear una industria cinematográfica propiamente nacional.

Como tendremos ocasión de comprobar en la segunda parte de este estudio, la última fase literaria de Vicente Blasco Ibáñez se gestó en 1916 cuando el autor se interesó por el cine y mantuvo unos rasgos “cinematográficos” muy claros en todo su ciclo de novelas evocativas, así como en los escritos realizados expresamente para la pantalla.

CAPÍTULO
QUINTO
BLASCO IBÁÑEZ Y EL CINE
DE LOS
ESTADOS UNIDOS

Los cuatro jinetes del Apocalipsis (1916), novela que inició la relación de Vicente Blasco Ibáñez con Hollywood, salió a la venta en los Estados Unidos en 1918 y en Londres en 1919. La novela, por tanto, llegó a las librerías norteamericanas el mismo año en que Alemania pedía el armisticio al presidente Wilson y la Unión Americana se convertía en una nueva potencia internacional que trataría de exportar su modelo de gobierno democrático a una Europa aturdida por los años de guerra y amenazada por la expansión del comunismo tras el triunfo de los “soviets” en Rusia.⁹³ Para el público norteamericano, esta novela de Blasco Ibáñez, cargada de propaganda política y crítica al militarismo alemán, simbolizó los valores morales que empujaron a su país a entrar en el conflicto, al mismo tiempo que identificaba el espíritu del voluntario americano que luchó en la Gran Guerra con los personajes principales de la novela: la familia Desnoyers.

En Los cuatro jinetes del Apocalipsis, Julio Desnoyers - personaje que interpretaría Rodolfo Valentino en la versión cinematográfica- es el joven argentino que al principio de la guerra ve con indiferencia los acontecimientos y finalmente se alista voluntario y muere en el campo de batalla. El padre de Julio, Marcelo Desnoyers, francés, dice a su hijo con lágrimas en los ojos al verlo partir: “¡ Tú defendiendo a mi país, que no es el tuyo! . . .”; y concluye: “ Tú no sabes lo que es esta guerra. . . No es una guerra como las otras, con enemigos leales: es una cacería de fieras. . . Por cada uno que tumbes, libras a la Humanidad de un peligro.” (955)

⁹³ Hernab Kinder y Werner Hilgemann, Atlas histórico mundial. De la Revolución Francesa a nuestros días (Madrid: Istmos, 1980) 153.

Al poco tiempo de publicarse el libro en los Estados Unidos, la novela se convirtió en un éxito de ventas. La casa editorial Dutton pronto vendió más de cien mil ejemplares y cinco semanas después de salir al mercado la novela se duplicó esta cifra⁹⁴. En 1924, la editorial informó que ya había vendido más de dos millones de ejemplares de Los cuatro jinetes del Apocalipsis, un éxito editorial que puso a esta obra - con la Biblia - a la cabeza de los libros más vendidos en Norteamérica. A consecuencia de este éxito editorial, Vicente Blasco Ibáñez recibió en 1919 la oferta de la Metro para llevar a la pantalla esta obra por doscientos mil dólares y la invitación de la Hispanic Society a dar un ciclo de conferencias en los Estados Unidos.

En este último periodo literario, se observa en Blasco Ibáñez una clara tendencia a comercializar sus escritos y a darles una gran difusión por medio de la prensa y el cinematógrafo norteamericanos. De 1919 hasta 1928, Blasco Ibáñez escribió argumentos cinematográficos, artículos para periódicos, que luego se convirtieron en libros, y novelas que vendió a grupos editoriales para que las publicasen primero en forma de artículos, luego como libros y finalmente las adaptasen al cine. La obra que inauguró esta fase literaria fue El paraíso de las mujeres

⁹⁴ Emilio Gascó Contell escribe en su biografía de Vicente Blasco Ibáñez: "Fue realmente excepcional el éxito obtenido en Norteamérica por los Cuatro jinetes del Apocalipsis. A los pocos días de publicarse la traducción de Charlotte Brewster, se habían vendido cien mil ejemplares; cinco semanas más tarde, duplicábase esa cifra; a los seis meses, la venta ascendía a trescientos mil, y poco más adelante llegaba al medio millón. A finales de 1924, la casa Dutton and Company, de Nueva York, editora de la obra, llevaba vendidos más de dos millones de ejemplares. Era un récord." (193)

(1922), novela ignorada por la crítica, pero que es clave para entender su evolución literaria en los años 20.⁹⁵

Si analizamos la trayectoria literaria de Blasco Ibáñez desde 1919 a 1928, año de su muerte, observamos la gran influencia del cine en su obra y podemos dividir sus escritos en cuatro grupos de novelas: 1.- Escenarios cinematográficos escritos expresamente para ser llevados a la pantalla, entre ellos cabe destacar El paraíso de las mujeres (1922), La encantadora Circe y Argentine Love, ambos escritos antes de 1924; 2.- Novelas evocativas o históricas en que desarrolló la técnica de acciones paralelas, recurso que ya había usado en su guión para llevar a la pantalla El Quijote, y como vimos en el capítulo anterior, tuvo un precedente en la primera adaptación de Sangre y arena (1908). En este grupo de novelas sobresalen La reina Calafia (1923), El Papa del mar (1925) y A los pies de Venus (1927); 3.- En sus últimas novelas, En busca del Gran Kan y El caballero de la Virgen, las dos publicadas póstumamente en 1929 y 1930 respectivamente, Blasco Ibáñez utilizó una técnica literaria en las que se barajan un profundo análisis histórico con un estilo literario fácilmente adaptable al cine y unos temas muy al gusto del público. En busca del gran Kan fue encargada por el grupo editorial Hearts para ser publicada primero en periódicos, luego en forma de libro y finalmente convertirla en película; 4.-A estos tres grupos de novelas, relacionadas de una forma u otra al cine, debemos añadir otros escritos vinculados al periodismo, como fueron sus artículos sobre la revolución en México contra

⁹⁵ Vicente Blasco Ibáñez, El paraíso de las mujeres (Valencia : Prometeo, 1922).

Venustiano Carranza, que Blasco Ibáñez redactó para un grupo de periódicos norteamericanos, entre los que se encontraba el New York Times, y luego reeditó en forma de libro con el título de El militarismo mejicano (1921); y los dos volúmenes de La vuelta al mundo de un novelista (1924), que también fueron pensados y publicados de una forma similar. En esos años, este autor también escribió varios libros de cuentos e historias cortas que publicó en La novela de hoy y otras editoriales antes de recopilarlas en sus Obras completas. En este grupo de narraciones cortas se incluye las Novelas de la costa azul (1924) y Novelas de amor y muerte (1927). Además de lo mencionado anteriormente, cabe remarcar también la gran actividad política de Blasco Ibáñez contra la dictadura de Primo de Rivera, la cual dio lugar a tres panfletos propagandísticos titulados: Una nación secuestrada (1924) , Lo que será la República Española (1925) y Por España y contra el rey (1925).

En este estudio, sólo analizaremos las obras relacionadas con el cine, aunque en algunos casos deberemos incluir cuentos que posiblemente fueron escritos para la pantalla y que el autor decidió publicar en forma de libro después de ser rechazados por los estudios cinematográficos. Nuestra suposición se basa, como veremos más adelante, en una carta escrita por Blasco Ibáñez a su amigo y biógrafo Ramón Martínez de la Riva el 15 de octubre de 1921, en la que confiesa haber escrito dos novelas completamente nuevas para el cinematógrafo, una nueva versión de Don Quijote para ser llevada a la pantalla y “ una media docena de novelas cinematográficas”. De estos nueve escritos redactados después de 1919, dos se convirtieron en películas: La encantadora Circe (1925) y Argentine Love (1924); y

uno, El paraíso de las mujeres (1922), fue rechazado por la Metro. Los otros, o han desaparecido o fueron publicados en forma de novelas o cuentos, sin que el autor explicase nunca si los había escrito para el cine o para ser publicados en forma de libro.

LOS ARGUMENTOS CINEMATOGRAFICOS

Por el artículo de T. R. Ybarra, “Blasco Ibáñez, Movie Fan”, publicado en el New York Times el 21 de enero de 1921,⁹⁶ sabemos que el autor se ofreció para escribir argumentos cinematográficos a la Metro durante su viaje a Hollywood. Según esta información, el autor dijo poco después de llegar a la Meca del cine norteamericano: “I´am going to write for the screen. I am not only going to adapt for moving pictures production novels I have written, but I intend to write for the movies direct”⁹⁷ (sic) .

Por Ybarra, también sabemos que el estudio cinematográfico exigió al novelista una serie de requisitos que debían cumplir las narraciones hechas para el cine. Se le sugirió que no escribiera sobre México, país que Blasco Ibáñez conocía bien por haberlo visitado recientemente, ya que no era conveniente enturbiar las relaciones

⁹⁶ Este artículo de Ybarra sobre la visita de Blasco Ibáñez a Hollywood en 1921 y su interés por el cine norteamericano, que nosotros sepamos, no ha sido recogido todavía por la crítica de este autor. Las declaraciones que en él hace Blasco Ibáñez sirven para entender algunos de los cambios literarios que él incluyó en sus novelas de los años 20 y su interés por el cine.

⁹⁷ “Yo voy a escribir para la pantalla. No sólo voy a adaptar novelas que he escrito para el cine, sino que voy a intentar escribir para el cine directamente”

entre Washington y el vecino del sur, sobre todo en un momento en que esa nación sufría una revolución. Tampoco se le aceptaron argumentos que se desarrollaban en España o en Europa, por “los perjuicios de los expectadores” norteamericanos. Finalmente se le sugirió que escribiera historias basadas en la vida moderna de América o sobre personajes americanos. Posteriormente, al escribir el prólogo a El paraíso de las mujeres, Blasco Ibáñez dijo que la Metro le aconsejó que elaborara un argumento “muy ‘interesante’ y se despegase por completo de los convencionalismos y rutinas que hasta ahora vienen observándose en las historias presentadas por medio del cinematógrafo.” (7)

El paraíso de las mujeres (1922)

En la introducción a esta obra, Blasco Ibáñez expuso sus teorías sobre el cine y las posibilidades que el nuevo medio ofrecía a los literatos para dar una mejor difusión a sus obras y para sacar a la novela de la crisis en que se veía sumida a principios de siglo. Blasco Ibáñez también expresó en este prólogo la conveniencia de que los novelistas interviniesen en el cine, lo cual ayudaría a mejorar la calidad de una industria que en esas fechas estaba dominada por personas sin “competencia literaria”. En esa nota al lector, Blasco Ibáñez también confesó que se “despegaba por completo” de sus novelas anteriores y que algunos de sus críticos lo iban a considerar como una “equivocación”.

En realidad - escribe - la casa editorial de Nueva York no me pidió una novela, sino lo que llaman en lenguaje cinematográfico un “escenario”, un relato escueto y de pura acción, para que sirva de guía al director de escena, a los encargados de las tramoyas y a los actores que interpretan los personajes. (14)

Con doscientas ochenta y cinco páginas impresas, El paraíso de las mujeres sobrepasa en mucho las sesenta páginas de los “escenarios” regulares utilizados en Hollywood a principios de siglo. En su redacción, Blasco Ibáñez trató de ajustarse a las directrices impuesta por la Metro y no incluyó muchas técnicas de “relleno” literario, como las descripciones minuciosas o los razonamientos filosóficos o psicológicos. Es decir, predomina en el texto el diálogo y la presentación de situaciones. Esta obra, por otra parte, tiene muchos elementos de acción y pone a prueba la técnica del cine con muchas escenas que requerían trucajes cinematográficos.

El paraíso de las mujeres es la continuación de los viajes de Gulliver al reino de Liliput. El personaje principal es Edwin Gillespie, joven ingeniero de Nueva York, que, a causa de un desengaño amoroso, se embarca rumbo a a Melbourne, Nueva Zelanda. A mitad de la travesía, la embarcación tropieza con una mina flotante, y Edwin Gillespie consigue salvar su vida subiendo a una barca que lo llevará a Liliput. El resto de la historia se basa en la vida en ese país de enanos donde las mujeres han hecho una revolución - la Verdadera Revolución - contra los hombres y gobiernan en ese país en miniatura de forma eficaz pero con excesiva autoridad con sus cónyuges

masculinos. En Liliput, las armas de fuego han desaparecido, el país es una República matriarcal y el hombre se ve reducido a una “pasividad resignada” y sometido “a la esclavitud dulce y cariñosa que merece el sexo débil.”

Al final, la tiranía femenina da lugar a una nueva revolución para conseguir la “emancipación masculina” y Edwin Gillespie despierta del sueño que lo ha llevado a Liliput. Toda su aventura en el país de los enanos ha sido un sueño y en su mano está el libro que leía antes de quedarse dormido: Los viajes de Gulliver. El telegrafista se le acerca y le da un telegrama en el que se le pide volver con su amada, Margaret, en un gesto de reconciliación entre los sexos.

Esta novela estuvo precedida en los Estados Unidos -como vimos anteriormente- por una polémica que el mismo Vicente Blasco Ibáñez alentó en unas declaraciones a un diario de Filadelfia al decir que el hombre norteamericano debía tratar con más dureza a sus mujeres. Aunque el autor desmintió esas palabras, fue acusado de ser conservador y se habló en la prensa norteamericana del “machismo” de la sociedad hispana.⁹⁸ El comentario, fuera cierto o falso, se produjo en una época en que la mujer estadounidense acababa de conseguir el derecho al voto y no se sabía muy bien cómo iba a influir esta nueva situación electoral en el futuro del país. El

⁹⁸ De marzo a junio de 1920 la prensa de los Estados Unidos se hizo eco de las declaraciones de Blasco Ibáñez a un periódico de Filadelfia en las que decía que las mujeres americanas mandaban en los hogares de los Estados Unidos. Entre las noticias publicadas había desde un poema de Beatrice Barry titulado “Cave-Man Stuff”, publicado en el New York Times el tres de marzo de 1920, hasta una información en el mismo rotativo, publicada el catorce de marzo de marzo de 1920 que llevaba por título “Our Docile Daughters”. En esa última información se comentaba la opinión que los

paraíso de las mujeres trata uno de los temas más polémicos en la sociedad norteamericana de principios de los años 20. A eso hay que añadir que muchas de las páginas de este escrito se refieren a la “ Verdadera Revolución”, otro asunto muy polémico en esos años ya que hacía poco la Revolución Soviética había triunfado en Rusia y el comunismo se extendía internacionalmente por medio de organizaciones obreras alentadas por el Komintern soviético.

Sea por razones técnicas, como el uso de aparatos voladores o la combinación de gigantes y enanos que la “ Metro “ veía difíciles de adaptar al cine, o por los motivos sociales o políticos ya mencionados, El paraíso de las mujeres nunca se convirtió en película. Blasco Ibáñez, en cambio, no se desalentó por este primer fracaso y continuó escribiendo argumentos cinematográficos como Argentine Love y La encantadora Circe.

Argentine Love (1924) y La encantadora Circe (1925)

Ni Argentine Love, ni La encantadora Circe figuran en las Obras completas de Vicente Blasco Ibáñez. Ninguno de los dos textos ha sido, por otra parte, mencionado en las bibliografías de este autor, incluida la más completa de ellas, la de Paul Smith: Vicente Blasco Ibáñez. An Annotated Bibliography, la cual recoge las obras reconocidas y las rechazadas por el autor, así como la mayoría de lo escrito

Europeos tenían de las relaciones familiares en los Estados Unidos, así como se hablaba de los efectos de la Ley Seca en las familias de este país.

sobre este novelista hasta 1976. Con todo, el manuscrito de Argentine Love está en la Motion Picture Academy Library de California, donde también se conservan otros guiones basados en obras de Vicente Blasco Ibáñez, como Los cuatro jinetes del Apocalipsis y Mare nostrum. Curiosamente, esta biblioteca no conserva ningún ejemplar de El paraíso de las mujeres, ni de los argumentos que este autor envió a Hollywood y fueron rechazados por los estudios cinematográficos. Esto se debe, posiblemente, a que las empresas cinematográficas sólo conservaron los guiones de este novelista que llevaron a la pantalla, devolviéndole los rechazados para que los modificase o los reeditase en forma de cuento o novela. Blasco Ibáñez, hombre muy propenso a hablar de sus éxitos literarios y cinematográficos, se guardó mucho de comentar sus fracasos en Hollywood, y cuando tuvo que hablar de ellos culpó a su prodigiosa imaginación, la cual - según él- se adelantaba a la técnica del cine, como hizo en El paraíso de las mujeres.

Argentine Love y La encantadora Circe fueron las dos únicas obras escritas por Vicente Blasco Ibáñez expresamente para el cine norteamericano que llegaron a la pantalla. Ninguno de los dos textos, a pesar de ajustarse a las normas de extensión - unas sesenta páginas-, la acción, el tema y la composición del argumento con recursos típicamente cinematográficos, lograron convertirse en importantes películas.

La encantadora Circe, película producida y distribuida por la Metro- Goldwyn el 6 de octubre de 1924, fue dirigida por Robert Leonard e interpretaron los papeles principales Mae Murray y James Kirkwood. El argumento empieza con una referencia mitológica a la encantadora Circe, hija de Apolo y de Circea, que tenía el

poder sobrenatural de transformar a los hombres en animales, como les ocurrió a los hombres de Ulises al encontrarse con la encantadora Circe. Lo mismo ocurrirá, en los tiempos modernos, en una playa de Long Island, donde vivía la nueva manipuladora del sexo varonil, Cecilia Brunner.

La nueva Circe, Cecilia, explota la debilidad de los muchos hombres que la rodean para conseguir todo lo que se le antoja. Sólo una persona, el Doctor Pedro Van Martin (el Ulises moderno) es capaz de resistir sus encantos, y con su frialdad, consigue enamoralas de tal modo que Celcilia Brunner abandona su vida lasciva y vuelve al hogar de sus primeros años, un convento donde se le asigna la educación de unas niñas. En un intento por salvar a una de sus estudiantes que se había escapado corriendo, un coche atropella a Cecilia dejándola parálitica. Cecilia sólo será capaz de recuperar sus energías y volver a andar cuando vea llegar en su búsqueda al doctor Pedro Van Martin.

Como ocurrió en El paraíso de las mujeres, en este argumento, folletín melodramático, Blasco Ibáñez trata el tema de las relaciones de la pareja. En este caso, se plantea el dilema que surge entre la libertad de la mujer y su dependencia del amor. Cecilia, como Circe en la antigua Grecia, no puede escapar a las redes de sus sentimientos, a pesar de sus poderes mágicos para encantar a los hombres. Este film, como ya había ocurrido anteriormente en Los cuatro jinetes del Apocalipsis, se inspira en una referencia mitológica, que aquí toma el valor de verdad universal e intemporal. Por otra parte, en La encantadora Circe se mezclan elementos históricos con la vida actual de principios de siglo. Este sería uno de los recursos literarios más

utilizados por Vicente Blasco Ibáñez en sus últimas novelas como La reina Calafia, El Papa del mar o A los pies de Venus .

La crítica cinematográfica norteamericana acogió la producción con escepticismo y aunque elogiaron los elementos de interés introducidos por Blasco Ibáñez en el argumento, criticaron el pobre desarrollo que de ellos hizo el director, Robert Leonard, al llevarlo a la pantalla. Variety dijo, por ejemplo, que “ el material era bueno para una película, pero que no se le había sacado un buen provecho.” Por otra parte, el comentarista, Fred, remarca la gran cantidad de dinero gastado en esta película, al mismo tiempo que se pregunta dónde está la novedad cinematográfica que habían anunciado los estudios en sus campañas publicitarias. En Harryson 's Reports, además de remarcar que la película puede tener interés para un público general, contrasta los papeles anteriores de Mae Murray, actriz conocida por sus bailes desnudos - que tanto gustaban al público masculino de los años 20 - con el papel de Circe recatada que interpreta en esta película. El New York Times, por su parte, realzó la particular circunstancia de que el argumento había sido escrito por Vicente Blasco Ibáñez expresamente para Mae Murray. El comentarista también enfatizaba la intención del autor de sorprender al público presentando a esta actriz, símbolo de la actividad sensual, paralizada y vestida con un recatado traje de color gris en un convento.

Argentine Love, por otra parte, fue producida por Famous Player y la distribuyó Paramount Pictures, el 29 de diciembre de 1924. En los papeles principales, esta película contaba con Bebe Daniels como Consuelo García, Ricardo

Cortez como Juan Martín y James Rennie como Philip Sears. El argumento, clasificado como melodrama, cuenta los amores de Consuelo García, la hija del alcalde de Alcorta, ciudad argentina, con Philip Sears. La trama amorosa conjuga los sentimientos de Consuelo con los valores tradicionales de la Argentina, país en el que el honor tiene un gran valor y se respetan los acuerdos familiares para desposar a las hijas según los gustos paternos. En Argentine Love, se plantea el derecho de la mujer para elegir a su marido y el triunfo del amor sobre la tradición y las conveniencias familiares. Este film, cuajado de pasiones y con un final feliz, tiene por tema, como El paraíso de las mujeres y La encantadora Circe, a la mujer y sus pasiones, sus derechos y los valores tradicionales que las oprimían a principios de siglo.

Con un tema mucho más sencillo que La encantadora Circe y con aspectos que recordaban las primeras escenas de Los cuatro jinetes del Apocalipsis, Argentine Love obtuvo sin embargo una crítica cinematográfica desfavorable en los Estados Unidos. Variety criticó el uso excesivo de los primeros planos por parte del director Allan Dwan y las malas interpretaciones de Ricardo Cortez y James Rennie, “héroe pasivo y sin expresión”. “La historia - dice el comentario - no es particularmente fuerte”, y, aunque pintoresco, el tema es “de esos que atraen mucho a las mujeres”. Finalmente, Variety dudaba que la película fuera a ser un gran éxito de taquilla, aunque las mujeres acudiesen masivamente a ver la película.

The New York Times, por su parte, además de criticar las actuaciones de Ricardo Cortez, James Rennie y Bebe Daniels, lamentaba que Argentine Love fuera una película de poca calidad. El comentario critica en especial al director Alan Dwan

por no saber sacar un buen partido al argumento de Blasco Ibáñez y las malas imitaciones hechas por Ricardo Cortez de Rodolfo Valentino.

El Harrison's Report, en cambio, hizo una buena crítica del film al decir que era “ un buen drama” con muchas situaciones de suspense. “La producción - dice la información- es excelente” y “los caracteres se ajustan a sus papeles bien.” El comentario del Harrison's Report termina con una nota de escepticismo. “ Es dudoso - se lee en el informe - que esta película vaya a tener éxito en todas partes, ya que parte del público norteamericano es reacio a las historias con atmósfera extranjera. Además - termina el comentario - esta película está pensada para ciudades grandes, más que para las localidades pequeñas.”

Por lo que se deduce de estos comentarios de prensa, la crítica especializada de los Estados Unidos vio en Argentine Love una mala imitación de los temas y personajes que Rodolfo Valentino había hecho famosos en la pantalla.

En los tres argumentos tratados anteriormente se comprueba la intención de Vicente Blasco Ibáñez de escribir para un público mayormente femenino. Esto se debe, posiblemente, a que el espectador norteamericano había asociado al autor con los dos éxitos más destacados en la carrera cinematográfica de Rodolfo Valentino: sus interpretaciones en Los cuatro jinetes del Apocalipsis y Sangre y arena.

LOS ARGUMENTOS “DESAPARECIDOS”

Por las cartas que Blasco Ibáñez envió a Ramón Martínez de la Riva hoy sabemos que en 1921 este autor había escrito dos novelas completamente nuevas para

el cinematógrafo: estaba trabajando en una adaptación de El Quijote y tenía en preparación “media docena de novelas cinematográficas”. Sus planes eran terminar esos proyectos cinematográficos “ para que las casas de Nueva York tengan su ración para filmar”, antes de volver a escribir novelas para ser impresas en forma de volumen. Después de esta referencia a las obras que estaba escribiendo para los estudios norteamericanos, Blasco Ibáñez no volvió a referirse a este proyecto de novelas escritas expresamente para el cine. La adaptación de El Quijote, que debía ser una readaptación de su proyecto inicial de 1916, ha desaparecido y este guión, que en su primera versión contaba con más de doscientas páginas, no ha sido recogido ni en sus obras completas, ni es mencionado en las biografías de este autor. De los otros argumentos cinematográficos, podemos deducir que no interesaron a los estudios norteamericanos y fueron adaptados por Blasco Ibáñez en forma de novela o cuento, como hizo con La vieja de cinema, argumento cinematográfico que este autor publicó en 1921 entre las narraciones que forman El préstamo de la difunta.

En mi opinión, sus novelas La tierra de todos (1922) y algunos cuentos de las Novelas de la Costa Azul (1924) y de las Novelas de amor y muerte (1927) son readaptaciones de los argumentos cinematográficos que este autor escribió en un principio para los estudios norteamericanos.

La tierra de todos (1922)

Como en la película Argentine Love (1924), en La tierra de todos (1922), Blasco Ibáñez trata de aprovechar la popularidad del tango y las escenas de jinetes y gauchos que Rodolfo Valentino hizo famosas en Los cuatro jinetes del Apocalipsis para escribir un texto que agrade al público de los Estados Unidos y pueda ser fácilmente adaptable al cine. En esta novela, hay una clara referencia al tango y una descripción de un personaje que se asemeja mucho al famoso autor italiano:

Alguien - escribe refiriéndose al bailarín -, para remarcar irónicamente la altura de su gloria, lo había apodado el *Aguila del Tango*. . . . Las mujeres admiraban la pequeñez de sus pies montados en altos tacones y el brillo de la abundante masa de sus cabellos, echados atrás y tan unida como un bloque de laca. (19)

Otro aspecto de la novela que hace pensar en los argumentos cinematográficos para los estudios de Hollywood es la inclusión de un personaje norteamericano en la novela, *el gringuito* Watson. Recordemos que en El paraíso de las mujeres, el protagonista es el ingeniero de Nueva York, Edwin Gillespie; y entre otros personajes de Argentine Love y en La encantadora Circe hay ciudadanos de los Estados Unidos. Esta inclusión estaría justificada por las exigencias del público norteamericano que, como vimos anteriormente, era reacia a los temas que se desarrollaban en el extranjero y exigía una identificación con la historia por medio de un personaje de nacionalidad estadounidense.

En La tierra de todos, el tema está relacionado con el Western norteamericano, género que había estado muy de moda en las pantallas de los Estados Unidos a principios de siglo y volvería a popularizarse a mediados de la centuria. Esta novela es un Western argentino de Blasco Ibáñez, que se desarrolla en una Pampa donde la autoridad del gobierno y sus leyes son ilusorias y donde únicamente impera la ley del gaucho. Por otra parte, el tema gira en torno a una mujer fatal, la *Bella Elena*, que llevará a los rudos hombres de esta tierra de todos a enfrentarse entre ellos por agradaarla y poseerla. Al final, surgirá la tragedia y se impondrá el amor por medio del matrimonio de Watson y la joven amazona argentina, Cecilia.

Novelas de la Costa Azul (1924) y Novelas de amor y muerte (1927)

El 15 de enero de 1920, Vicente Blasco Ibáñez declaró en una entrevista a El Pueblo que estaba escribiendo escenarios para las principales casas cinematográficas de los Estados Unidos, uno de ellos sobre una mujer española que viene a dedicarse al cine.⁹⁹ Con un argumento parecido, conservamos hoy un cuento incluido en Novelas de amor y muerte (1927), titulado “Piedra de Luna”, que fue publicado originalmente en La Novela de Hoy.

En las Novelas de la Costa Azul y en las Novelas de amor y muerte, Vicente Blasco Ibáñez recopiló escritos que, en algunos casos, ya tenía redactados y

⁹⁹ R.H. Bermúdez, “ Cómo se hace Blasco Ibáñez su propaganda,” El Pueblo 15 enero 1920.

publicados anteriormente. Una particularidad que ha pasado inadvertida para la crítica es que los cuentos publicados en La Novela de Hoy, -siete en total en los dos libros-, las narraciones originales fueron alteradas considerablemente, pasando de las sesenta páginas que tenían en su primera versión a unas diez en la segunda. En la mayoría de los cuentos publicados en La Novela de Hoy hay rasgos fílmicos que recuerdan los escenarios cinematográficos de los años 20: Tienen una extensión aproximada de sesenta páginas, longitud que solían tener los argumentos cinematográficos, y ofrecen situaciones muy gráficas. Todo ello parece indicar que algunos de los cuentos publicados en La Novela de Hoy, republicados posteriormente en las Novelas de la Costa Azul y las Novelas de amor y muerte o los relatos que les acompañan en estas obras, pudieron ser escritos originalmente para los estudios cinematográficos norteamericanos y al igual que ocurrió con El paraíso de las mujeres, le fueron devueltos al autor por razones técnicas o por no ajustarse al gusto de los espectadores norteamericanos. Blasco Ibáñez, posiblemente, decidió republicar estos escritos alterando parte de su estructura y extensión para hacer de ellos una colección de cuentos. Recordemos que Blasco Ibáñez hizo ese tipo de readaptaciones con muchas de sus obras, y, ya contamos con un precedente en La vieja del cinema, escrita como argumento cinematográfico y luego fue reeditada en forma de cuento en El préstamo de la difunta (1921).

En “Piedra de Luna”, Blasco Ibáñez narra la vida de una actriz de origen hispano, Guadalupe Villa, que se dedica al cine en Hollywood con el nombre artístico de Piedra de Luna. En este relato, el autor elogia la vida suntuosa de los

estudios cinematográficos norteamericanos y la actitud de las mujeres de ese país, que debían “ vivir la vida a su gusto, con absoluta libertad”.¹⁰⁰ Piedra de Luna aparece en la pantalla como una actriz rubia, cuando su pelo verdadero es moreno; es conocida por su juventud, cuando en realidad ya está entrando en su madurez, y, finalmente, la historia contrasta la ilusión creada por cine en el público con la realidad. En el viaje que la actriz hace a España, por ejemplo, Piedra de Luna se encuentra, por casualidad, con un admirador del cine americano que, al enterarse de su nacionalidad, le habla entusiasmado de su actriz preferida (Piedra de Luna), sin darse cuenta que está hablando con la misma estrella de cine. Al igual que hizo en La vieja del cinema, Blasco Ibáñez utiliza en esta obra el cine como tema y como reflexión sobre los efectos del nuevo medio de comunicación en los espectadores.

En “Puesta de sol”, narración incluida en las Novelas de la Costa Azul, que nos cuenta la revelación amorosa de John Baldwin, multimillonario norteamericano de ochenta años, a la duquesa de Pontecorvo, española de nacimiento, también octogenaria, en la Costa Azul. El novelista utiliza aquí una técnica de narraciones paralelas, ya que los dos personajes analizan en el cuento su juventud en capítulos alternos. Al final, el relato converge en la confesión de John Baldwin, uno de los hombres más ricos del planeta, quien lamenta no haber confesado antes a esa mujer sus sentimientos amorosos. La baronesa de Pontocorvo, rejuvenecida por las palabras

¹⁰⁰ El cuento recuerda en ciertos aspectos la novela de Ramón Gómez de la Serna, Cinelandia, (1923) que se basa en el aspecto aparental que ofrece el mundo ficticio del cine y de sus protagonistas.

de este admirador inesperado, repite con voz temblorosa “- ¿ Por qué calló usted entonces ? . . . ¿ Por qué no dijo cuando era tiempo lo que me dice ahora? . . .”

En las Novelas de amor y muerte, aunque no aparece siempre el protagonista norteamericano ni están ambientadas en ese país, se entrevé una influencia del cine expresionista alemán, que tuvo sus repercusiones en la cinematografía norteamericana a partir de los años 20. Friedrich Wilhelm Murnau, el creador más prestigioso de este cine alemán, dirigió en 1922 Nosferatu, el vampiro, film que inició el mito de los vampiros y vampiresas y la obsesión por la muerte que ha continuado en el cine hasta nuestros días. Murnau influyó en directores como Orson Wells, Ingmar Bergman y John Ford. El mismo F.W. Murnau se trasladó a Hollywood en los años 20 para trabajar en los estudios de William Fox.¹⁰¹

En “ El secreto de la baronesa”, obra escrita en los años de mayor popularidad del cine expresionista, Blasco Ibáñez cuenta la macabra historia de una joven, la señorita Marina, que tiene relaciones sexuales con un seminarista protegido por su familia, Sebastián, y queda embarazada. La baronesa, mujer amante de las buenas costumbres provincianas y miembro destacado de la “ comisión de señoras devotas “ que examinaban las películas antes de su presentación en los cines de la localidad, ahuyentó al amante de su hija y robó al recién nacido para que Marina nunca lo conociese. Años más tarde cuando la baronesa está a punto de morir, en su delirio dice a su hija:

¹⁰¹ Román Gubern, Historia del cine (Barcelona: Lumen, 1979) 190-204.

- ¿ Para qué lo querías?. . . Un estorbo. . . La vida es larga. . . , y lo que saben las gentes yo no lo olvidan. . . ¿ Qué habrías hecho tú con un hijo ilegítimo ?. . . ¡ Además, la situación del pobrecillo al seguir viviendo como bastardo ¡ En aquel momento, lo mismo le daba existir que morir. No se sufre. . . Fermina se encargó. . . Yo se lo mandé. . . La cocina. . . una gran fogata. . . , desapareció en un instante. (800)

En el “ El réprobo”, otra obra relacionada con la muerte, se narra la historia de un hombre que quiso ir voluntariamente al infierno. “Y debo añadir - escribe el narrador - que no sentía la menor duda sobre la existencia del infierno, por ser creyente fervoroso.”

El réprobo es Rafael Valdés, pianista que ha pasado su vida ofreciendo su música a las monjas de un convento, que lo consideran como de la familia. El diablo, en cambio, perturbó esas buenas relaciones entre gente creyentes al azuzar unos amores entre Rafael y Sor Lirio, monja que queda embarazada y prefiere morir en pecado antes que revelar el nombre del hombre que la dejó encinta. Rafael aún vivió cerca de un año después de la tragedia de Sor Lirio, pero su tenaz deseo de morir y de ir al infierno donde seguramente se encontraba su amada, le empujaron a una muerte rápida. Se negaba a confesarse y “ temblaba ante la posibilidad de que la misericordia divina lo desviase de su negro camino.” (863)

Otro paralelismo entre estos relatos cortos y el expresionismo alemán lo encontramos en El paseo de los Ingleses, cuento sobre las infortunios de los millonarios rusos que la Revolución Soviética dejó en la miseria. En esta narración,

Blasco Ibáñez cuenta la historia de Fedor Ipatieff, antiguo potentado ruso, que en su pobreza posterior era conocido en Niza como *el señor del perrito*, al ganarse su sustento vendiendo cachorros a sus amistades ricas. El relato también cuenta la historia de Vera Alejandrovna, la compañera de Fedor, que decide volver a Rusia después de la Revolución y queda atrapada en el país, pudiendo escapar posteriormente después de pasar muchas calamidades. Al final, los dos amantes se reencuentran en Niza: Fedor ha envejecido a causa de su pobreza, pero conserva el porte de los viejos tiempos; Vera Alejandrovna, en cambio, era otra persona, “ como si la miseria hubiera contraído y secado sus carnes.”

Fedor Ipatieff se asemeja a Emil Jannings, protagonista de El Último (1924), film de Murnau que cuenta la trágica historia del portero de un lujoso hotel que a causa de su edad, se ve degradado a limpiar los lavabos.¹⁰² Emil Jannings, que no se resigna a perder su categoría social, roba todas las tardes el uniforme de portero para ir a su casa como en los viejos tiempos, hasta que es descubierto. Los temas macabros y degradados del cine expresionista alemán y su popularidad en los años veinte pueden explicar el tema de algunos relatos de las Novelas de la Costa Azul y de las Novelas de amor y muerte. Aunque estas obras no fueran escritas para el cine norteamericano, es evidente que Vicente Blasco Ibáñez, por circunstancias obvias, estaba al corriente de las tendencias cinematográficas de esos años, como se observa en estos relatos de carácter expresionista y de realismo social, y en sus obras

¹⁰² Miguel Porter Roix y Palmira Gonzalez López, Las claves de la historia del cine (Barcelona: Ariel, 1988)

evocativas, en las que usó temas históricos y una técnica de narraciones paralelas muy similares a las usadas por D.W. Griffith.

LAS ESCENAS PARALELAS Y LA NOVELA EVOCATIVA

Como vimos anteriormente, la idea de las escenas paralelas está presente en la obra de Vicente Blasco Ibáñez desde la primera adaptación que se propuso hacer para el cinematógrafo. Vimos también que en la primera versión cinematográfica de Sangre y arena, que este autor dirigió con Ricardo Baños, ya se incluía una secuencia de escenas paralelas en las que se desarrollan simultáneamente la muerte del torero, la del bandolero y la del toro en la plaza, todas ellas unidas en un espacio temporal: la tarde de la corrida; y un factor común: la muerte.

Afirmar que la idea de las narraciones paralelas en la obra de Vicente Blasco Ibáñez se debió solamente a la influencia de D. W. Griffith es un poco arriesgado ya que, como hemos dicho anteriormente, este autor desarrolló este concepto cuando el director norteamericano filmaba sus trucos cinematográficos en los Estados Unidos, y antes de que estos filmes llegasen a España. Las escenas paralelas, por otra parte, se venían realizando en el cine norteamericano desde 1902, cuando Edwin Porter filmó Life of an American fireman, película en que se desarrollan sucesivamente la escena de una madre y su hijo acechados por las llamas en su hogar y la de los bomberos que luchan por salvarlos. Esa fragmentación de la narración que los críticos

cinematográficos¹⁰³ han visto como los principios del suspense narrativo, fue desarrollada posteriormente por Griffith y su seguidores.

A pesar de que no está claro cómo le surgió a Vicente Blasco Ibáñez la idea de desarrollar esta técnica literaria, la forma en que él la usó tiene mucho en común con el montaje cinematográfico y en especial con la técnica cinematográfica de D.W. Griffith al conjugar esta particular forma de articular el relato con los temas históricos. No es, por otra parte, extraño que el autor levantino escribiese algunas de sus novelas evocativas en los años veinte con una técnica de alternancia de tiempos narrativos, con la idea de llevarlas en un futuro a la pantalla, ya que los estudios norteamericanos conocían estas técnicas y, sobre todo, en temas históricos, la habían utilizado anteriormente con mucho éxito.¹⁰⁴

El entrelazado temático en dos espacios temporales fue una técnica que el mismo autor consideró muy difícil de realizar, pero muy útil para explicar los orígenes y la evolución de los hechos que dan sentido a una situación presente. Recordemos que en su época naturalista Blasco Ibáñez utilizaba una técnica narrativa en la que presentaba a sus personajes y luego los analizaba retrocediendo en el tiempo por medio de capítulos históricos. Con las escenas paralelas, Blasco Ibáñez conseguía unos resultados parecidos, pero con una técnica que era mucho más fácil de llevarse a

¹⁰³ Román Gubern, Historia del cine 74.

¹⁰⁴ En las dos películas más importantes de D.W.Griffith: El Nacimiento de una nación (1915) e Intolerancia (1916), el director norteamericano usó las escenas paralelas y los temas históricos. Estas dos características se encuentran también en la mayor parte de las novelas evocativas de Vicente Blasco Ibáñez.

la pantalla, ya que no necesitaba las escenas forzadas del *flash-back*. Además de eso, en una carta a Ramón Martínez de la Riva¹⁰⁵ fechada el 18 de febrero de 1926, Blasco Ibáñez explicó por qué utilizó dos narraciones paralelas al escribir sus novelas históricas.

Si yo hiciese una novela puramente histórica - escribe - a estilo como hice por ejemplo Sónnica la cortesana, no sé cómo podría conseguir que Colón o Hernán Cortés, por ejemplo, hablasen de lo que han sido siglos después de los pueblos americanos de lengua española, durante el periodo colonial y su formación étnica, que preparó la independencia. Incurriría en la misma incoherencia grotesca de aquel autor dramático que ponía en escena a dos señores feudales y uno de ellos decía al otro “Nosotros los hombres de la Edad Media” (172)

De su voluminosa obra literaria, La reina Calafia (1923), El Papa del mar (1925) y A los pies de Venus (1926) fueron escritas con una técnica de escenas paralelas. De ellas, La reina Calafia se tiene que considerar como un relato independiente, mientras que El Papa del mar y A los pies de Venus son dos narraciones relacionadas, que el autor dividió en dos volúmenes debido a su larga extensión.

¹⁰⁵ Ramón Martínez de la Riva, Blasco Ibáñez. Su vida, su obra, su muerte, sus mejores páginas (Madrid: Lumen, 1929) 163-173.

La reina Calafia (1923)

En La reina Calafia, Blasco Ibáñez desarrolló dos acciones temporales en tres núcleos espaciales. De una parte, encontramos la historia actual del catedrático Antonio Mascaró y Concha Ceballos, una californiana de origen español que visita Madrid en los años 20. Aprovechando el origen de Concha Ceballos, el narrador se explaya en un análisis histórico de California y del origen mítico que dio lugar a su nombre. La transición de la “realidad actual” al pasado se produce por medio del recuerdo y la imaginación. En el capítulo dos, Concha Ceballos piensa en su niñez y “ su imaginación hizo revivir más de la mitad de su vida anterior. Se vio tal como era, teniendo catorce años, allá en Monterrey, la ciudad más española de California. . .” (155). Aprovechando esta incursión en el pasado, el narrador analiza la historia de la familia de Concha y generaliza sobre la situación de estos californianos para explicar la evolución y la historia de la comunidad española en esas tierras americanas. Gracias a la técnica de las escenas paralelas y el uso de los dos tiempos narrativos, el narrador puede contar desde el establecimiento de los primeros colonos españoles en esas tierras hasta la implantación de la cultura estadounidense en California y la vida actual. Con un procedimiento parecido, Blasco Ibáñez introduce otro plano narrativo en la historia, que da interés al relato, al mismo tiempo que sirve para explicar el origen y la formación de California. En el capítulo tres, se narra una visita de don Antonio a la casa de Balboa y la narración de la leyenda mítica de la reina Calafia,

soberana de la ínsula llamada California, que recuerda en muchos aspectos al tema de El paraíso de las mujeres. En la leyenda mitológica de la reina Calafia en California, las mujeres “tenían valientes cuerpos, grandes fuerzas y firmes y ardorosos corazones”. Las mujeres de la mitológica California - se nos dice - “tenían muchos navíos, sobre los cuales partían a otras tierras a realizar sus cabalgadas, y los hombres que hacía prisioneros los llevaban con ellas a su isla para ciertos fines, matándolos después.” El paralelismo entre El paraíso de las mujeres y La reina Calafia se encuentra en esa situación particular en que las mujeres dominan a los hombres en dos países imaginados: la tierra de Lilibut o la mítica California. La lucha de los sexos que Blasco Ibáñez presenta en estas novelas se explica, a mi entender, en el contexto social de los Estados Unidos en los años veinte y la nueva situación social que surgió al conseguir las mujeres el derecho al voto. ¹⁰⁶

El libro, por otra parte, está lleno de referencias al cinematógrafo y explicaciones sobre sus efectos y paralelismos con el proceso mental del ser humano:

Estaba seguro Mascaró - se dice en La reina Calafia - de que la vida social no podría durar veinticuatro horas si todos viésemos lo que

¹⁰⁶ En 1920, se producen en los Estados Unidos dos hechos históricos de importancia: la implantación de la Ley Seca, que era un signo del puritanismo de la sociedad norteamericana, y el derecho al voto de la mujer. El sufragio femenino se hizo necesario debido a la creciente importancia de la mujer en la sociedad de la Unión Americana. En 1914, por ejemplo, sólo 2 millones de mujeres tenían una profesión u oficio. En 1930, más de 10 millones de mujeres se habían incorporado a la fuerza laboral del país.

piensan los demás: si contemplásemos el desarrollo cinematográfico de la imaginación, que trabaja por su cuenta. (149) (el subrayado es mío)

La reina Calafia fue escrita en un periodo literario en que Vicente Blasco Ibáñez buscaba un nuevo estilo narrativo y estaba entusiasmado con la idea de trabajar para el cine y crear lo que él llamó una “ novela cinematográfica”. Esta obra, por otra parte, es el preámbulo a un ciclo literario de novelas evocativas que empezaron con El Papa del mar y que trataron de presentar otra imagen de España distinta a la de la Leyenda Negra, así como intentaron aclarar algunas “mal interpretaciones históricas” como las relaciones de Colón con los Reyes Católicos y el verdadero origen del descubridor.

En una carta dirigida a su biógrafo y amigo Ramón Martínez de la Riva el 7 de junio de 1926, Blasco Ibáñez escribe, refiriéndose a la historia de Colón:

Lo verdadero patriótico es lo que yo voy a hacer, o sea demostrar, no a tal o cual provincia de España, sino al mundo entero, que Colón, santo supuesto y sabio no menos falso, es un descubridor inconsciente, que ‘ tocó la flauta por casualidad ’, y que en la gran empresa geográfica del descubrimiento, el héroe no es Colón, sino el pueblo español, sin el cual nada se habría hecho. (176)

El Papa del mar (1925) y A los pies de Venus (1926)

Con El Papa del mar, Blasco Ibáñez inició una serie de novelas evocativas que básicamente estuvieron dedicadas a personajes de la historia de España, cuya participación tuvo una importancia significativa en la historia de Europa. Este ciclo de novelas, estructuradas muchas de ellas con una técnica de escenas paralelas, tiene como protagonistas al Papa Luna, la familia de los Borgia, Cristóbal Colón y los colonizadores que le acompañaron en sus viajes a América. De ellas, analizaremos conjuntamente las que fueron escritas con una técnica de alternancias temporales: El Papa del mar y A los pies de Venus; y estudiaremos separadamente En busca del Gran Kan y El caballero de la Virgen, al ser obras escritas con una sucesión temporal lineal y al haber sido redactadas en circunstancias muy distintas.

El denominador común entre El Papa del mar y A los pies de Venus es que ambas novelas tratan de tres Papas hispanos, que no sólo son españoles sino de origen valenciano-aragonés y que tuvieron como escenario de sus vidas la zona levantina. Estas novelas se pueden entender, por tanto, como un tributo de Blasco Ibáñez a España y en especial a la zona levantina del país.

Al publicarse El Papa del mar en 1925, la crítica atacó su técnica literaria de escenas paralelas, al considerar la parte moderna del relato de burda y demasiado sencilla. Blasco Ibáñez se defendió de los críticos en una carta a Ramón Martínez de la Riva en la que explicó su intención de continuar este relato en una segunda novela

que llevaría por título A los pies de Venus. En la carta a su amigo y biógrafo, el autor dice:

Yo había pensado una novela en la que entrarían juntas las evocaciones históricas de Pedro de Luna y de los Borgia, y al mismo tiempo la novela moderna de Claudio Borja, de la viuda argentina, etc. Esta primera novela de mi serie evocativa llevaba el título de A los pies de Venus, y así venía anunciándose en todos mis libros desde hace tres o cuatro años. (170)

Más tarde, el autor escribe:

Como ya le dije, encuentro raro que ciertos críticos hablen de El Papa del mar como si fuese una novela terminada, y hasta algunos de ellos parece que lo crean así. Cuando en julio haya yo publicado A los pies de Venus verán si la novela moderna; comprendida en estos dos volúmenes es tan simple como creen. (171)

De 1924 hasta el año de su muerte, 1928, fue, por otra parte, una época muy difícil para Blasco Ibáñez en España. En esos años publicó el autor tres panfletos contra el General Primo de Rivera y el Rey Alfonso XIII, que provocaron una fuerte reacción contra el novelista. En diciembre de 1924, por ejemplo, una película basada en una de sus novelas tuvo que ser retirada de un cine de Madrid al ser boicoteada por un grupo de extremistas que pidieron al público que cantara el himno nacional en

lugar de ver el film.¹⁰⁷ Las placas que conmemoraban en plazas y calles de España las glorias del novelista son sustituidas por otras. El hijo menor de Blasco Ibáñez, Sigfrido, es detenido y recluido en prisión, y su mujer, en su lecho de muerte, ve su casa asaltada por la policía pocos días antes de morir.¹⁰⁸ Por otra parte, el Gobierno de Madrid presentó cargos legales contra el autor en un tribunal de París por incitar al país a la revuelta y por enviar aviones ilegalmente a la Península para repartir folletos antimonárquicos. Mientras tanto, Blasco Ibáñez injuriaba al monarca español por haber colaborado con Alemania en la Primera Guerra Mundial y por enriquecerse en la Guerra de Marruecos.¹⁰⁹ Matones monárquicos, por su parte, buscaban al escritor para retarlo a duelo y acallar así una campaña de difamación que estaba siendo seguida muy de cerca, gracias al novelista, por la prensa europea y de los Estados Unidos. De hecho, el New York Times publicó un artículo el 26 de septiembre de 1926¹¹⁰ en el que se decía:

Hay ahora más de medio millón de españoles en la república (francesa). Un gran número de ellos han abandonado su país por razones políticas, como lo atestigua el hecho de que su número se ha doblado en la última década. Francia es el centro de propaganda contra

¹⁰⁷ “Ibáñez Film Hissed Down” New York Times 13 Diciembre 1924.

¹⁰⁸ J.L. León Roca, Vicente Blasco Ibáñez (Valencia: Prometeo, 1967) 541.

¹⁰⁹ “Spanish Novelist Accuses the King,” New York Times 20 Nov. 1924.

¹¹⁰ Emil Lengyel, “Millions of Exiles Swarm over France,” New York Times 26 Septiembre 1926.

el régimen de Primo de Rivera, el dictador español. Esto no sorprende si se considera que la propaganda anti-Rivera está bajo la dirección de un agente de prensa tan excelente como Blasco Ibáñez. Todos los pronunciamientos de este hombre tan notable reciben atención internacional. (la traducción es mía)

En el ciclo de novelas evocativas que Blasco Ibáñez inició con El Papa del mar hay un elogio a la historia de España y a algunos hombres notables del país, fueran simples soldados o clérigos, que llegaron a las más encumbradas jerarquías eclesiásticas. Sus alabanzas no se dirigieron, en cambio, a los monarcas hispanos, a quienes acusa en varias ocasiones, por el contrario, de traicionar a sus súbditos.

En El Papa del mar, Blasco Ibáñez cuenta, con una técnica de escenas paralelas, la vida de Claudio Borja, un estudioso que quiere escribir un libro sobre el Papa Luna, y Rosaura Salcedo, rica dama argentina que disfruta su fortuna en Europa. En el primer capítulo de la novela, Claudio Borja confiesa al hablar de sus investigaciones sobre el Papa de Aviñón: “ a mí me interesa toda persona que tiene un ideal y procura realizarlo.” (887). Esa afirmación resume la trama histórica de El Papa del mar y A los pies de Venus.

En El Papa del mar, el nexo de unión entre la narración moderna y la histórica se produce a través del diálogo de los dos personajes principales de la novela y las explicaciones históricas que Claudio Borja da a su acompañante sobre el Papa Luna y los turbulentos años en que se produjo su Papado. Al Papa español de Aviñón, lo describe Blasco Ibáñez como un hombre enérgico, el único pontífice que le

correspondía por derecho la dirección de la Iglesia en los últimos años en que tuvo su sede en Aviñón. Después de describir con mucho detalle las luchas de poder entre los Estados europeos y las jerarquía de la Iglesia para determinar quien debía ser Papa, Blasco Ibáñez analiza la personalidad enérgica de Benedicto VIII, sus luchas por unificar el Papado, sus enfrentamientos con otros Papas que le disputaban su puesto de dirigente de la Iglesia, la ayuda que le prestaron los soldados españoles y la traición de Vicente Ferrer y los monarcas españoles que lo abandonaron en su lucha por el Papado único.

La narración de Claudio Borja continuará en A los pies de Venus, donde este descendiente de los legendarios Papas Borgias cuenta la vida de sus antepasados en Roma.

A los pies de Venus es, pues, la continuación de El Papa del mar. Los personajes de la narración contemporánea son los mismos que en la primera parte de la historia, pero su situación es muy distinta. Claudio Borja vive con Rosaura una vida placentera, quizá demasiado sedentaria en la Costa Azul, lo que le llevará a separarse de su amada, decisión que lamentará al final del libro.

La narración histórica se inicia cuando un tío de Claudio, que ha dedicado parte de su vida a estudiar la vida de los Borgias, le dice: “- Fíjate bien -dijo-; esto te pertenece, es de tu familia: las cartas de los Borjas, que luego los italianos llamaron Borgia. . .” (1028). Posteriormente, hará una referencia a la valencianidad de esta familia al decir: “Todas están escritas en valenciano - continuaba Figueras -. El valenciano fue la lengua familiar de los Borgias, el idioma sagrado y secreto de la tribu

con el que se entendían entre ellos, al vivir en Italia, circundados de espías e hipócritas.” (1028)

Como hizo en El Papa del mar, en A los pies de Venus, Blasco Ibáñez cuenta la vida de estos personajes históricos que se ganaron su fama con su carácter enérgico y su valentía. Blasco Ibáñez no elogia, en cambio, a los monarcas españoles, los cuales abandonaron a los Borgias en un momento de debilidad, sino a personajes individuales: el valiente Cesar Borgia que estuvo a punto de unir Italia hace cinco siglos, o a hombres de integridad y lealtad como Michelotto, soldado español que se mantuvo siempre fiel a los Borgia.

La narración en escenas paralelas sirvió a Blasco Ibáñez para dar un nuevo dinamismo a sus relatos históricos. Con todo, esta técnica que tiene mucho en común con el montaje cinematográfico de las escenas paralelas no le sirvió al autor para facilitar su adaptación a la pantalla. De hecho, en las últimas novelas de carácter histórico que el autor escribió para ser llevadas a la pantalla, En busca del gran Kan y El caballero de la Virgen, ambas de 1929, Blasco Ibáñez utilizó una narración lineal, estructura que aseguraba la comprensión del público y de los estudios cinematográficos.

EN BUSCA DEL GRAN KAN, ULTIMO PROYECTO CINEMATOGRAFICO DE BLASCO IBÁÑEZ

Al morir en 1928 a causa de una bronconeumonía, Blasco Ibáñez dejó varias obras sin terminar y algunos proyectos anunciados, como La juventud del Mundo,

que iba a tratar sobre la paz y la humanidad. Sus últimas novelas, publicadas póstumamente, fueron dos relatos históricos sobre los primeros viajes de Colón a América: En busca del gran Kan y su continuación, El caballero de la Virgen, que contaba la historia de Alonso de Ojeda. El autor también confesó su intención de continuar sus novelas históricas con una serie de relatos, escritos con la técnica de acciones paralelas, sobre las “verdaderas glorias españolas”: la vida de Vasco Núñez de Balboa, Magallanes, Cortés, Pizarro, etc.¹¹¹

De estos proyectos literarios, el más curioso por su vinculación al cine fue En busca del gran Kan. Por una carta a Ramón Martínez de la Riva fechada el 7 de junio de 1926 sabemos que su intención fue presentar la personalidad contradictoria y enigmática del descubridor y atribuirle el verdadero mérito del descubrimiento al pueblo español.

Las circunstancias que dieron origen a esta novela fueron, no obstante, puramente comerciales y se originaron cuando Ray Long, jefe de ediciones del grupo Hearts, le pidió que suspendiera la redacción de El Papa del mar y se pusiera a escribir la historia de Colón, relato que en los Estados Unidos se esperaba con impaciencia. Hearts estaba dispuesto a pagar una gran suma de dinero por esa novela, que Blasco Ibáñez -especifica el contrato- habría de entregar en cuatro secciones. La casa editorial adquiriría el derecho a publicar en exclusiva la novela por treinta mil dólares; así como compraba los derechos para filmarla por cincuenta mil. Las sumas de dinero pagadas

¹¹¹ Gascó Contell, Genio y figura de Vicente Blasco Ibáñez 245-282.

remarcan la importancia del aspecto cinematográfico y comercial en la elaboración de esta novela.

El relato, de hecho, tuvo que ser escrito por el autor dos veces al serle devuelto el primer original por no incluir una trama amorosa, ingrediente imprescindible para el cine y las novelas dirigidas al gran público de esos años.

El trabajo técnico mayor que he realizado en mi vida de novelista - escribe León Roca mencionando al autor - ha sido encontrar medio para injertar una mujer en el viaje del descubrimiento. . . Yo, francamente, no sabía como realizar el truco. Mi editor, que me ha devuelto el primer manuscrito, me había dicho ser absolutamente preciso, para interesar al gran público, insertar en la novela un enredo de amor. . . Cuando le devolví la novela corregida con la anécdota de amor intercalada en ella, era ya otro libro, sin dejar, naturalmente, de ser el mismo, porque he de decir que lo escribí de nuevo totalmente. (550-551)

En busca del gran Kan , una novela escrita para el gran público, combina dos elementos contradictorios: un estudio histórico que trata de presentar una nueva imagen de Cristóbal Colón y una trama amorosa que es puramente ficticia. Esta dualidad entre lo real y lo imaginario desmerece, a mi entender, toda su obra histórica ya que crea la duda en el lector sobre lo que es y lo que no es creíble en sus relatos evocativos.

La novela, por otra parte, fue escrita con una técnica de tiempos lineal, sin las pretensiones de novedad narrativa que suponían las escenas paralelas. Su estilo es

sencillo, muy gráfico y con muchas descripciones de escenas, que recuerdan los “escenarios” cinematográficos.

Como hemos podido ver en el análisis de este último periodo literario de Vicente Blasco Ibáñez, sus últimas novelas tuvieron un carácter internacional y trataron de adoptar distintas técnicas tomadas del cine o fueron escritas expresamente para ese medio. El resultado de los experimentos literarios ensayados por este autor en los años 20 fue una renovación literaria en su obra que le llevó a adoptar una nueva narrativa de escenas paralelas, con un estilo fácilmente adaptable a los nuevos medios de información y los gustos de la nueva cultura de masas.

CAPÍTULO
SEXTO
BLASCO IBÁÑEZ
DESDE
LA PANTALLA

Desde 1914, año de la primera adaptación de una obra de Vicente Blasco Ibáñez a la pantalla, las industrias del cine y la televisión han estado interesadas en las novelas y la turbulenta vida de este autor como argumentos cinematográficos o televisivos. Basta una ojeada a la trayectoria de Blasco Ibáñez en el mundo de la imagen para darnos cuenta de que su obra y su vida, cada vez más olvidadas en los círculos literarios, todavía atraen a los medios visuales de hoy. De hecho, en 1996, el director de cine Luis García Berlanga dirigió una serie televisiva sobre la vida del escritor para Televisión Española y Canal 9 de Valencia, que recibió el presupuesto más alto que el ente televisivo español ha concedido a una de sus producciones en los últimos años. Un ejemplo de la atracción que Blasco Ibáñez todavía genera en España son las declaraciones del mismo García Berlanga, quien no dudó en decir a la Prensa que desde hacía sesenta años había estado fascinado por la personalidad del autor valenciano.¹¹²

Si el intento de Vicente Blasco Ibáñez de crear una novela cinematográfica fue de dudoso éxito, ya que los escenarios que él escribió expresamente para el cine no obtuvieron la aceptación del público que cabía esperar o simplemente nunca llegaron a convertirse en películas, algunas de sus novelas, tal como él las concibió, han conseguido en el ámbito cinematográfico una fama mundial pocas veces igualada por otro novelista. Por otra parte, la influencia del llamado “séptimo arte” en la técnica novelística de este autor, sobre todo en sus últimos escritos es evidente.

¹¹² “ Berlanga: “ Fa seixanta anys que visc fascinat per Blasco Ibáñez” AVUI 9 junio 1996.

La primera obra de Blasco Ibáñez llevada a la pantalla fue El tonto de la huerta, adaptación de La barraca hecha en 1914 y dirigida por José M^a Codina. Esta filmación, con la versión de Entre naranjos, producida y dirigida por Alberto Marro en 1915, inició la relación de Blasco Ibáñez con el cine. Estas dos películas de talante costumbrista fueron seguidas por dos producciones que marcaron la futura relación del escritor con la industria del cine: la primera versión de Sangre y Arena, de 1916, en la que Blasco Ibáñez compartió con Ricardo Baños la dirección y la primera adaptación al cine de Los cuatro jinetes del Apocalipsis, producción francesa dirigida por André Heuzé, que llevó el título de Debout les morts.

Si las primeras adaptaciones fueron simples cesiones de los derechos de autor para llevar a la pantalla sus obras, en la primera versión de Sangre y arena ya se percibe una intención expresa del novelista por intervenir directamente en la industria del cine. Debout les morts, por otra parte, fue una película propiamente propagandista, producida durante la Primera Guerra Mundial y con la clara intención de favorecer la causa aliada frente al expansionismo alemán. Sobre este film, el crítico cinematográfico francés, George Sadoul, ha escrito en Histoire Générale du Cinéma:

Blasco Ibáñez, avait alors vendu pour mille francs les droits de son adaptation par un réalisateur français, mais il parait être ensuite revenue sur sa décision. Il reprit ses droits et le film français fut édité en 1917 sous un autre titre. (Debout les morts. d'André Heuzé) (97)

Fue, no obstante, en 1921, cuando Blasco Ibáñez entró plenamente en la industria internacional del cine con la versión de Los cuatro jinetes del Apocalipsis,

realizada en 1921 por la Metro. En esta producción, además de intervenir Rex Ingran como director, interpretó el papel principal del film Rodolfo Gugliemi di Valentino, Rodolfo Valentino¹¹³, que consiguió en esta película y en la adaptación de otra obra de Blasco Ibáñez, Sangre y arena, una fama internacional desconocida hasta entonces por ningún actor cinematográfico, interpretando el papel de galán “meridional”, que luego pasó a conocerse con el nombre de “Latin Lover”. El éxito de Valentino en el cine ayudó a Blasco Ibáñez en la industria de Hollywood porque su papel en Los cuatro jinetes del Apocalipsis y Sangre y arena atrajo a una gran masa de público a las salas de proyección, proporcionándole una gran fortuna y fama. Por otra parte, le perjudicó porque en los guiones que el autor escribió posteriormente para este medio de comunicación, Blasco Ibáñez trató de agradar al público femenino siguiendo el modelo de galán tipo “Valentino” (Argentine Love, y La tierra de todos), pero sin que las interpretase el actor italiano, lo que resultó en un producto híbrido que no agradó a los espectadores. Además de eso, la trágica e inesperada muerte del actor el 23 de agosto de 1926 acabó por eclipsar a Blasco Ibáñez, ya que hoy se recuerdan estas dos películas más por la interpretación del mítico actor que por la labor del novelista que concibió los argumentos de este “Latin Lover”, que

¹¹³ Rodolfo Valentino nació en Castellanetta, Italia, en 1895. Hijo de veterinario, intentó en su juventud ingresar en la Academia Naval de Venecia, la cual lo rechazó por tener problemas en la vista, ser estrecho de pecho y no tener la espalda suficientemente ancha. Después de viajar a París, Montecarlo y Biarritz emigró a América donde Silvio Balboni descubrió sus cualidades cinematográficas y lo ayudó a darse a conocer en Hollywood. Después de una corta pero brillante carrera en el cine, Rodolfo Valentino murió cuando su popularidad estaba en uno de sus momentos más altos. Su fallecimiento causó una gran conmoción entre sus seguidoras, más de una

quitaba el aliento de sus seguidoras con sus tangos y sus miradas profundas (causadas por la miopía)

Aparte de los bailes vestido de gaucho¹¹⁴, que hicieron famoso a Rodolfo Valentino en Los cuatro jinetes del Apocalipsis, esta película debió gran parte de su éxito al tema tratado: la Primera Guerra Mundial y la barbarie alemana que justificaba la entrada en el conflicto militar de Estados Unidos. Este aspecto - a nuestro entender, fundamental - ha sido olvidado por gran parte de la crítica literaria y cinematográfica internacional por muchos años.

Después del éxito de Los cuatro jinetes del Apocalipsis en 1921, la industria cinematográfica norteamericana se interesó por Vicente Blasco Ibáñez y por su obra ya escrita y de futura producción. La segunda novela de este autor llevada a la pantalla, esta vez en los estudios de la Paramount en 1922, fue Sangre y arena, película dirigida por Fred Niblo¹¹⁵ e interpretada por un Rodolfo Valentino ya consagrado como gran estrella del cine. Esta versión de Sangre y arena era la segunda que se hacía de esta historia de toreros, amor y muerte; ya que, como vimos

docena de ellas se suicidaron, y creó la primera histeria colectiva causada por una estrella de Hollywood que más tarde se repetiría con la muerte de Elvis Presley.

¹¹⁴ Sobre la maestría de Rodolfo Valentino para bailar el tango, Geoge Sadoul ha escrito en Histoire Générale du cinéma: “Léxotisme de ses vêtements de gaucho, enfin et surtout la maîtrise sensuelle avec laquell il dansait le tango argentin, danse alors considérée como lascive.” (98)

¹¹⁵ Fred Niblo, Rex Ingran y Allan Dwan fueron de los directores más conocidos en Hollywood en la década de los 20. Niblo dirigió importantes producciones para la “Metro” o “Paramount” como Ben Hur (1926) o las adaptaciones de obras de Blasco Ibáñez como Sangre y arena (1921) o La tierra de todos (1926).

anteriormente, la primera fue producida por *Barcinógrafo* y fue dirigida por el propio autor y Ricardo de Baños en 1917.

El mismo año en que se estrenaba la versión de Fred Niblo de Sangre y arena, Hal Roach¹¹⁶ dirigió una versión paródica de esa misma película que llevó por título Mud and sand. A partir de esa primera caricatura cinematográfica, surgieron años más tarde otras versiones humorísticas de la misma obra como Bull and sand (1924) de Mack Sennett¹¹⁷ y Ni sangre ni arena de 1941, dirigida por Alejandro Galindo e interpretada en los papeles principales por Mario Moreno, “Cantinflas”, y Elvia Salcedo.

En 1923, *Cosmopolitan* produjo Los enemigos de la mujer, película que sería seguida por dos producciones basadas en dos escenarios escritos expresamente para la pantalla por Vicente Blasco Ibáñez: Argentine Love (1924) y La encantadora Circe (1925). Los dos filmes tuvieron un éxito muy modesto, a pesar de haber sido escritos expresamente para la pantalla, intentando adaptarse a los gustos del público de esos años- sobre todo el femenino- y de tratar de aprovechar la popularidad de Rodolfo Valentino y el mito del “Latin Lover”.

¹¹⁶ Hal Roach fue un director de los años 20, hoy recordado por sus películas cómicas y por haber lanzado a la pantalla a Harold Lloyd, uno de los actores cómicos más conocidos de esos años, que llegó a participar en más de ciento sesenta cortometrajes.

¹¹⁷ Mack Sennett, seudónimo de Michael Sinnott, nació en Canadá. A Sennett se debe una gran cantidad de cortometrajes producidos a principios de siglo y el descubrimiento de una larga serie de actores de la pantalla como Charles Chaplin o Harold Lloyd.

El fracaso del autor valenciano en sus argumentos cinematográficos para el cine americano no fue un caso aislado, ya que afectó a la mayoría de los europeos que se trasladaron a Hollywood en los años 20 para trabajar en su industria del cinema.

Según Román Gubern:

No ha de extrañar - escribe - que los directores europeos, acostumbrados a la una relativa libertad artística, encajen mal en la complicada maquinaria industrial de Hollywood, que crea sus productos a la mayor gloria del dólar y con métodos de producción en cadena. (261)

De 1926 hasta la muerte de Blasco Ibáñez en 1928, los estudios norteamericanos se interesarían en llevar a la pantalla novelas del autor más que escenarios. En 1926, la Metro produjo El Torrente (The Torrent), adaptación de Entre naranjos, en la que se dio a conocer una nueva actriz sueca llamada Greta Lovisa Gustavsson, que más tarde sería conocida por el nombre hispanizado de Greta Garbo. Esta actriz, que simbolizó una etapa del cine romántico de Hollywood, empezó su carrera representando el papel de la desafortunada e independiente cantante de Entre naranjos, Leonora. Como la protagonista de la obra de Blasco Ibáñez, Greta Garbo simbolizó el prototipo de mujer independiente, soltera enérgica que combinaba la belleza del sexo femenino con el dinamismo masculino. Como Rodolfo Valentino, Greta Garbo fue otro mito de Hollywood que inició su carrera cinematográfica en los Estados Unidos interpretando un papel basado en una obra de Vicente Blasco Ibáñez, y que hoy es recordada, más por los papeles de mujer fatal que la hicieron

famosa en argumentos del autor español que por su asociación a los temas de este novelista.

En 1926, Rex Ingram¹¹⁸ volvió a adaptar para la “Metro” otra obra del autor levantino basada en la Primera Guerra Mundial: Mare Nostrum. Esta novela había sido traducida al inglés en 1919 y la casa editorial Dutton la había promocionado con una gran campaña publicitaria en la que se decía “The Spaniard is without doubt one of the greatest novelist now writing.”¹¹⁹

La última película inspirada en una obra de Vicente Blasco Ibáñez que adaptó Hollywood en los años 20 fue La tierra de todos, producida en 1926, pero que no se comercializó hasta principios de 1928. Este film de la Metro fue dirigido por Fred Niblo e interpretado por Greta Garbo. En sus últimos años de vida, no lo olvidemos, el autor valenciano gozó de una gran popularidad internacional, lo cual no fue óbice para que se viera involucrado en luchas políticas para derrocar la dictadura de Primo de Rivera y el rey Alfonso XIII. Sus protestas contra el régimen autoritario le hicieron ganar una nueva popularidad política pero, en cierto modo, lo hicieron menos “comercial” para los grandes estudios norteamericanos.¹²⁰

¹¹⁸ Nacido en Irlanda, Rex Ingram fue uno de los directores más importantes de Hollywood en los años 20. Entre sus logros estuvo el dar a conocer a Rodolfo Valentino y Ramón Novarro.

¹¹⁹ El New York Times, por ejemplo, publicó el 23 de noviembre de 1923 un anuncio en el que se informaba de la comercialización de la novela y de los méritos literarios de Vicente Blasco Ibáñez.

¹²⁰ Al iniciarse las críticas de Vicente Blasco Ibáñez contra el rey Alfonso XIII, algunas de las películas basadas en sus obras fueron retiradas de los cines de Madrid o fueron abucheadas por grupos reaccionarios.

Tras la muerte del autor, salvando la adaptación de La bodega que hizo Benito Perojo¹²¹ en 1929 y en la que actuó Conchita Piquer, las obras de Blasco Ibáñez no volvieron a la pantalla hasta 1941, cuando la “20th Century Fox” volvió a adaptar Sangre y arena. Esta historia de la fiesta brava, como veremos, fue interpretada por Tyrone Power en el papel de Juan Gallardo; Linda Darnell como Carmen Espinosa; Rita Hayworth interpretó el papel de la mujer fatal, Doña Sol, y Anthony Quinn representó a Manolo de Palma.

En 1944, la hija de Vicente Blasco Ibáñez, Libertad Blasco, escribió con Paulino Masip un nuevo guión de La Barraca, película producida en el exilio mexicano por un grupo de españoles transterrados y mexicanos, con la esperanza de que pronto volvería la democracia a España y esta producción podría ser presentada en la península.¹²²

En los años 40 y 50, las obras de Blasco Ibáñez continuaron adaptándose a la pantalla a pesar de la situación política que padecía España y la disociación entre el gran número cineastas exiliados en el extranjero y un país en que ni la situación económica ni ideológica permitía el desarrollo normal de la cinematografía nacional.

¹²¹ Nacido en Madrid en 1894, Benito Perojo desarrolló su carrera cinematográfica de 1913 a 1950. Además de sus producciones en España, trabajó en Francia y Estados Unidos para la Paramount. De 1936 al 39 también trabajó en Alemania y en Italia, así como dirigió algunas películas en la Argentina de 1942 a 1948. Su última película fue Sangre en Castilla en 1950.

¹²² De hecho, el film fue doblado en valenciano, y la producción ganó diez de los dieciocho premios Ariel concedidos en México en 1944. Desgraciadamente para este grupo de exiliados españoles, el fin de la Segunda Guerra Mundial no significó el fin de la dictadura en España, y esta película, como las de Buñuel, es recordada hoy como un ejemplo del cine del exilio español.

En 1948, por ejemplo, Rafael Gil y Antonio Abad dirigieron una nueva versión de Mare nostrum, cuyos papeles centrales fueron interpretados por María Félix, Fernando Rey y Guillermo Marín. En 1954, Juan de Orduña¹²³ dirigió, con un guión de Manuel Tamayo, una versión de Cañas y barro. Tres años más tarde, en 1957, Libertad Blasco Ibáñez volvería a escribir otro guión basado en la obra de su padre, Flor de mayo, película que, como la versión de La barraca de 1944, dirigió Roberto Gavaldón¹²⁴.

La cinematografía norteamericana volvió a acordarse de Vicente Blasco Ibáñez en 1961, cuando la Metro Goldwyn Mayer readaptó Los cuatro jinetes del Apocalipsis. Este film, dirigido por Vicente Minnelli,¹²⁵ con guión de Robert Ardrey y John Gay, fue interpretado en los papeles principales por Glenn Ford, Ingrid Thulin y Charles Boyer. Lo curioso de esta película es que la Metro trasladó la acción de la Primera Guerra Mundial a la Segunda, lo cual creó, -como veremos en seguida al analizar este film- un efecto curioso, ya que el mismo argumento y título sirvieron para criticar el militarismo alemán en dos espacios temporales completamente diferentes.

¹²³ Actor, director, productor y guionista, Juan de Orduña empezó su carrera cinematográfica en 1940. En 1927, empezó a dirigir películas. Su última película fue producida en 1973.

¹²⁴ Mexicano. Su carrera empezó en 1941 con la adaptación de El Conde de Montecristo y terminó en 1973 con Don Quijote cabalga de nuevo.

¹²⁵ Vicente Minnelli nació en 1913 en Chicago. Está considerado como un importante cineasta del cine musical. Su primera película fue Cabin in the Sky de 1942 y su última A matter of time de 1976.

La popularidad que la televisión adquirió a partir de los años 50 también favoreció las adaptaciones de las obras de Blasco Ibáñez a la pantalla. En 1977, una vez restaurada la democracia en el país, después del largo paréntesis dictatorial, Televisión Española transmitió una serie de capítulos semanales basados en una adaptación de Manuel Mur Oti de Cañas y barro, dirigida por Rafael Romero Marchet. Dos años más tarde, en 1979, TVE adaptó La barraca, versión basada en otro guión de Manuel Mur en nueve capítulos, que fue dirigida por León Klimowski. Más recientemente, en 1996 - como ya mencionamos anteriormente-, Televisión Española y el Canal 9 de la Comunidad Valenciana ofrecieron otro serial, esta vez dirigido por Luis Berlanga, sobre la vida del escritor.

A partir de los años 70 también se han multiplicado los documentales y cortometrajes sobre obras de Blasco Ibáñez y su vida. Entre ellos cabe mencionar Hoy, 28 de octubre, cortometraje en blanco y negro de Jesús del Val, con música de Pink Floyd, que describe la ruinoso situación en que se encontraba la residencia del escritor de la Malvarrosa en aquellos años. En esta década, sobre todo después de 1975, se produjeron documentales o producciones semiprofesionales como El fragón del patriarca, producido en 1977 en un formato de súper-8 milímetros por Sento Bayarri, y Guapeza valenciana, producción del mismo dirigida por Rafael Gasset en película de 16 milímetros. Si el interés por Vicente Blasco Ibáñez en un plano literario permanece aún, relegado a sus primeras novelas de carácter naturalista y regional, lo mismo ocurre con el interés de la industria cinematográfica en los últimos años, la cual se ha interesado por la vida de Blasco Ibáñez y sus primeras

novelas. La excepción a esta tendencia es, como mencionamos en la introducción a este trabajo, la crítica cinematográfica, la cual ha revisado la obra literaria de este autor y empieza a remarcar las importantes contribuciones de Blasco Ibáñez a la historia del cine y de la literatura española de principios de siglo.

BLASCO IBÁÑEZ DESDE LA PANTALLA

En este estudio hemos analizado la relación de Vicente Blasco Ibáñez con el cine, especialmente el interés de este autor por crear una novela cinematográfica que sacara a la narrativa del marasmo. Cabe analizar ahora cómo la industria del cine ha visto la obra de este autor y cómo la ha adaptado a la pantalla a lo largo de los años. Como veremos a continuación, éste ha sido un proceso de constante cambio en el que se han mantenido los rasgos esenciales de las historias tal y como Blasco Ibáñez las concibió, mientras se han cambiado los elementos estructurales e ideológicos de las obras originales para hacer los argumentos más acordes con los años en que se readaptaron al cine y los gustos del público a quien se dirigía la historia narrada.

En este capítulo nos limitaremos a analizar las dos obras que más fama dieron a Blasco Ibáñez en la pantalla y las que más veces han sido llevadas al cine: Sangre y arena y Los cuatro jinetes del Apocalipsis. En este análisis comprobaremos que la versatilidad del cine en sus adaptaciones y las variantes espacio-temporales pueden afectar la estructura de un argumento, manteniendo los rasgos generales de la historia original tal como el autor la concibió.

Sangre y arena en el cine.

Sangre y arena (1908) fue escrita por Vicente Blasco Ibáñez al final de su ciclo español, cuando el autor, en su cargo de diputado, todavía estaba involucrado en las disputas políticas de España y había escrito una serie de novelas sobre los males nacionales en las que criticaba los problemas del campo andaluz, el industrialismo vasco, la influencia de la Iglesia en el país y la vida de pobreza del proletariado madrileño. En Sangre y arena, Blasco analiza la mala situación de una parte de la juventud española que sólo podía alcanzar la fortuna y la fama dedicándose al toreo o a la delincuencia. De hecho, dos de los personajes principales del libro son el torero Juan Gallardo, “ Zapaterín” y el delincuente el “ Plumitas “. En la conversación que los dos mantienen en la Rinconada, el cortijo de Gallardo donde el torero y el bandolero se encuentran, el Plumitas dice a Gallardo:

- Yo he visto lo que es la gente -continuó el bandido-. El mundo está dividido en dos familias: esquilaos y esquiladores. Yo no quiero que me esquilen; yo he nasío ya esquilador, porque soy muy hombre y no tengo miedo a nadie. A usted, señó Juan, le ha pasao lo mismo. Por riñones se ha salío del ganao de abajo; pero su camino es mejó que el mío. (208)

Por otra parte, el *Nacional*, un ayudante de Gallardo, representa al republicano español de principios de siglo, que en esta novela, como en todas las del ciclo español, simboliza el buen juicio frente a la injusticia social o las trogloditas costumbres brutales del país. A este tenor, valga este pasaje del último capítulo de la novela:

El banderillero sintió nacer en su pensamiento un odio feroz por todo lo que le rodeaba, una aversión a su oficio y al público que lo mantenía. Danzaban en su memoria las sonoras palabras con que hacía reír a las gentes, encontrando ahora en ellas una nueva expresión de justicia.

Pensó en el toro, al que arrastraban por la arena en aquel momento con el cuello carbonizado y sanguinolento, rígidas las patas y unos ojos vidriosos que miraban al espacio azul como miran los muertos.

Luego vio con la imaginación al amigo que estaba a pasos de él, al otro lado de una pared de ladrillos, también inmóvil, con las extremidades rígidas, la camisa sobre el pecho, el vientre abierto. . . ¡ Pobre toro ! ¡ Pobre espada !. . . De pronto , el circo, rumoroso, lanzó un alarido saludando la continuación del espectáculo. El *Nacional* cerró los ojos y apretó los puños. (281)

El mensaje social de la novela, que la incorporaba a ese grupo de escritos que criticaban los males de España a principios de siglo, se diluye en las versiones cinematográficas y la estructura toma diferentes formas para adaptarse a los gustos de los productores y el público del cine. En este estudio de las adaptaciones de Sangre y arena al cine vamos a comparar las versiones más importantes que se han hecho de esta obra: la primera adaptación cinematográfica hecha al cine de esta novela, que estuvo dirigida por Vicente Blasco Ibáñez y Ricardo Baños en 1916; la versión de Fred Niblo, producida por la *Paramount* en 1922, que fue protagonizada por Rodolfo

Valentino, la adaptación de la *20 Century-Fox*, dirigida por Rouben Mamoulian e interpretada por Tyrone Power, Linda Darnell, Rita Hayworth y Anthony Quinn en 1941; y la versión española de José Fabre Elorrieta de 1989 .

En la novela de Vicente Blasco Ibáñez, la historia comienza en una tarde de corrida cuando Gallardo almuerza antes de ir a la plaza. Se trata de una descripción en tercera persona en la que se analizan sus “supersticiones de meridional sometido a continuos peligros” y las rutinas de un día de corrida para un torero famoso. Este inicio del relato, muy común en las primeras novelas de Blasco Ibáñez es como el retrato de una situación que sirve de introducción a un capítulo explicatorio en que el autor cuenta el pasado del personaje principal: explica sus orígenes, el ambiente en que se desarrolló en su niñez y otros factores que dan sentido a la situación descrita en el primer capítulo.

En las versiones cinematográficas, este inicio del relato que se sitúa a mita del camino entre la juventud del matador y su muerte en la plaza, es sustituido por una narración lineal que comienza en la versión de 1916 en la juventud de Gallardo y los trabajos de la madre por mantener su familia, mientras *Zapaterín* muestra su afición por el toreo ensayando en un descampado largas, verónicas, navarras y demás lances del toreo. Esa tónica por mantener la linealidad temporal en el relato es común en la mayoría de las adaptaciones de esta obra. En la adaptación de 1921, por ejemplo, la película empieza con unos carteles en los que se describe la historia del toreo, relacionando la afición a costumbres antiguas que se remontan al mundo antiguo de griegos y romanos. Después de esta introducción, Fred Niblo presenta escenas de

Sevilla y el relato empieza en los años de pobreza de Juan Gallardo -Rodolfo Valentino en la pantalla- La tendencia a evitar saltos temporales se observa también en la versión de 1941 y en la de Elorrieta, ambas producidas con una técnica cinematográfica más avanzada pero sin introducir muchos cambios en cuanto a la organización temporal del relato.

En otros aspectos técnicos, en cambio, se observa una notable evolución en la presentación de la historia. Si en las versiones de los años veinte las imágenes en blanco y negro y la ausencia de sonido obligaban al público a seguir la película con los carteles intercalados en la filmación, en las versiones más modernas el sonido y el color se incorporaron al relato como potentes herramientas de comunicación. En la versión de 1941, la música andaluza coadyuva al ambiente festivo y triste a la historia, mientras el color realza la vistosidad del traje de luces y la tragedia que simboliza el color rojo de la sangre sobre la arena del ruedo. En la adaptación de Elorrieta, empero, el relato se desarrolla en los años ochenta, y las primeras escenas se suceden en una discoteca en la que la voz de los personajes se confunde con la música. En esta versión, el lenguaje de los personajes se reviste de jerga del español moderno con expresiones como “ comerte el coco ” .

En las cuatro versiones, el tema principal del relato es la dedicación de un hombre al toreo por el afán de conseguir fortuna y gloria. Con todo, la consecución de este fin material tiene en todas las adaptaciones un matiz diferente. Para Blasco Ibáñez, en su novela y en su adaptación cinematográfica, es la presión social la que obliga al torero a acercarse al toro de una forma tan suicida que le hace ganar el favor

del público, su fama y su rechazo cuando el espada le coge miedo al toro después de una grave cogida. En las versiones norteamericanas de Sangre y arena, en cambio, el torero mantiene su valentía más o menos firme durante todo el relato, y su cobardía, cuando está presente, no se asocia claramente a un hecho social. Los factores sociales, cuando aparecen en las versiones norteamericanas, son, como ocurre en la adaptación de 1941, consecuencia de decisiones mal tomadas. El *Nacional*, cogido por un toro, en su lecho de muerte se lamenta por haber renunciado a recibir una educación, por no haber aprendido el camino correcto de la vida, por haberse dejado llevar por mil sueños o por haber hecho responsable a todo el mundo de sus fracasos. En la novela de Blasco Ibáñez, cabe decir, el *Nacional* no muere de una cornada. Él es, en cambio, quien cierra los ojos y refiriéndose al público como a una fiera rugiente, dice: “La verdadera, la única (fiera)”.¹²⁶ En las versiones hechas en Hollywood, los capítulos sobre la primera cogida de Juan Gallardo, su convalecencia y su camino al ocaso taurino por causa de su miedo al toro, son sustituidos por una decadencia causada por la dependencia del matador a doña Sol o por una fortuna, construida como un castillo de arena, sin las bases sólidas de otros negocios más consistentes. De hecho, el interés de las versiones de Hollywood es la relación amorosa y el sometimiento del torero, símbolo de la masculinidad, a la atracción de la mujer fatal que representa D^a Sol. En la versión de 1921, Rodolfo Valentino se ve obligado a recoger el pañuelo que

¹²⁶ En ese sentido conviene recordar una corriente literaria antitaurina en España a principios del siglo XX y en especial las obras de tema antitaurino de Eugenio Noel, autor más contemporáneo que Blasco Ibáñez pero que también criticó con saña la violencia degradante de la fiesta brava.

“ la mujer fatal” le arroja al suelo en presencia de su esposa para demostrar que ella es quien domina la voluntad del torero. En la adaptación de 1941, la situación es aun más vergonzosa para Juan Gallardo, ya que doña Sol, Rita Hayworth, torea al matador y le besa en presencia de su mujer, en una sucesión de escenas en las que se remarca el dominio de doña Sol sobre Juan Gallardo. La valentía del torero en esta película queda en entredicho cuando el espada, después de sus problemas sentimentales, siente miedo a la bestia y desea matarla con un revólver. Una de las escenas más simbólicas de este film es, de hecho, cuando Gallardo dispara varios tiros a una cabeza de toro que sirve de decoración en una habitación.

En la versión de Elorrieta, por otra parte, Juan Gallardo se dedica al toreo por afición y por salir de la pobreza. La crítica a las corridas de toros o a la situación social que llevan a un grupo de jóvenes a dedicarse al toreo se diluye y la trama se centra, mayormente, en una relación amorosa en que el pobre muchacho, que reparte mensajes en una motocicleta, se convierte en el mejor matador de España. En esta película, la relación de Gallardo y D^a Sol es la del deseo carnal y de un simbolismo sexual en el que tanto el torero como la marquesa representan la posesión de algo codiciado. Para doña Sol, acostarse con Juan Gallardo es poseer al mejor matador de España, pero cuando éste empieza a decaer ella lo cambia por Pepe Serrano, un matador prometedor que pronto sustituirá en la plaza a Juan Gallardo. El torero, por su parte, se ve rechazado en su primer encuentro con doña Sol, y al salir de su casa le promete que llegará el día en que será ella quien sentirá interés por él. La segunda vez que doña Sol lo abandona, su huida supone la pérdida de Gallardo al salir a la plaza

borracho y ser cogido por el toro. En esta versión de Sangre y arena, Carmen, la mujer de Gallardo, ya no es la mujer devota que reza antes de cada corrida y que está dispuesta a mantenerse fiel a su marido hasta las últimas consecuencias. La Carmen de Elorrieta es la mujer independiente de los años ochenta que cuelga el teléfono a Gallardo cuando éste le pide rehacer su matrimonio después de decirle que “no podemos empezar otra vez.”

Además de la transformación del romanticismo original de Sangre y arena en un realismo moderno en las últimas versiones de esta novela, también es interesante analizar rasgos simbólicos presentes en esta novela.¹²⁷ En el libro de Blasco Ibáñez, doña Sol obsequia a Gallardo un anillo de brillantes para premiar su valentía. El anillo simboliza el inicio de una relación amorosa y sirve de conexión entre los amores caprichosos de la dama y los de la afición taurina por el torero con fortuna. No olvidemos la conexión semiótica entre el anillo y el círculo que forma la plaza de toros.¹²⁸

¹²⁷ Aunque el simbolismo fue muy utilizado por los artistas en el siglo XIX, en el cine fue Abel Gance el primero que intentó crear un cine simbólico. En un artículo publicado en Cine-Journal en 1912 que llevaba por título “Qu'est-ce Que Le Cinématographe”, Gance afirma sobre el cine: “Sobre todo, no será teatral sino alegórico, simbólico.”

¹²⁸ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant explican el simbolismo del círculo en su diccionario de símbolos en estos términos: “Jung has demonstrated that the symbol of the circle is an archetypal image of totality of the psyche, symbol of the ego.” Refiriéndose a simbolismo del anillo afirman: “The ring also symbolizes voluntary attachment or irrevocable surrender.” J.E. Cirlot, por su parte, analiza el simbolismo del anillo en su Dictionary of Symbols, relacionándolo con el de la cadena, otro símbolo de unión, fuerza y continuidad.

Doña Sol envía el anillo a Gallardo envuelto en un pañuelo oloroso y diminuto. El torero, por su parte, agradece el regalo enviando a la marquesa un pequeño triángulo peludo y todavía caliente¹²⁹ (una oreja del toro). El simbolismo de este anillo sirve para dar inicio a las relaciones amorosas entre la mujer aventurera y el torero, mientras que el triángulo que forma la oreja simboliza la triple relación amorosa y el ofrecimiento sexual del torero a la marquesa.

El anillo servirá posteriormente para alertar a Carmen, la esposa de Gallardo, de las relaciones adúlteras de su marido. En las versiones cinematográficas, el anillo adquiere distintos significados. En la adaptación cinematográfica de 1921, ya no se trata de un anillo de piedras preciosas, sino de un sortija que perteneció a una famosa dama egipcia, quien la dio a un conquistador romano. Ese regalo de Cleopatra adquiere en esta adaptación un valor muy relevante en la historia ya que simboliza el inicio y el fin de los amores de Gallardo con doña Sol y la muerte del torero, adquiriendo un valor de amuleto. En la última escena de la película, Rodolfo Valentino agoniza después de la cogida mortal. El matador se ha dado cuenta de que a la única mujer que él quiere es a su esposa Carmen. En un último esfuerzo antes de la muerte, Gallardo se quita el anillo, lo arroja al piso y dice “ I love only you”. En la adaptación de 1941, el arete tiene su evolución histórica, ya que el amante de doña Sol anterior a Gallardo, al notar la atracción de la dama por el torero, le devuelve el

¹²⁹ Sobre el simbolismo del triángulo, Jean Chevalier y Alain Gheerbrand dicen: “ The symbol of the triangle is part and parcel of the number of three and can only be separated from it in terms of its relationship with other geometrical figures.” También interpretan el triángulo como: “ In India, Greece and Rome, triangles stand for fire and the male sexual organs.”

anillo y le dice que como militar él sabe retirarse a tiempo. Después del primer encuentro amoroso entre el torero y la marquesa, Gallardo regala un collar a su mujer, un acto simbólico que sirve al director para mostrar el anillo ya en la mano del torero. En una de las escenas finales de la película, José de Palma, (Anthony Quinn) reta a Gallardo en una bar y le arrebató a doña Sol en un baile muy llamativo. Gallardo se queda solo en la mesa; presa de su odio, rompe con la presión de su mano un vaso y arroja el anillo. Su relación con doña Sol ha terminado. El simbolismo del anillo desaparece en la versión de Elorrieta, quien prefiere centrarse más en la afición de la marquesa al sexo duro y a la cocaína, (en la versión original era al opio) que en las relaciones semióticas entre objetos y escenas.

Con todo, el simbolismo del anillo significa además del inicio y el fin de los amores entre doña Sol y Juan Gallardo, la relación entre el torero y la afición. El anillo simboliza en Sangre y arena el círculo del ruedo, el coso, y la posesión de este objeto por el torero lleva implícito el agrado de un público cruel como una “mujer fatal” que es capaz de llevar a su poseedor hasta la locura y la muerte. De hecho, la pérdida del anillo significa la pérdida de doña Sol y del favor del público.

Como ejemplos semióticos presentes en el libro y sus interpretaciones en la pantalla, también cabe mencionar el simbolismo de la primera escena amorosa entre Gallardo y doña Sol y el significado de la música y los instrumentos musicales utilizados para desarrollar las escenas. En el libro, el primer encuentro amoroso entre doña Sol y Juan Gallardo se produce en la casa de la marquesa después de un incidente en que el torero salva a la marquesa de la embestida de un toro. En la

residencia de esta mujer, Blasco Ibáñez contrapone la sofisticación de la marquesa con la mentalidad llana del matador. Doña Sol fuma cigarrillos de opio, mientras que Gallardo prefiere el tabaco de La Habana a esa “pura paja”, que es para él un placer de señoritas. Después de la cena, doña Sol se sienta ante el piano y empieza a tocar melodías, que son para el espada como “la música de iglesia”. Al cantar la mujer en un idioma extranjero, Gallardo no entiende ni una palabra, y piensa “¡Mardita sea!, ¿Por qué no un tango o una soleá? . . . Y aún querían que un cristiano no se durmiese.” En la versión de 1921, la sofisticación de doña Sol se denota en los criados vestidos con turbantes y ropas orientales y en la melodía que ella interpreta con un arpa. En ambos casos, en el libro y en esta versión cinematográfica, la intención es realzar la sensación de aburrimiento que produce en el matador la música sofisticada. En la película - en mi opinión- se cambió el instrumento musical para hacer más comprensible al espectador la reacción del torero. En la adaptación de 1941, en lugar de un piano o un arpa, doña Sol toca una guitarra, instrumento que no provoca sueño a Juan Gallardo y que armoniza en el conjunto de esta filmación sonora en la que realzó la música andaluza y en especial la de la guitarra. En la versión de Elorrieta, el encuentro de Gallardo con la marquesa no está acompañado por ningún simbolismo musical, sino por una situación llena de realismo.

En Sangre y arena encontramos una serie de factores que explican su éxito en la pantalla. El simbolismo, por ejemplo, tuvo una importancia muy destacada en el cine mudo, ya que permitía a los productores y directores cinematográficos expresar con pocas palabras mensajes emotivos al público. El tema de esta obra también suma una

serie de elementos muy atractivos para el público en una sociedad en que los valores sociales estaban cambiando: los amores adúlteros de una mujer independiente con un matador, o la obtención del éxito, la fortuna y los amores de una marquesa por parte de un zapatero que consigue hacerse famoso gracias a su valentía.

Los cuatro jinetes del Apocalipsis, una película de guerras.

Los cuatro jinetes del Apocalipsis fue una obra, como ya vimos anteriormente, escrita con una intención política. Su adaptación a la pantalla se produjo en Francia poco después de ser editado el libro bajo el título Debout les morts en 1917. Al poco tiempo de traducirse la obra al inglés la novela se convirtió en un éxito de ventas en los Estados Unidos, y en 1921 la Metro la adaptó al cine en una superproducción interpretada por un nuevo actor: Rodolfo Valentino.

En este análisis compararemos la versión escrita de la historia con dos versiones hechas de ese libro en el cine: la adaptación de Rex Ingran de 1921 y la realizada por Vicente Minelli para la Metro Glodwin-Mayer en 1961. En las tres versiones de la historia el tema principal es la crítica al militarismo alemán y a la brutalidad de los conflictos armados, que Blasco Ibáñez resume en los cuatro jinetes del Apocalipsis: la Conquista, la Guerra, el Hambre y la Muerte.

De las dos versiones cinematográficas, la de Rex Ingran se aproxima mucho en la estructura y el tema al libro de Blasco Ibáñez, mientras que la adaptación de Vicente Minelli se desarrolla en un espacio temporal muy distinto al tratarse de la

Segunda Guerra Mundial en lugar de la Gran Guerra europea y al incluir el sonido y el color como nuevos elementos comunicativos en la narración.

Pere Gimferrer ha señalado que la adaptación de Minnelli estuvo rodeada de problemas desde el mismo principio, ya que el director no estaba de acuerdo en llevar la historia a la Segunda Guerra Mundial y en que fuese Glenn Ford el protagonista principal de la historia. Con todo, Gimferrer considera a esta versión de Los cuatro jinetes del Apocalipsis como el inicio de un nuevo género cinematográfico basado en el “retro” que más tarde sería seguido por una serie de cineastas como De Sica o Bertolucci.¹³⁰

En la novela, la historia empieza *in media res*, mientras Julio Desnoyers espera a su amada en el pequeño jardín de la Capilla Expiatoria poco antes de empezar el conflicto armado de 1914. Después de esta introducción en que Blasco Ibáñez despierta el interés del lector por estos amores prohibidos en los albores de una contienda mundial, el relato retrocede en el tiempo para explicar los antecedentes de la historia. Este salto temporal es sustituido en las dos versiones cinematográficas por una narración lineal que empieza en los años felices de la familia Madariaga en la Argentina y en especial en la división de la familia al casarse las dos hijas del Centauro con un inmigrante francés y otro de origen alemán.

¹³⁰ Pere Gimferrer escribe en su artículo “Literatura y cine”: “El nazismo había sido tratado desde el documental o en términos de estricto moralismo. Minnelli hizo una estilización de los años treinta y, de ese modo, fue un pionero que augura la moda retro.” (38)

En el libro y en la primera versión cinematográfica, la primera parte del relato se centra en remarcar la predilección de Madariaga por el nieto de origen francés y la marcialidad de sus descendientes alemanes. En la adaptación de Minelli, en cambio, el relato empieza cuando Julio Desnoyers ya es un adulto.

Tratándose de una obra básicamente propagandística cabe analizar cómo se produce el mensaje político en la obra y en las dos versiones cinematográficas. En la novela, Blasco Ibáñez escribe:

- Ese pueblo -dice refiriéndose a Alemania - tiene grandes méritos confundidos con malas condiciones, que son herencia de un pasado de barbarie demasiado próximo. Posee el instinto de la organización y del trabajo, y puede prestar buenos servicios a la humanidad. . . Pero antes es necesario administrarle una ducha: la ducha del fracaso. Los alemanes están locos de orgullo, y su locura resulta peligrosa para el mundo.

(329)

En la versión de Rex Ingran, Von Harrot, el yerno alemán de Madariaga, y su familia representan el orgullo nacional alemán. Al morir el Centauro español y anunciarse el reparto de su herencia, los nietos alemanes sonríen irónicamente y Von Harrot declara su intención de volver a la madre patria germánica. Otra muestra del fanatismo alemán se produce cuando Marcelo Desnoyers se encuentra en su castillo de Villeblanch a su sobrino Otto. Marcelo le pide que pare los abusos que sus compatriotas están haciendo en el castillo, a lo que Otto responde “ ¿ Qué puedes esperar, esto es la guerra ? ” Posteriormente, cuando Marcelo trata de oponerse al

robo de sus pertenencias, el sobrino lo aguanta con rudeza y le amenaza de que le pueden pegar un tiro.

En la adaptación de Minelli, la escena de mayor crítica al régimen alemán se produce al principio de la película, cuando Madariaga pregunta por el nombre de Hitler, al que califica de “lunático”. La escena se produce en una noche de tormenta donde los relámpagos anuncian una tragedia. Después de una discusión en que un nieto suyo se declara nazi y dice que no hace falta nacer en Alemania para ser un buen alemán, sino compartir el destino de ese país, Madariaga evoca a los cuatro jinetes del Apocalipsis y muere en el jardín.

La familia francesa de Madariaga representa el espíritu democrático en una época inclinada a los totalitarismos. Julio Desnoyers es el joven bailarín que gusta disfrutar de la vida dulce y placentera de joven millonario. Julio Desnoyers se siente neutral en un país en guerra y se verá empujado a tomar parte en los acontecimientos que le rodean cuando se da cuenta que no se puede estar impasible en una confrontación mundial. En la adaptación de Rex Ingran, Marcelo Desnoyers, al ver a su hijo vestido de soldado, expresa su emoción al decir: “ Mi hijo un soldado, defendiendo mi país que no es el suyo.”

En la versión de Minelli, Julio Desnoyers (Glenn Ford) se ve envuelto en el conflicto pero de una forma muy distinta. En lugar de alistarse en el ejército francés, Julio Desnoyers se convierte en uno de los agentes más valiosos de la Resistencia francesa. Su implicación en los hechos políticos se va produciendo gradualmente hasta llegar a la escena final, en que ayuda a la aviación aliada a localizar los cuarteles

generales de una importante división de tanques alemana en Normandía. En esta versión, el orgullo de Marcelo Desnoyers se verá frustrado a pesar de las peticiones que hace a su hijo para que tome parte en la contienda y haga lo que “ él nunca hizo.” Cuando Julio ve acercarse la muerte en una misión que tiene muy pocas posibilidades de éxito hace saber a su padre su pertenencia a la Resistencia. El gran éxito que esta obra ha tenido en los Estados Unidos se explica por el paralelismo entre la actitud de Julio Desnoyers y la política de Washington en ambas contiendas internacionales. En un principio, la Unión Americana se mostró neutral ante estos conflictos que consideraba consecuencia de las tensiones entre las potencias europeas. Blasco Ibáñez, consciente de esta actitud, creó sus personajes con paralelismos semióticos con los países envueltos en la contienda. La familia Von Harrot representa la actitud de Alemania y los Desnoyers y en especial Julio, simbolizan la actitud dubitativa norteamericana.

Aparte del contenido propagandístico, Los cuatro jinetes del Apocalipsis también se puede considerar como una obra pacifista en la que se denuncia la brutalidad de la guerra. El mensaje antibelicista de Los cuatro jinetes del Apocalipsis queda de manifiesto en la tristeza de los padres al ver que todos sus hijos han muerto en una confrontación inútil y en el simbolismo de destrucción y catástrofe implícito en la obra.

En la novela y las dos adaptaciones cinematográficas de la obra aquí analizadas el simbolismo tiene un valor relevante. En la obra y en la adaptación de Rex Ingran el

simbolismo lo representa el misterioso vecino ruso de Julio Desnoyers, Tchernoff, quien descubre el significado de los cuatro jinetes del Apocalipsis.

En la adaptación de 1921, el simbolismo de la novela se traduce en mensajes visuales sobre el significado de la guerra y otros contenidos implícitos como las malas consecuencias de la infidelidades matrimoniales. En una escena de la película, Tchernoff lee la noticia de la muerte de Francisco de Austria, y empieza a prever el principio del fin. En una acción paralela, Julio Desnoyers se reúne con su amada y recuerdan su primer encuentro. Mientras tanto, el filósofo ruso admira la belleza de la manzana, símbolo del pecado, y cuando le quita la piel la compara con la mujer. A partir de ese momento empieza la guerra y se inicia la separación de los dos enamorados, que terminará en el rompimiento de sus relaciones amorosas.

Posteriormente, Tchernoff muestra a Julio Desnoyers y su amigo español un viejo libro donde se describen las revelaciones de San Juan. Los tres miran el libro, mientras se intercalan una serie de escenas de los cuatro jinetes del Apocalipsis. Al final de la obra, Tchernoff vuelve a protagonizar otra de las escenas más importantes de la película cuando Marcelo Desnoyers, después de besar la cruz en la tumba de su hijo, pregunta al filósofo ruso si él conocía a su hijo, a lo que éste responde “los conocía a todos ellos”, refiriéndose a todos los muertos causados por el conflicto.

En la adaptación de 1962, Tchernoff está ausente, pero el simbolismo sobre el caos causado por la guerra está presente en escenas intercaladas en rojo donde se muestra el ascenso del nazismo en Alemania y los terrores de la guerra como bombardeos indiscriminados y el sufrimiento de niños. En las dos versiones

cinematográficas, como hemos podido observar, los símbolos tuvieron un papel muy destacado, no como elementos auxiliares, sino aspectos centrales de la trama.

A Los cuatro jinetes del Apocalipsis se le puede catalogar como un caso muy especial en la literatura de principios de siglo, ya que fue pensado y concebido con una intención política muy clara y tuvo un éxito internacional muy destacado en su versión literaria y en su adaptación cinematográfica. Su gran aceptación se debió a una suma de factores como el carácter popular y político del tema y a un simbolismo visual muy útil en la expresión cinematográfica. El gran éxito literario y fílmico de esta obra también se puede interpretar como una de las primeras manifestaciones de una nueva cultura que se iría imponiendo a lo largo del siglo XX: la cultura de masas. El interés de Vicente Blasco Ibáñez por el cine demuestra su comprensión del cambio cultural y social que se estaba produciendo a principios de siglo y da un valor de modernidad a la novela cinematográfica.

Como hemos podido ver en los análisis cinematográficos de Sangre y arena y Los cuatro jinetes del Apocalipsis, la industria del cine ha respetado las ideas básicas de estas novelas pero las ha adaptado a situaciones nuevas como la evolución de los gustos del público o los nuevos códigos de comunicación como la incorporación del color o el sonido al cine. La conclusión que extraemos de estas relación entre el cine y la obra de Vicente Blasco Ibáñez es que este autor escribió algunas novelas que

tuvieron una buena acogida popular porque se adaptaban a los gustos de una público literario y cinematográfico de los años 20. Si Blasco Ibáñez no pudo llegar a ser el primer escritor puramente cinematográfico, algunas de sus novelas demostraron poseer los ingredientes necesarios para convertirse en importantes producciones cinematográficas internacionales.

CONCLUSIONES

El estudio de la obra cinematográfica de Vicente Blasco Ibáñez plantea problemas bibliográficos y de interpretación, ya que si Blasco Ibáñez anunció su intención de crear una novela cinematográfica, él no se preocupó o no quiso clasificar sus escritos redactados para la pantalla. Otro problema para interpretar su obra es la controversial vida y personalidad de Blasco Ibáñez, ya que a lo largo de su vida y aún después de su muerte este autor tuvo partidarios incondicionales y enemigos acérrimos, que con sus elogios y duras críticas dificultan el estudio imparcial de su obra.

A pesar de que muchos críticos ven en Blasco Ibáñez el mejor representante del naturalismo en España, e, incluso, lo clasifican del “Zola español”, gran parte de su producción novelística refleja las preocupaciones literarias del siglo XX y un especial interés por el cine.

Aunque Blasco Ibáñez fue uno de los primeros literatos españoles en mencionar la palabra “cinematógrafo” en su obra y en participar en la producción de películas y escribir directamente para el nuevo medio, su caso no fue ni único, ni aislado en la última década del siglo XIX y primeros años del XX en España. Otros autores como Jacinto Benavente y los Quintero también se interesaron por el cine, y se pusieron delante y detrás de las cámaras en esos años.

Para Blasco Ibáñez el cine, con sus bajos costes de distribución y su carácter popular, era un medio muy apropiado para revitalizar la novela. En un intento por

fusionar la literatura y el cine, Blasco Ibáñez trató de crear la “novela cinematográfica.” Este concepto cambió a lo largo de los años y se puede interpretar como: 1.- Un argumento cinematográfico adaptado de una novela; 2.- Un “escenario” escrito expresamente para la pantalla y 3.- Una forma de narrar con características cinematográficas que se podía adaptar fácilmente a la pantalla. De estos tres acercamientos al cine, las adaptaciones consiguieron un gran éxito internacional y ayudaron a crear mitos del cine como el “Latin Lover”. Los “escenarios”, en cambio, no cuajaron muy bien en la industria cinematográfica, y prácticamente no se mencionan en las bibliografías de este autor. Las novelas con rasgos filmicos, por su parte, ayudaron a Blasco Ibáñez a crear un nuevo modo de narrar que utiliza escenas paralelas y otros recursos filmicos utilizados en la pantalla y es, sin duda, la narrativa más moderna de Vicente Blasco Ibáñez.

El interés del novelista valenciano por el cine se produjo en dos periodos: uno anterior a 1919 en Europa y otro posterior a esa fecha, desarrollado mayormente en Hollywood.

El primer periodo se caracteriza por la influencia de las técnicas cinematográficas europeas, especialmente del cine de las grandes producciones italianas, el cine-poema francés y los temas de carácter bélico propios del llamado cine “patriótico” francés. El segundo fue más comercial y denota el afán de Blasco Ibáñez por adaptarse a las técnicas del cine estadounidense y los gustos del público y las productoras norteamericanas.

El éxito de las adaptaciones cinematográficas de Blasco Ibáñez se debió, en mi opinión, a una suma de factores presentes en la narrativa de este autor que encajaban perfectamente en las corrientes cinematográficas del cine mudo. Entre ellas cabe destacar el simbolismo de objetos, que en el cine no sonoro servían para explicar varios significados sin el uso de palabras o la narración omnisciente e indirecta que, como el objetivo de la cámara, guiaban la narración cinematográfica. También es importante señalar que los temas tratados por Blasco Ibáñez intentaban agradar al público, y, en casos como Los cuatro jinetes del Apocalipsis, fueron obras de propaganda a favor de la causa aliada y con la intención de empujar a los Estados Unidos a entrar en la Gran Guerra europea. En obras como Mare nostrum, también hay codificados en la narración actitudes sociales y prototipos de personas hechos famosos por las producciones danesas e italianas (las mujeres fatales y las divas).

En su últimas novelas, además de tratar de complacer las exigencias del cine norteamericano, Blasco Ibáñez intentó crear una narrativa propiamente cinematográfica que se adaptase a dos tipos de cine: uno destinado a un público mayormente femenino y otro de carácter propiamente histórico. En el primer grupo se deben situar los guiones Argentine Love y La encantadora Circe, que en su tema y planteamiento trataron de explotar el mito del Latin lover que hizo famoso Rodolfo Valentino en Los cuatro jinetes del Apocalipsis y en Sangre y arena. En estas producciones, siguiendo los gustos del público estadounidense, la trama se desarrolla en los Estados Unidos o incluye a un personaje norteamericano, existen protagonistas que se asemejan en su aspecto físico a Rodolfo Valentino y en algunas

ocasiones plantean temas polémicos en los Estados Unidos, como la liberación de la mujer o las revoluciones sociales, que Blasco Ibáñez representó en obras como El paraíso de las mujeres.

En sus últimas novelas, Blasco Ibáñez se interesó por utilizar el séptimo arte para enaltecer a España. Esta idea le surgió al autor en su primera época cinematográfica en Europa cuando intentó llevar a la pantalla El Quijote. Tras su éxito en los Estados Unidos, Blasco Ibáñez intentó dar un nuevo impulso a esa idea. Tanto en la época europea como en la estadounidense, Blasco Ibáñez trató de crear una obra histórica fácilmente adaptable al cine y la concibió con desarrollos en escenas paralelas. Aunque Andrés Suris cree que esta técnica la tomó el autor español del cineasta norteamericano D. W. Griffith, lo cierto es que en la primera adaptación de Sangre y arena y en el guión de El Quijote, ambos desarrollados en España antes del éxito internacional del director americano, ya se observa el uso de Blasco Ibáñez de esa técnica narrativa y se conservan entrevistas del autor hablando de sus ventajas aplicadas al cine.

Para Blasco Ibáñez la novela histórica consistía en enaltecer la historia de España, realzando, mayormente, las hazañas de personajes históricos nacionales: los Papas Borgia, Cristóbal Colón y Alonso de Ojeda entre otros. Blasco Ibáñez desarrolló la novelas históricas con dos técnicas narrativas: las primeras novelas las escribió con una técnica de escenas paralelas en las que hay una narración desarrollada en la época actual y otra en el pasado. Los dos relatos se combinan, se relacionan y unen al final del relato. Posteriormente, Blasco Ibáñez volvió a los desarrollos

lineales en sus últimas novelas, posiblemente por el poco éxito que tuvieron las adaptaciones de las obras escritas en escenas paralelas. Finalmente, cabe decir que el interés de Blasco Ibáñez por el cine llevó este autor a intentar crear una cinematografía propiamente española.

En este trabajo creemos haber demostrado el profundo interés de Vicente Blasco Ibáñez por el cine y su firme propósito de adaptar su narrativa al nuevo medio en su última fase literaria. Además de los documentos inéditos incluidos en este estudio -artículos de prensa como “Blasco Ibáñez, Movie Fan”, el primer Argumento cinematográfico de ‘Sangre y arena’ y el “escenario” Argentine Love -, no analizados anteriormente por la crítica de este autor, nuestro estudio explica en su contexto histórico, y con ejemplos extraídos de sus obras, la gran influencia del cine en sus últimas novelas.

Como demuestran las entrevistas al autor, y las mismas declaraciones de Blasco Ibáñez, la “novela cinematográfica” no fue una coincidencia en su trayectoria literaria, sino un concienzudo método de trabajo que incluía las más modernas técnicas expresivas del cine mudo, y que pretendía renovar la literatura y dar una mayor difusión a la novela de principios de siglo.

Si a Vicente Blasco Ibáñez se le puede catalogar del “Zola español” y a sus primeras novelas de buenos ejemplos del naturalismo decimonónico peninsular, a este autor también se le debe considerar -sobre todo en sus últimas novelas- pionero en la relación cine-literatura y, por tanto, un escritor propiamente del siglo XX.

ÍNDICE DE NOMBRES

—A—

Abad, Antonio, 173
 Alberti, Rafael, 22; 35; 38; 40; 42
 Aleixandre, Vicente, 40
 Alfonso XIII, 5; 52; 156; 171
 Altolaguirre, Manuel, 42
 Amat, Federic, 39
 André, Max, 107
 Antongini, Tom, 58
 Arderius, José, 41
 Ardrey, Robert, 173
 Arniches, Carlos de, 23; 24; 25
 Aub, Max, 42
 Austria, Francisco de, 191
 Ayala, Francisco, 32; 33; 35; 40; 41
 Azorín, 8; 30; 31; 42

—B—

Balzac, Emile, 50; 56
 Baños, Ricardo de, 20; 103; 104; 149; 166;
 169; 177
 Baroja, los hermanos, 20; 27
 Baroja, Pío, 6; 20; 23; 27; 28; 35
 Barreiro, Javier, 28
 Bayarri, Sento, 174

Benavente, Jacinto, 18; 19; 20; 23; 24; 25;
 80; 104; 194
 Benedicto VIII, 159
 Pérez Galdós, Benito, 20; 26
 Betoret-Paris, Eduardo, 8
 Blanco Aguinaga, Carlos, 9
 Blasco Ibáñez, Sigfrido, 157
 187; 188; 190
 Bonet Correa, Antonio, 36
 Borges, Jorge Luis, 22
 Borgia, los, 155; 159; 160
 Borja, Claudio, 156; 158; 159
 Boyer, Charles, 173
 Bragaglia, 21
 Brown, G.G., 85
 Buñuel, Luis, 33; 36; 37; 38; 40

—C—

caballero audaz, 5
 Canudo, Ricciotto, 21
 Cardwell, Richard, 9; 49
 Carranza, Venustiano, 13; 130
 Carretero, José María, 5
 Catena, Elena, 30
 Cejador, Julio, 64; 65
 Cernuda, Luis, 40
 Cervantes, Miguel de, 19; 50; 74

Codina, José María, 103; 166

Colón, Carlos, 19

Colón, Cristobal, 19; 125; 151; 154; 155;
161; 162

Cortés, Hernán, 151; 161

Cortez, Ricardo, 139; 140

Chacel, Rosa, 33

Chaplin, Charles, 21; 36; 39

—D—

D'Annunzio, Gabriel, 51; 57; 58; 80; 85; 107;
108

D'Ors, Eugenio, 37

Dalí, Salvador, 34; 36; 38; 40

Daniels, Bebe, 138; 139

Darnell, Linda, 172; 178

Delluc, Louis, 83

Díaz Fernández, José, 41

Díaz Mendoza, Fernando, 20

Díaz Plaja, Guillermo, 30

Dickens, Carlos, 50

Diego, Gerardo, 21; 40

Doré, Gustavo, 109

Dreyfus, Alferd, 52

Dulac, Germain, 108; 113

Dumas, Alejandro, 50

Dwan, Allan, 139; 168

—E—

Einstein, Sergei, 95

Epstein, Jean, 33

Espina, Antonio, 32; 35; 40; 60

—F—

Félix, María, 17; 173

Folgar, José M^a, 19

Ford, Glenn, 146; 173; 187; 189

Fox, William., 146

Franco, Francisco, 24

—G—

Gad, Urband, 118

Galindo, Alejandro, 169

Gance, Abel, 77; 111; 112; 117

Garbo, Greta, 170; 171

García Berlanga, Luis, 165

García Escudero, José María, 37

García Lorca, Federico, 22; 35; 36; 39; 40

Gargallo, Francisco, 106

Gascó Contell, Emilio, 3; 8; 47; 51; 53; 76;
77; 103; 110; 113; 128; 161

Gasset, Rafael, 17; 32; 37; 76; 174

Gavaldón, Roberto, 173

Gay, John, 173

Gerli, Michel, 61

Gil, Rafael, 173

Giménez Caballero, Ernesto, 22; 32; 35;
37,83

Gimferrer, Pere, 10; 100; 187

Glance, Abel, 108

Gómez de la Serna, Ramón, 7; 8; 34; 35; 36;
38; 39; 42

González López, Palmira, 17; 108; 109; 118

Goya, Francisco de, 84

Griffith, D.W, 22; 24; 71; 79; 94; 95;
100; 107; 149; 150

Grove Day, A., 3

Gual, Adrián, 20

Gubern, Román, 11; 42; 43; 76; 78; 120;
146; 150; 170

Guerrero, María, 20

Guillén, Jorge, 40

—H—

Habsburgo, María Cristina de, 16

Hayworth, Rita, 172; 178; 181

Herbier, Marcel, 108; 113

Heuzé, André, 166

Hugo, Victor, 50

—I—

Ingran, Rex, 167; 168; 186; 188; 189; 190

—J—

Jacobs, Lewis, 79; 80; 81; 82

Jarnes, Benjamin, 21; 22; 32; 33; 34; 35; 38;
40

Urrutia, Jorge, 10; 23; 25

—K—

Káiser, 75

Kirkwood, James, 136

Knowlton, Edgar C., 3

—L—

León Roca, J.L., 3; 49; 99; 157; 162

Long, Ray, 161

Lumière, hermanos Louis y Auguste, 78

Llorens, Vicente, 19

Lloris, Manuel, 10; 45

—M—

Maeztu, Ramiro de, 27

Magallanes, 161

Mahieu, José Agustín, 99; 100

Marias, Julián, 30

Marín, Guillermo, 173

Marinetti, F.F., 21; 34

Marquina, Eduardo, 20; 25

Marro, Alberto, 103; 166

Martínez de la Riva, Ramón, 3; 7; 48; 56;
90; 91; 94; 123; 124; 130; 140; 151; 154;
155; 161; 198

Martínez Sierra, Gregorio, 42

Masip, Paulino, 172
 Mata-Hari, 119
 Medina, Jeremy, 62
 Méliès, George, 78; 79; 83; 95
 Méndez-Leite, Fernando, 16,25
 Minelli, Vicente, 173; 186; 187; 188; 189
 Miranda, Wenceslao, 9
 Moreno, Mario, 169
 Morris, Brian, 22
 Munsterberg, Hugo, 21
 Mur Oti, Manuel, 174
 Murnau, Friedrich Wilhelm, 146; 148
 Murray, Mae, 136; 138

—N—

Navas, Federico, 29
 Niblo, Fred, 168; 169; 171; 177; 178
 Nielsen, Asta, 118
 Núñez de Balboa, Vasco, 161

—O—

Ojeda, Alonso de, 161
 Onís, Federico de, 17
 Orduña, Juan de, 173
 Ortega y Gasset, José, 17; 32; 37; 76

—P—

Papa de Aviñón, el, 158
 Papa Luna, el, 155; 158

Pedon, Sam, 81
 Pérez Ferrero, Miguel, 31; 32
 Perojo, Benito, 106; 172
 Pi y Maragall, 47; 48
 Pink Floyd,, 174
 Baroja,Pio. 6; 20; 23; 27; 28; 35
 Piquer, Conchita, 172
 Piqueras, Juan, 33; 34; 35
 Pitollet,Camille, 3; 4; 7; 8
 Pizarro, 161
 Poincaré, Raimond, 75
 Porter, Miguel, 17; 104; 108; 109; 118
 Posada Noriega, Juan, 5
 Power, Tyrone, 172; 178
 Precioso, Artemio, 4; 7
 Primo de Rivera, 5; 40
 Primo de Rivera, Miguel, 52; 130; 156; 158;
 171

—Q—

Quinn, Anthony, 172; 178; 184
 Quintero, Antonio, 106
 Quintero, los, 18; 23; 24; 25; 42; 80; 106;
 194

—R—

Rehder, Ernest, 9
 Rennie, James, 139
 Rey, Fernando, 156; 173

Reyes Católicos, los, 154

Reyes, Alfonso, 17

Richmond, Carolyn, 40

Roach, Hal, 169

Roca, León, 3

Romero Marchet, Rafael, 174

—S—

Sadoul, George, 166; 168

Salcedo, Elvia, 158; 169

Salinas, Pedro, 40

Salvador, Manuel y Rafael, 104

Sánchez Vidal, Agustín, 31

Sender, Ramón J., 41

Sennett, Mack, 169

Shakespeare, William, 50

Shaw, D.L., 49

Smith, Paul, 3; 54

Sorolla, Joaquín, 60; 61; 75

Sturgeon, Rolling S., 81

Suárez Guillén, 27

Suris, Andrés, 9

—T—

Tamayo, Manuel, 173

Thous, Gaspar, 4

Thulin, Ingrid, 173

—U—

Unamuno, Miguel de, 27; 29

Urrutia, Jorge, 10

Utrera, Rafael, 10; 18; 19; 23; 26; 27; 28;
30; 42; 58; 104

—V—

Val, Jesús del, 174

Vale, Eugene, 93; 97

Valentino, Rodolfo, 117; 120; 127; 140; 142;
167; 168; 169; 170; 171; 178; 179; 180;
183; 186

Valle-Inclán, Ramón del, 6; 7; 20; 28; 29;
30; 45

Van Gogh, 84

Vazquez Montalbán, Manuel, 77

Vergara Vicuña, Federico, 4

Vinaixa, Jorge, 90; 108; 109; 122

Von Stroheim, 24

—W—

Wagner, 51

Walter Scott, 50

Wells, Orson, 146

Wilson, Woodrow, 127

Winthrop Sargent, Epes, 81

—Y—

Ybarra, T.R., 58; 59; 87; 98, 131

Z—

Zola, Emilio, 50; 51; 52; 54; 55; 56; 194;

198

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

EL CINE EN LOS AÑOS 20

Armheim, Rudolf. Film as Art. Berkeley y Los Angeles: Univ. of California, 1969.

Ayala, Francisco. El cine: arte y espectáculo. México: Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 1966.

—. “Indagación del Cinema.” Revista de Occidente 26 (1929) : 31-42.

Baláz, Béla. Theory of the Film: Character and Growth of a New Art. Londres: Dennis Dobson, 1952.

Barga, Corpus. “Cinematología: Almas y sombras.” Revista de Occidente 26 (1929) : 261-65.

Bazin, André. What is Cinema ? Berkeley y Los Angeles: Univ. of California Press, 1967.

Bettetini, Gianfranco. Producción significativa y puesta en escena. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

Buñuel, Luis. “Metrópolis.” La Gaceta Literaria 9 (1927) : 54.

Bueno, Manuel. “La historia en el cine.” ABC 7 marzo 1928

Colón, Carlos. Los comienzos del cine en Sevilla (1896-1928). Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1981.

Cirlot, J.E. A Dictionary of Symbols. Traducción de Jack Sage. Nueva York: Barnes and Nobel, 1971.

Dalí, Salvador. “Films antiartísticos.” La Gaceta Literaria 29 (1928) : 1982.

“De Homero a Charlot.” La Gaceta Literaria 22 (1927) : 131.

- “ El cine, la Vanguardia y los tacones.” La Gaceta Literaria 51 (1929): 329.
- Eisenstein, Sergei. Teoría y técnica cinematográficas. Madrid : Rialp, 1959.
- Epstein, Jean. “ Reflexiones sobre cinematografía.” Revista de Occidente 15 (1927) : 36-46.
- Espina, Antonio. “ Reflexiones sobre cinematografía.” Revista de Occidente 15 (1927) : 36-46.
- García Escudero, José María. Cine español. Madrid : Rialp, 1962.
- Gance, Abel. “ Qu ’est-ce Que Le Cinématographe ? Un Sixième Art.” Ciné-Journal 195 (1912) : n.p.
- Giménez, Ernesto. “ El cineasta Buñuel.” La Gaceta Literaria 24 (1927) : 146.
- Gómez Mesa, Luis. “ Historia del cine mudo español.” Anthropos 58 (1986) : 17-25.
- Gubern, Román. Historia del cine. 2 vols. Barcelona: Editorial Lumen, 1979.
- Folgar de la Calle, José M^a. Aproximación a la historia del espectáculo cinematográfico en Galicia (1896-1920) . Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1987.
- Hernández Girbal, Florentino. Los que pasaron por Hollywood. Madrid: Verdoux, 1992.
- Jacobs, Lewis. The Rise of the American Film. Harcourt: Brace and Company, 1939.
- Jarnés, Benjamín. “ Cinema.” Revista de Occidente 22 (1928) : 384-389.
- Leprohon, Pierre. Historia del Cine. Madrid : Rialp, 1968.
- Martínez de la Riva, Ramón. “ La vida suntuaria de los grandes actores cinematográficos.” ABC 22 septiembre 1928.

- Mast, Gerald y Marshall Cohen. Film Theory and Criticism. Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Méndez-Leite, Fernando. Historia del cine español. Madrid: Rialp, 1965.
- Mortsch, Freiderich. La industria y el cine. Madrid: Rialp, 1964.
- Musterberg, Hugo. The Photoplay. A Psychological Study. Nueva York: Dover Publications, 1916.
- Pérez Ferrero, Miguel. “ Encuesta sobre el cine sonoro.” La Gaceta Literaria 69 (1929) : 448.
- Piqueras, Juan. “ Primer programa de cine parlante y sonoro.” La Gaceta Literaria 64 (1929) : 421.
- Porter Moix, Miguel y Palmira González López. Las claves de la historia del cine. Barcelona: Ariel, 1988.
- Pudovkin, V.I. Film Techniques and Film Acting. Nueva York: Publisher Lear, 1949.
- Sadoul, Georges. Historire Générale du Cinéma 6. L ' Art muet 1919-1929. Paris: Danoel: 1975.
- Vale, Eugene. The Technique of Screenplay Writing. Nueva York: Grosset & Dunlap, 1978.
- Vázquez Montalban, Manuel. Historia y comunicación social. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Vela, Fernando. “ Charlot.” Revista de Occidente 20 (1928) : 231-237.
- Winthrop Sargent, Epes. The Tecniques of the Photoplay. Nueva York: Harcourt, 1939.
- Wollen, Peter. Signs and Meaning in the Cinema. Bloomington y Londres : Indiana University Press, 1969.
- Yanguas, Eloy. “ Enfoque general del cinema.” La gaceta Literaria 85 (1930) : 7.

CINE Y LITERATURA A PRINCIPIOS DE SIGLO

Azorín. "El cine y el teatro." ABC 26 mayo 1927.

Barbusse, Henry. Le feu. París: Flammarion, 1965.

Barreiro, Javier. "Las opiniones de Valle-Inclán sobre el cine: una entrevista desconocida."

ALEC 20 (1995) : 503-516.

Bluestone, George. Novel into Film. Berkeley y Los Angeles: Univ. of California Press,

1968.

Bonet, José. Práctica fílmica y vanguardia artística en España. The Avant-Garde Film in Spain

(1925-1981). Madrid: Universidad Complutense, 1983.

Brian Morris, C. La acogedora oscuridad. El cine y los Escritores Españoles

(1920-1936). Córdoba: Junta de Andalucía, 1993.

Brown, G.G. Historia de la literatura española. El siglo XX. Trad. de Carlos Pujol.

Barcelona: Ariel, 1976.

Cardwell, Richard. "Blasco Ibáñez, la protesta social y la Generación del

Noventay ocho: una contribución al debate." Boletín de la Biblioteca

Menéndez y Pelayo 63 (1987) : 311-332.

Carrero Eras, Pedro. La novela vanguardista y el cine: Mauricio Bacarisse y

los "nova novorum". San Sebastián: Univ. del País Vasco, 1990.

Cejador y Frauca, Julio. Historia de la lengua y la literatura castellana. Madrid :

Revista de Archivos, 1918.

Dalí, Salvador. "Film antiartístico." La Gaceta Literaria 29 (1928) : 182.

Diego, Gerardo. "Ivan Goll: Charlot Poeta." Revista de Occidente 53 (1936) : n.p.

“ El Cineclub, la Vanguardia y los tacones.” Gaceta Literaria 51 (1929) : 329.

“ Encuesta sobre el cine.” Gaceta Literaria 64 (1929) : 448.

Frisach, Montse. “ Frederic Amat vol ridar l’únic guió cinematogràfic de Lorca.”

AVUI 14 junio 1996, A14.

Fuentes, Víctor. Buñuel : cine y literatura. Barcelona: Salvat, 1989.

—. “ El cine en la narrativa española de los años 20.” Letras Peninsulares 3

(1990) : 201-212.

Gimferrer, Pere. Cine y literatura. Barcelona: Planeta, 1985.

Gómez de la Serna, Ramón. Ismos. Madrid: Guadarrama, 1975.

—. Obras completas. 2 vols. Barcelona: A.H.R., 1956.

Gómez Mesa, Luis. La literatura española en el cine nacional: 1907-1977. Madrid:

Filmoteca Nacional de España, 1978.

Gubern, Román. Comunicación y cultura de masas. Barcelona : Península, 1977.

Historia y crítica de la literatura española: Época contemporánea: 1914-1939. Barcelona:

Editorial Crítica, 1984.

Jarnés, Benjamín. “ De Homero a Charlot.” La Gaceta Literaria 22 (1927) : 131.

Kinder, Hermann y Werner Hilgemann. Atlas histórico mundial. De la Revolución

Francesa a nuestros días. Madrid: Istmos, 1980.

Krieger, Murray. Ekphrasis. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press,

1991.

Larra, Antonio. “ Cine y Literatura, un encuentro interminable.” Ínsula 558 (1993) : 26-28.

Livingston, Arthur. “ Blasco Ibáñez Leading the Attack on His King.” New York Times

01 abril 1925.

Los escritores frente al cine. Madrid: Fundamentos, 1981.

Marinetti, F.F. "Futurismo y el cinema." La Gaceta Literaria (1928) : n.d.

Mahieu, José Agustín. "Cine y literatura: la eterna discusión." Cuadernos Hispanoamericanos 420 (1985) : 173-84.

Membrez, Nancy J. "Delirium tremens: se encaran el cinematógrafo y el teatro, 1896-1946." Letras Peninsulares 7:1 (1994) : 165-84.

Munden, Kenneth. The American Film Institute Catalog. Nueva York y Londres: R.R. Bowker Company, 1971.

Navas, Federico. "Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro." Imprenta del real Monasterio de El Escorial, (1928) : n.p.

Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte. Madrid: Alianza, 1983.

—. La rebelión de las masas. Barcelona: Círculo de Lectores, 1973.

Ouimette, Victor. "Unamuno, Blasco Ibáñez and España con Honra." Bulletin of Hispanic Studies 53.4 (1976) : 315-322.

Pérez Ferrero, Miguel. "Breve resumen de una encuesta." Gaceta Literaria (1930) : 3.

Piqueras, Juan. "Primer programa del cine parlante y sonoro." Gaceta Literaria 64 (1929) : 421.

Portela, Miguel. Cinematografía catalana. Palma de Mallorca: Molle, 1958.

Puig, Arnau. "'Els putrefactes', un llibre impossible." AVUI 11 enero 1996.

Richardson, Robert. Literature and Film. Bloomington, Londres: Indiana University Press, 1969.

Richmond, Carolyn. "Técnicas cinematográficas en Los Usurpadores de Francisco

Ayala." Ínsula 529 (1991) : 31-33.

Rotha, Paul. The Film Till Now a Survey of World Cinema. Londres: Spring Books

1967.

Sánchez Vidal, Agustín." La Generación del 27 y el cine." Cuadernos Hispanoamericanos

514-515 (1993) : 125-42.

Shaw, D.L. Historia de la literatura española. El siglo XIX. Barcelona: Ariel, 1976.

Suárez Guillén, A. "Hablando con don Pío Baroja. Lo que dice el autor de Zalacaín el

aventurero." Popular Films 144 (1929) : n.p.

Urrutia, Jorge. La inquietud fílmica. Madrid: Tabacalera y Consejo Superior

de Investigaciones y Fundación Federico García Lorca, 1992.

—. Imago Litterae. Sevilla: Alfar, 1984.

Utreta, Rafael . " Algunas consideraciones sobre un contencioso histórico."

Ínsula 508 (1989) : 26-27.

—. Homenaje literario a Charlot. Mérida : Editorial Regional de Extremadura,

1991.

—. La novela de Pérez Galdós en la pantalla. Tenerife : Filmoteca Canaria, 1989.

—. " El Quijote en cine y televisión." Ínsula 558 (1993) : 25.

—. Escritores y cinema en España. Madrid: JC, 1985.

—. Literatura cinematográfica, cinematografía literaria. Sevilla: Alfar, 1987.

—. " Más literatura cinematográfica sobre aquel perro andaluz." Ínsula 529

(1991) : 12.

—. Modernismo y 98 frente al Cinematógrafo. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981.

Zatlin, Phyllis. "From Stage to Screen: Transformations of Twentieth Century Spanish Theater." Letras Peninsulares 7 : 1 (1994): 119-42.

Zola, Emile. Contes a Ninon. París: Fasquelle, 1955.

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

Alan Sackett, Theodore. "Blasco Ibáñez y el IV centenario." Hispania 75 (1992) 895-905.

Araujo-Costa, Luis. "La nueva novela de Blasco Ibáñez: A los pies de Venus". La Época 29 enero 1927.

Arcadio. "Blasco y la nueva generación." El Pueblo 4 febrero 1928

Areilza, José María. "Cuatro libros sobre Bilbao." Revista de Occidente 50 (1985) 65-81.

Barga, Corpus. "Blasco Ibáñez y Unamuno en París." Insula (250) : 1 y 14.

"Berlanga: `Fa seixanta anys que visc fascinat per Blasco Ibáñez." AVUI 9 junio 1996

Betancort, José. "La segunda etapa de Blasco Ibáñez." La vanguardia 15 agosto 1924.

Betoret-París, Eduardo. "El caso Blasco Ibáñez." Hispania (1969) : 97-103.

—. El costumbrismo regional en la obra de Vicente Blasco Ibáñez. Valencia: Fomento de Cultura, 1958.

Bermúdez, R.H. "Cómo hace Blasco Ibáñez su propaganda." El Pueblo 15 enero 1920.

Blanco Aguinaga, Carlos. "Blasco Ibáñez: una historia de la revolución española y la novela de una revuelta andaluza." Juventud del 98 Madrid: Siglo Veintiuno de España,

1970 . 189-228.

Blasco Ibáñez, Vicente. A los pies de Venus. Valencia: Prometeo, 1926.

—. Argentina y sus grandezas. Madrid: Editorial Española-Americana, 1910.

—. Arroz y tartana. Valencia: Biblioteca de EP, 1894.

—. “Bolchevism as a Tyranny.” New York Times 26 septiembre 1920.

—. Cañas y barro. Valencia: Sempere, n.d.

—. Crónicas de viaje. Valencia: Prometeo, 1967.

—. Cuentos grises. Valencia: Aguilar, n.d.

—. Cuentos valencianos. Valencia: Imprenta M. Alufre, 1896.

—. Discursos literarios. Valencia: Prometeo, 1966.

—. El Paraíso de las mujeres. Valencia: Prometeo, 1922.

—. El sol de los muertos. Valencia: Prometeo, n.d.

—. Flor de mayo. Valencia: Biblioteca de EP, 1859.

—. “Novelist as Business Men.” New York Times 2 enero 1921.

—. El caballero de la Virgen. Valencia: Prometeo, 1929.

—. El fantasma de las alas de oro. Valencia: Prometeo, 1930.

—. El militarismo mejicano. Valencia: Prometeo, 1920.

—. El intruso. Valencia: Sempere, 1904.

—. El paraíso de las mujeres. Valencia: Prometeo, 1922.

—. El Papa del Mar. Valencia: Prometeo, 1925.

—. El préstamo de la difunta. Valencia: Prometeo, 1921.

—. El réprobo. Madrid: La Novela de Hoy, 1926.

- En busca del Gran Kan. Valencia: Prometeo, 1929.
- Entre naranjos. Valencia: Sempere, 1900.
- Estudios literarios. Valencia: Prometeo, 1934.
- Historia de la Guerra Europea de 1914. 9 vol. Valencia: Prometeo. n.d.
- La barraca. Valencia: Sempere, 1898.
- La bodega. Valencia: Sempere, 1905.
- La catedral. Valencia: Sempere, 1903.
- La condenada. Madrid y Valencia: Fernando Fé y Sempere, n.d.
- La horda. Valencia: Sempere, 1905.
- La maja desnuda. Valencia: Sempere, 1906.
- La novela ilustrada. Madrid: 1905-8.
- La reina Calafia. Valencia: Prometeo, 1923.
- La tierra de todos. Valencia: Prometeo, 1922.
- La voluntad de vivir. Valencia: Sempere, 1907.
- La vuelta al mundo de un novelista. 3 vol. Valencia: Prometeo, 1924.
- Lo que será la República Española. París: Casa de la Democracia, 1925.
- Los argonautas. Valencia: Prometeo, 1914.
- Los cuatro jinetes del Apocalipsis. Valencia: Prometeo, 1916.
- Los enemigos de la mujer. Valencia: Prometeo, 1919.
- Los muertos mandan. Valencia: Sempere, 1909.
- Luna Benamor. Valencia: Sempere, 1909.
- Mare nostrum. Valencia: Prometeo, 1918.

- Narraciones valencianas. Valencia: Fermar-Collecció Garbí, 1967.
- Novelas de amor y muerte. Valencia: Prometeo, 1927.
- Novelas de la Costa Azul. Valencia: Prometeo, 1924.
- Obras completas. 39 vols. Valencia: Prometeo, 1923.
- Obras completas. 3 vols. Madrid: Aguilar, 1946.
- Piedra de Luna. Madrid. La novela de Hoy, 1926.
- Por España y contra el rey. París: Excelsior, 1925.
- Sangre y arena. Valencia: Sempere, 1908.
- Sónnica la cortesana. Valencia: n.d.
- Tres novelas valencianas. Madrid: Plenitud, 1958.
- Una nación secuestrada. París: J.Durán, 1924.

“Blasco Ibáñez Dies, Spanish Novelist.” New York Times 29 enero 1928.

Cardwell, Richard. “Blasco Ibáñez, la protesta social y la Generación del noventa y ocho. Una contribución al debate.” Boletín de la Biblioteca Menéndez y pelayo 63 (1987) 311-332.

Carretero, José María. El novelista que vendió a su patria o Tartarín, revolucionario. Madrid: Renacimiento, 1924.

Conde, Rafael. “Vicente Blasco Ibáñez: lecciones de un centenario.” Cuadernos Hispanoamericanos 216 (1956) : 507-520.

Conde Gargollo, Enrique. “Blasco Ibáñez y el Madrid novencentista.” Insula 361 n.d. : 3 y 15.

Corbett, Elizabeth. “Vicente Blasco Ibáñez Was A Utopical Reformer.” New York Times 5 febrero 1928.

- DiSalvo, Thomas. "El costumbrismo bajo una nueva luz: análisis de El último león de Blasco Ibáñez." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. (1988) : 317-326.
- Domingo, José. "Blasco Ibáñez: balance de un centenario." Insula 254 (1968) : 5-6.
- Espina, Antonio. "Ojeada actualizante sobre Blasco Ibáñez (1867-1928)." Revista de Occidente (1968) : 50-68.
- Estevez-Ortega, E. "La última entrevista con Vicente Blasco Ibáñez." Nuevo Mundo 10 febrero 1928.
- Forges, Roland. "El universo narrativo en las novelas sociales de Vicente Blasco Ibáñez." Letras de Deusto 15 (1978) 69- 137.
- Fox, Arturo. "Estructuras totémicas en La barraca de Blasco Ibáñez." Hispania 75 (1992) 275-280.
- Gámez, Juan. "El atavismo moruno en La barraca de Blasco Ibáñez." Explicación de Textos Literarios 76 (1975) : 221-274.
- Gascó Contell, Emilio. Genio y figura de Blasco Ibáñez. Madrid: Afrodísio Aguado, 1967.
- Gerli, Michael. "Blasco Ibáñez 's Flor de mayo, Sorolla, and Impressionism." Iberoromania 1 (1974) : 121-129.
- Gómez de la Serna, Ramón. Retratos completos. Madrid. Aguilar : 1961.
- Gorman, Herbert. "Blasco Ibáñez Faces the Big Four." New York Times 29 mayo 1921.

- Grazia Profeti, Maria. "Blasco Ibáñez letteratura di denuncia o letteratura di consolazione." Quaderni di lingue e letterature 14 (1989) 286-291.
- Grove Day, A y Knowlton, Edgar. V. Blasco Ibáñez. Nueva York: Twayne Publisher, Inc., n.d.
- Hickey, Leo. "Niveles de abstracción en Cañas y barro." Explicación de Textos Literarios 13 (1984-85) 43-51.
- Lavaud, J.M. "Valle-Inclán et la mort de Blasco Ibáñez." Bulletin Hispanique 77 (1974) : 276-391.
- Lengyel, Emil. "Millions of Exiles Swarm over France." New York Times 26 septiembre 1926.
- León Roca, J.L. Vicente Blasco Ibáñez. Valencia: Prometeo, 1967.
- Livingston, Arthur. "Blasco Ibáñez Leading the Attack of His King." New York Times 4 enero 1925.
- Lloris, Manuel. "Vicente Blasco Ibáñez o la formación de un escritor de masas." Insula 407 (1980) : 1 y 12.
- London, John. "Novelties in Literature and Modern Progress." New York Times 20 junio 1920.
- Martínez de la Riva, Ramón. Blasco Ibáñez: su vida, su obra, su muerte, sus mejores páginas. Madrid: Mundo Latino, 1929.
- Medina, Jeremy. "Gibraltar Interlude: The Artistry of Blasco Ibáñez 's Luna Benamor." 73 (1990) 921-925.
- . "The Artistry of Blasco Ibáñez 's Flor de mayo." Hispania (1982) 200 -211.

- Miranda, Wenceslao. Posición filosófica, religiosa y social en las novelas de tesis de Blasco Ibáñez. Lugo: Celta, 1969.
- Moses, Montrose. "Blasco Ibáñez the Approachable" New York Times 2 noviembre 1919.
- Ouimette, Victor. "Unamuno, Blasco Ibáñez and España con honra." Bulletin of Hispanic Studies 53 (1976) 315-323.
- "Opiniones de varias personalidades sobre el maestro." Informaciones 28 enero 1928.
- Pitollet, Camille. Vicente Blasco Ibáñez: ses romans et le romans de sa vie. París: Calman-Lévy, 1921.
- . Gloses. Lille-París: V.Bresle, 1933.
- . "Mi libro sobre Blasco Ibáñez." Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo 33 (1975) 221-365.
- Posada Noriega, Juan. Las glorias del pueblo mejicano, repeliendo la agresión de Blasco Ibáñez. Santander: La Gráfica, 1924.
- Precioso, Artemio. Introducción. "Piedra de Luna." Por Vicente Blasco Ibáñez. Madrid: La Novela de Hoy, 1926.
- . "Recuerdos de Blasco Ibáñez." Espanoles en el destierro. Madrid: Vulcano, 1930.
- Rehder, Ernest. "Raza y racismo en El militarismo mejicano de Blasco Ibáñez y Tirano Banderas de Valle Inclán." Revista de Temas Hispánicos 6:3 (1988) : 235-44.
- Rubin, Walter. "Vicente Blasco Ibáñez y el honor mal entendido: La catedral." Revista de Literatura 97 (1987) 187-195.

Sarrias, Cristóbal. "Blasco Ibáñez. ¿ Recordarlo o... mejor olvidarlo ?." Razón y Fe 965 (1978) : 572-581.

Smith, Paul. "Blasco Ibáñez and Drama." Hispanófila 46 (1972) : 35-40.

—. Vicente Blasco Ibáñez, An annotated Bibliography. Londres: Grant & Cutler, 1976.

—. "Blasco Ibáñez and the Theme of the Jews." Hispania 56 (1973) 282-294.

—. Los mejores artículos de Blasco Ibáñez. Valencia: Prometeo, 1982.

—. Vicente Blasco Ibáñez: una introducción a su vida y obra. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1972.

Sosa, Rafael. Vicente Blasco Ibáñez a través de sus cuentos y novelas valencianos. Madrid: Playor, 1974.

Suárez, Bernardo. "la creación artística en La barraca de Blasco Ibáñez." Cuadernos Hispanoamericanos 371 (1958) : 371-385.

Suris, Andrés. " Los siete pecados capitales personificados en Cañas y barro de Vicente Blasco Ibáñez." Explicación de textos literarios (1974) : 273-277.

Thous, Gaspar. Entre naranjos o desaliños literarios de Blasco Ibáñez. Valencia: Martínez Andreu, 1901.

" Treat Wives Rough, Advises Ibáñez." New York Times 29 febrero 1920.

Vergara Vicuña, Federico. Blasco Ibáñez, la vuelta al mundo en 80,000.... dollars. París: Imprimerie Tancrede, 1924.

" Vicente Blasco Ibáñez was A Utopian Reformer." New York Times 1928

Ybarra, T.R. " Spain 's Own Blasco Ibáñez." New York Times 22 agosto 1920.

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ Y EL CINE

Aguilar, Mario. "Blasco Ibáñez, cinematografista." El Imparcial 2 agosto 1916.

"Argumentos: La encantadora Circe por Vicente Blasco Ibáñez."

El Pueblo 22 noviembre 1925.

"Berlanga: `Fa seixanta anys que visc fascinat per Blasco Ibáñez". AVUI

9 junio 1996.

Blasco Ibáñez, Vicente. Argumento cinematográfico sangre y arena. Madrid y Valencia:

Ramón Soto, 191-.

Ciscar i Casaban, Ciprià. Ciclo Blasco Ibáñez y el cine. Valencia: Filmoteca Valenciana,

1985.

Cortina Gómez, Rodolfo. Blasco Ibáñez y la novela evocativa El Papa del mar y

A los pies de Venus. Madrid: Maisal, 1973.

"Cómo hace Blasco Ibáñez su propaganda." El Pueblo 15 enero 1915.

"El rodatge de `Blasco Ibáñez´ es trasllada de Madrid a València." AVUI 2 agosto 1996.

"Españolismo y españoladas en el cinematógrafo." ABC 7 marzo 1928.

"Four Horsemen in France." New York Times 6 junio 1919.

Gómez Mesa, Luis. La literatura española en el cine nacional 1907-1977 Madrid:

Filmoteca Nacional de España, 1978.

Gubern, Román. "Cine español en el exilio." El exilio español de 1939 Madrid:

Taurus, 1976. 93-188.

Hoyos y Vinent, Antonio de. "Temas cinematográficos." ABC 15 febrero 1928.

"La encantadora Circe por Blasco Ibáñez." El Pueblo 22 noviembre 1925.

"La última novela de Blasco Ibáñez: El paraíso de las mujeres." El Pueblo

21 marzo 1922.

“ La novela cinematográfica: hablando con Blasco Ibáñez.” El Pueblo 19 septiembre 1916.

Sangre y arena en tecnicolor Barcelona: Bistagne, 1958.

Sadoul, Georges. Historie Générale du Cinema: L'Art muet 1919-1929 París: Denoel, 1975.

Suris, Andrés. “ Técnicas cinematográficas de montaje paralelo en tres novelas de Vicente Blasco Ibáñez.” Explicación de Textos Literarios 5.1 (1976) : 89-94.

—. “ Técnicas cinematográficas y la obra de Vicente Blasco Ibáñez.” Diss. University of Minnesota, 1972.

The New York Times Film Review 1913-1968. Nueva York : The New York Times y Arno Press, 1970.

Thomas, Nicholas. International Dictionary of Films and Filmmakers-2 Directors. Chicago y Londres: St James Press, n.d.

“ Una carta de Blasco Ibáñez: grandes proyectos del gran novelista.” El Pueblo 8 agosto 1923.

“ Una novela de Blasco Ibáñez: La más grande film del mundo.” El Pueblo 27 febrero 1921.

Utrera, Rafael. Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico Madrid: JC, 1985.

Variety Film Reviews 1907-1980. Nueva York y Londres: Garland Publishing, n.d.

Vinaixa, Jorge. “ La novela cinematográfica: hablando con Blasco Ibáñez.” El Pueblo 19 septiembre 1916.

Ybarra, T.R. "Blasco Ibáñez, Movie Fan." New York Times 23 enero 1921.

ADAPTACIONES AL CINE Y A LA TELEVISIÓN

Cine

Argentine Love. Dir. Allan Dwan. Interpreta. Bebe Daniels, Ricardo Cortés y Mario Majeroni. Paramount, 1924.

Bull and Sand (Sangre y arena). Dir. Mack Sennett. 1924.

Debout les morts (Los cuatro jinetes del Apocalipsis). Dir. André Heuzé.

Cañas y barro. Dir. Juan de Orduña. Interpreta. María Armendola, Virgilio Teixeira, Aurora Redondo y José Nieto. Orduña-Pico, 1954.

Entre naranjos. Prod y dir. Alberto Marro, 1915.

El tonto de la huerta (La barraca). Dir. José Codina. Film Cuesta, 1914.

El Torrente (Entre naranjos). Dir. Monta Bell. Interpreta. Greta Garbo, Ricardo Cortes, Gertrude Olmstead y Edward Connelly. Metro, 1926.

Flor de mayo. Dir. Roberto Gabaldón. 1957.

La barraca. Dir. Roberto Gabaldón. Interpreta. Domingo Soler, Anita Blanc, Amparo Morillo y José Barbiera. Interamericana, 1944.

La bodega. Dir. Benito Perojo. Interpreta. Conchita Piquer, Valentín Parera, María Luz Callejo y Gabriel Gabrio. Julio César, 1929.

La encantadora Circe. Dir. Robert Leonard. M^{ae} Murray y James Kirwood. Metro-Goldwyn, 1925.

La tierra de todos. Dir. Fred Niblo. Interpreta. Greta Garbo, Antonio Moreno, Marc McDermott y Lione Barrymore. Metro, 1926.

Los cuatro jinetes del Apocalipsis. Dir. Rex Ingram. Interpreta. Rodolfo Valentino, Alice Terri, Joseph Swickard y Mabel Von Duren. Metro, 1921.

Los cuatro jinetes del Apocalipsis. Dir. Vicente Minelli. Interpreta. Glenn Ford, Lee Cobb, Ingrid Thulin y Charles Boyer. Metro GolwynMayer, 1961.

Los enemigos de la mujer. Dir. Alan Crosland. Interpreta. Alma Rubens, Lionel Barrimore, Williams Collier y Gladis Hulette. Cosmopolitan, 1923.

Mare nostrum. Dir. Rex Ingram. Interpreta. Alice terry, Antonio Moreno, Rosita Ramirez y Michel Bradford. Metro, 1926.

Mare nostrum. Dir. Rafael Gil. Interpreta. María Felix, Fernando Rey, Guillermo Marín y José Nieto. Suevia Films, 1948.

Mud and Sand (Sangre y arena). Dir. Hal Roach-Stan Laurel, 1922.

Ni sangre ni arena (Sangre y arena). Dir. Alejandro Galindo. 1941.

Sangre y arena. Dir. Ricardo de Baños y Vicente Blasco Ibáñez. Interpreta. P. Alcaide, Matilde Domenech, Mark Andrews y José Portes. Barcinógrafo, 1917.

Sangre y arena. Dir. Fred Niblo. Interpreta. Rodolfo Valencino, Nita Naldi y George Field. Paramount, 1922.

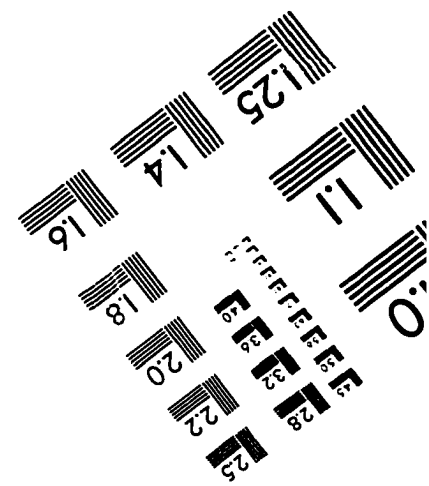
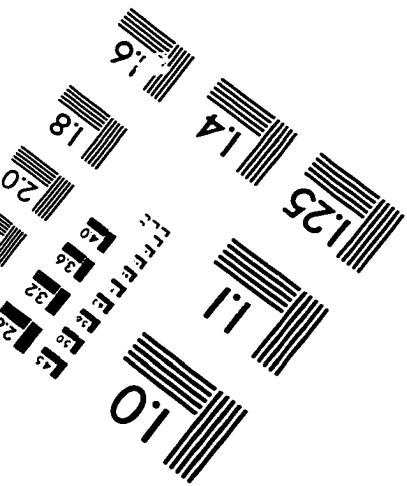
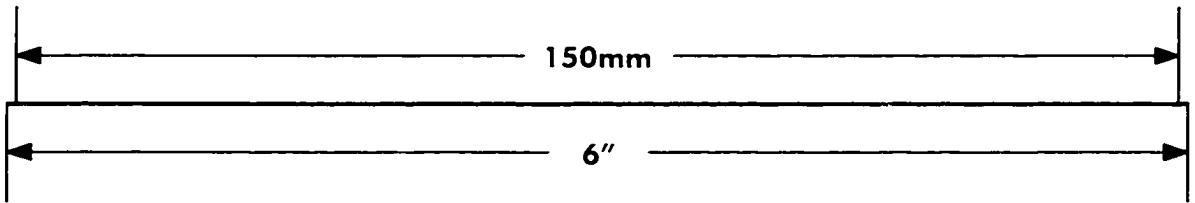
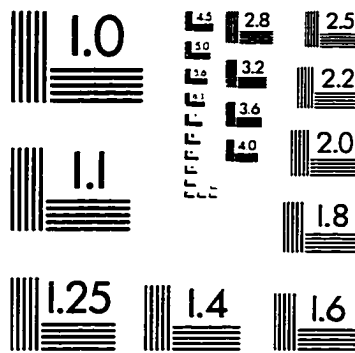
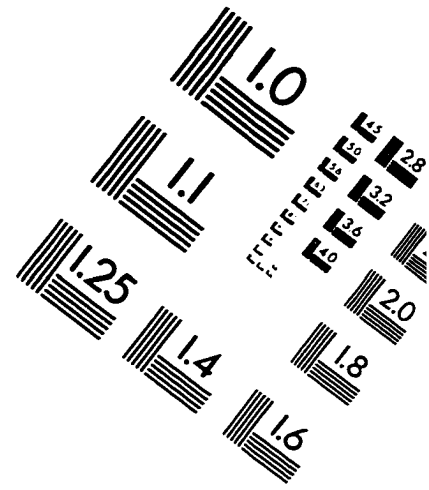
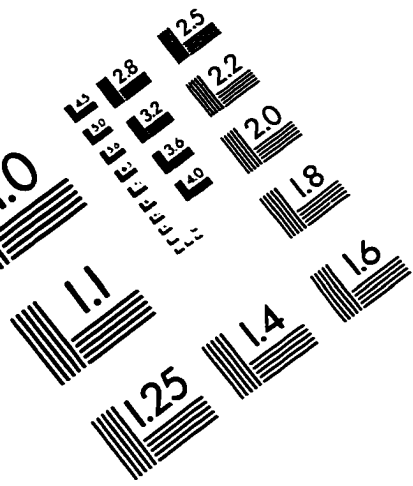
Sangre y arena. Dir. Rouben Mamoulian. Interpreta. Tyrone Power, Linda Darnell, Rita Hayworth y John Caradine. Century Fox, 1941.

Televisión

Cañas y barro. Dir. Rafael Romero Marchent. Interpreta. José Bódalo, Manuel Tejada Alfredo Mayo y Terele Pávez. Radiotelevisión Española, 1977.

La barraca. Dir. León Klimowski. Interpreta. Alvaro de Luna, Marisa de Leza, Eduardo Fajardo, Terele Pávez. Radiotelevisión Española, 1979.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0000
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved