

## Enunciados e visibilidades. En torno a dúas versións cinematográficas dunha novela de Blasco Ibáñez

Juan Miguel Company Ramón

RESUMO As relacións entre o cine e o relato literario atópanse, historicamente falando, moi ben constituídas. O paso do estatuto meramente mostrativo das imaxes no cine dos primeiros tempos á enunciación narrativa pasa, evidentemente, pola adopción dun modelo previo -o da novela realista decimonónica- que, na figura arquetípica de Dickens, encontra o seu mellor paradigma de confrontación. Tanto na práctica filmica de Griffith nos anos da Biograph coma na posterior reflexión que Eisenstein fixera da mesma, encontramos similar valoración da *transitividade* entre obxecto e expresión, propia da ficción realista, unida a unha *linealidade* causal dos significantes entre si, todo isto abocado a unha *clausura* do relato onde conflúan, climaticamente, todos os fíos constitutivos da trama. Un segundo tempo das relacións cine/literatura viría marcado polas dificultades para expresar a subxectividade da voz narrativa e o punto de vista interior do personaxe: dicir *eu* resulta máis doado no terreo novelesco que no cinematográfico. As dúas adaptacións hollywoodienses da novela de Vicente Blasco Ibáñez *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* -a de Rex Ingram en 1921 e a de Vincente Minnelli en 1961- proporcionan diferentes solucións a certas *figuras da subxectividade* do orixinal literario que traducen unha boa comprensión do mesmo en imaxes.

ABSTRACT The relationship between the cinema and literature has obviously been clear for some time now. The movement from the merely visual images of the early cinema to the more narrative mode was influenced by the adoption of a previous model, that of the novel of the nineteenth century, which of course has its best example in the work of Dickens. In the cinematic work of Griffith in the Biograph years as much as in that of the later reflection of it in the work of Eisenstein, we find an appreciation of the relationship between the object and its expression, typical of realist fiction, together with a logically coherent plot, all leading towards a closure which draws together all the elements of the film. A second stage in the relationship between film and literature could be characterized by the difficulty of representing the subjectivity of the narrative voice and the viewpoint of the character, both of which in my opinion are much easier in the novel than in the cinema. The two Hollywood versions of Blasco Ibáñez's novel, *The four horsemen of the Apocalypse* (Rex Ingram's of 1921 and Vincente Minnelli's of 1961) offer different solutions to certain aspects of subjectivity in the original novel that provide a clear image of it in the film version.

## 1. ¿Que adaptar?

Hai dez anos, ao fío da súa decimosexta longametraxe (*Cuento de invierno*) Eric Rohmer presentaba as dificultades que o cine, tan apegado a esa barthesiana “fatalidad sintagmática” da imaxe, tiña para expresar a subxectividade. As súas palabras seguen resultando vixentes no momento actual:

(...) En cine es más difícil ser claro que en literatura. No hace falta ser un gran escritor para contar de manera comprensible una historia con todos sus detalles. En cine eso mismo es difícilísimo, porque se trata de una forma de expresión que está en situación de inferioridad respecto al lenguaje hecho de palabras. Por ejemplo: poner en un libro *llegó molesto pero ocultó su enfado tras una sonrisa* no supone confusión alguna; representarlo sí puede comportarla. La mejor manera de evitarla es organizar los planos, el *découpage*, de manera tal que reine la claridad. Lo podemos llamar síntesis, gramática o arte del relato, algo a lo que, en nombre de una supuesta *modernidad*, se ha ido renunciando. Se confunde *modernidad* con *facilidad*. Existe una lógica moderna, pero no tiene nada que ver con esos relatos mal explicados en los que nunca sabes dónde están los personajes<sup>1</sup>.

148

Rohmer non parece, en definitiva, abordar unha problemática moi diferente á de Jean Mitry no segundo volume da súa *Esthétique et psychologie du cinéma* (1965): a novela é un relato que se organiza en mundo e o cine é un mundo que se organiza en relato. O modelo de novela que Mitry tiña na cabeza era, sen dúbida, a decimonónica, fortemente ancorada na tradición mimético-representativa, que pretende dar unha imaxe *reflectante* (no seu sentido máis stendhaliano) e homoxénea da realidade. Se consideramos o uso (e abuso) que estas novelas fan da descrición podemos comprender, anque non xustificar, a delirante énfase empirista de Eisenstein cando cre *adivñar* estruturas fílmicas subxacentes, sen máis, nas obras literarias:

(...) Las páginas de Zola pueden ser simplemente numeradas como guión de montaje y distribuidas a los miembros del equipo<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *El País*, “Babelia”, nº 24, 28 marzo 1992, p. 7.

<sup>2</sup> Serguei M. Eisenstein, “Cine y Literatura (sobre lo metafórico)”, en *Cinematismo*, Bos Aires: Domingo Cortizo Editor, 1972, p. 11. Traducción e notas de Luis Sepúlveda.

¿Que é o que admira Eisenstein no escritor francés? Sen dúbida, a súa *arte do relato*, a perfecta estruturación do cal, en orde á claridade expositiva da acción é, para Rohmer, a mellor forma de evitar confusións na representación fílmica dun texto literario. Pero unha novela de Zola non pode ser levada *directamente* ao cine, por moito que lle fascine ao realizador. O texto literario debe ser reelaborado criticamente. E o propio Eisenstein indícanos, unhas páxinas despois, o camiño adecuado polo que seguir o razoamento. O cineasta soviético encontra o equivalente á *construcción patética* dos seus filmes no *climax* triunfal dunha novela de Zola:

En la culminación de la novela *Naná*, la escena que nos trae una vibrante carrera de caballos con la victoria y el triunfo de la yegua Naná, nos da la idea del triunfo sobre París de Naná- mujer. La escena sólo es posible como el punto máximo de la culminación del todo y de la tensión emocional generada a lo largo de los capítulos de la novela y convergente en esta página<sup>3</sup>.

O nexo de unión entre o discurso narrativo e o fílmico pasaría polas liñas compositivas de ambos, pola análise das súas operacións textuais e simbólicas. Tales operacións tradúcense, sintomaticamente, na narración e un bo entendemento das mesmas estaría na base de toda adaptación minimamente rigorosa.

149

## 2. Blasco Ibáñez e o cine de Hollywood

O verdadeiro problema a dilucidar en toda adaptación cinematográfica dun texto literario é o das instancias narrativas e os diversos modos e réximes de comunicación que esas instancias establecen. A pregunta clave que todo narratólogo se fai -a de *quén fala* nun determinado relato- solápase, no terreo fílmico, coa de *quén ve*. André Gaudreault analizou esta e outras cuestións nun libro de obrigada referencia<sup>4</sup>, onde as orixes da narratividade en cine son contempladas dende a dobre perspectiva da enunciación e a focalización.

Vicente Blasco Ibáñez que, a diferenza doutros escritores coetáneos, si cría nos poderes artístico-comunicativos do medio cinematográfico, di na nota

---

<sup>3</sup> Id., p. 16.

<sup>4</sup> André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, París: Méridiens Klincksieck, 1988.

preliminar de *El paraíso de las mujeres* (1922), que un xaponés lle falou pomenorizadamente dunha das súas novelas, pese a non tela lido, aunque si a vira nun cine do seu país. Chama a atención a desviación conceptual que o escritor practica entre ambas instancias: ler e ver. É como se os contidos literarios non tivesen ningunha dificultade, no seu caso, á hora de seren trasladados a outro medio de expresión diferente. Sen embargo, o que se fragua na adaptación fílmica dun texto non pasa tanto pola maior ou menor fidelidade da película aos seus contidos narrativos coma pola ductilidade coa que o filme fai fronte a determinadas modalizacións discursivas mediante as cales se regula a información que recibe o lector sobre os personaxes e a historia narrada. E, no caso do novelista valenciano, pode dicirse que a súa escritura se adaptaba, coma un guante, ao sistema productivo do estudio hollywoodiense nos anos vinte. Nos textos de Blasco Ibáñez hai suficientes imaxes emblemáticas, enraizadas nunhas tipoloxías ben definidas, como para que o *star-system* bebese neles con proveito. Non esquezamos que tanto *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Rex Ingram, 1921) coma *El torrente* (Monta Bell, 1926) –traizoeira adaptación esta última de *Entre naranjos* (1900)– está na orixe de dous dos grandes mitos estelares de Hollywood: Rodolfo Valentino e Greta Garbo. Por outra banda, a continua presenza de elementos visuais nas súas descrições e certos procedementos literarios de raigame folletinesca<sup>5</sup> que dotan de máxima lexibilidade e interese ás súas historias, eran todos eles elementos moi a ter en conta por unha industria do espectáculo fomenta de narracións cheas de fortes contrastes dramáticos e caracteres ben definidos.

June Mathis, responsábel do departamento de guións da Metro Pictures, compra por vinte mil dólares os dereitos de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916); a súa traducción inglesa vendérase masivamente no mercado americano dende a súa aparición, en 1918, practicamente ao ritmo dunha edición por semana. A propia Mathis asinará o guión que, en máis dun sentido, é bastante exemplar. Por un lado, ese guión *condensa* visualmente, en poucos planos, elementos esenciais para a caracterización dos personaxes (que, na novela, ocupan varias páxinas) con resultados excelentes dende o punto de vista dramático. Así, por exemplo, a deserción de Marcelo Desnoyers, que emigrou á

---

<sup>5</sup> Non esquezamos que o taller de aprendizaxe do escritor valenciano foi o do folletín decimonónico e, ademais, cun dos seus autores máis senlleiros: Manuel Fernández y González. No folletín teñen cumprido asento determinadas técnicas descritivas que xogan coa sintética e óptima *visualización* inmediata das mensaxes literarias.

Arxentina para evitar ser mobilizado na guerra franco-prusiana de 1870, amósasenos a través dun sucinto recorte de prensa que Desnoyers garda, en sintomática actitude de mala conciencia. E, por outro lado, o guión de June Mathis *expande*, na mítica escena do tango de Julio Desnoyers, un núcleo narrativo ata certo punto secundario na novela e que alí serve para catalizar a frívola indolencia do personaxe. Cambiando o acontecemento do seu lugar de orixe na novela (París) ao bonaerense e malevo barrio portuario de La Boca en Bos Aires, Mathis daba así carta de natureza a un exotismo de cuño latino que ía facer estragos en posteriores produccions hollywoodienses.

### 3. Da alegoría á metáfora

A aparición das catro apocalípticas criaturas pecha a primeira parte da novela, culminando o capítulo onde se describe a mobilización xeral en París e o fervor patriótico das multitudes polas grandes arterias da cidade. Tchernoff, o inmigrado ruso veciño de Desnoyers e Argensola, ve en toda esta máquina de cousas o preludio da aniquiladora presenza dos catro xinetes do Apocalipse e a súa estela destructiva. Glosando, en estilo indirecto libre, as rechamantes descrições de San Juan, o narrador introdúcenos no punto de vista alucinado de Tchernoff quen, para afondar máis na plasticidade das súas evocacións, recorre a un exemplar da Apocalipse con gravados de Durero, impreso en 1511, que obra no seu poder:

(...) Los tres quedaron en extática admiración ante la lámina que representaba la loca carrera de los jinetes apocalípticos. El cuádruple azote se precipitaba con un impulso arrollador sobre sus monturas fantásticas, aplastando a la humanidad loca de espanto<sup>6</sup>.

Xustamente, a contemplación na novela do gravado de Durero precede ao suicidio da muller alemá que habita un departamento interior do inmoible: desesperada, tras a mobilización do seu esposo francés, a muller guíndase dende o balcón. Este tráxico desenlace –co que se pecha unha información preliminar, subministrada polo propio Tchernoff ao comezo do capítulo: a muller, ademais de sentirse mal na súa situación de cidadá alemá co marido chamado a guerrear contra os seus compatriotas, estaba embarazada– precede,

---

<sup>6</sup> Vicente Blasco Ibáñez, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, Madrid: Alianza Editorial, 1998, p. 175.

no filme, á visión, que o ruso proxecta sobre os seus veciños, da cabalgada dos catro xinetes no ceo nocturno de París. Ingram desenvolve esta capital escena mediante o uso dunha normativa montaxe paralela entre a alucinada narración do ruso e os acenos da veciña no seu balcón, acariciando o enxoval do futuro bebé no que (axiña o saberemos) é un acto de despedida do mundo. A montaxe da narración cinematográfica clásica esixe que todos os significantes visuais do filme garden unha escrupulosa relación causa-efecto. Esta montaxe de accións paralelas obedece, coherentemente, á lóxica delirante do orixinal literario: son os catro xinetes, di Tchernoff, quen empuxaron ao baleiro a infeliz alemana. Pero, á súa vez, esa lóxica das accións narrativas coexiste, na escena, cunha lóxica descritiva de índole alegórica: tanto o anxo da profecía coma a besta e as catro letais criaturas móstranse ao espectador mediante unha figuración alegórica que establece unha referencia ríxida, cerrada, denotativa, entre alegoría e concepto alegorizado. Emblemáticos (con arco e frecha, espada, balanzas e gadaña), os catro xinetes *son* (que non *representan*) a peste, a guerra, a fame e a morte. E, como tales presencias de unívoco sentido, poden ser asimiladas por un público de masas que reconece, nas imaxes do filme, as mesmas iconas que o publicitaron nos programas de man<sup>7</sup>.

152

Non debemos perder de vista o carácter de libelo antixermánico da novela: o dobre desgarrado de separación e morte que escinde o matrimonio franco-alemán en novela e filme, estenderase ás dúas ramas do tronco arxentino de Madariaga. O paradigma destructor vinculado aos catro xinetes asóciase, no filme, ás accións guerreiras das tropas teutonas cunha oficialidade que sempre se describe dende o ángulo da fría crueldade cando non da perversión. O discurso moral do filme parte da toma de conciencia de Julio Desnoyers: o seu alistamento no exército francés xorde, así, do desexo de dotar dalgún sentido á súa frívola existencia. No *remake* do filme que Vincente Minnelli rodou en 1961, cun improbable Glenn Ford no papel de Julio, o personaxe cobra conciencia de que o seu mundo debe ser destruído nunha impactante secuencia de montaxe (realizada por Frank Santillo)<sup>8</sup> onde os fatídicos xinetes se abren

---

<sup>7</sup> Ou no *llibret* explicativo de calquera falla valenciana. Non resulta en modo ningún abusivo establecer un vínculo entre as figuracións alegóricas do novelista -a que asimila o rostro de Freya con Anfitrite, deusa do mar, en *Mare nostrum* (1917) sería tamén desta mesma orde- e os barrocos monumentos que arden a noite de San José na súa cidade natal.

<sup>8</sup> No argot cinematográfico hollywoodiense, o concepto de montaxe exprésase con dúas palabras inglesas diferentes: *editing* e *montages*. A primeira designaría a habitual operación de compaxinado narrativo da orde secuencial da historia narrada. A segunda corresponde a momentos moi puntuais

paso, entre explosións e laparadas, por un galante salón de baile do París ocupado no que embriagados oficiais nazis danzan con fermosas mulleres. Asociados, nun principio, á destrución da familia (morte de Madariaga en brazos do seu neto), porán a rúbrica final no desenlace do filme, unidos á acción da resistencia. A polivalencia connotativa da metáfora, aberta ao/aos sentido(s), da que fai gala Minnelli establece un nídido contraste co esclerotizado carácter alegórico das imaxes de Ingram.

#### 4. ¿Cal dos dous?

Resulta tentador (e fácil) comparar ambos filmes dende as diferentes lóxicas que os presiden: alegórica en Ingram, simbólica en Minnelli. Un está nas orixes do sistema de estudos e outro na súa desembocadura. O discurso moral da narración é o mesmo e os seus contrastes melodramáticos resultan máis acentuados e extremosos na versión de Minnelli: Étienne Laurier é aquí o xefe do grupo da resistencia na que milita Julio Desnoyers, o amante da súa muller. Digamos que, ao se construír a narración en Minnelli dende o punto de vista de Julio, esta convértese nun relato focalizado homodiexético: non existe aquí un personaxe alucinado, como Tchernoff, que subministre ao espectador unha verdade da historia situándose fóra das determinacións da mesma. E, no terreo da posta en forma do filme, as grandes unidades narrativas (como o plano secuencia) substitúen ás relacións causa-efecto da montaxe narrativa clásica manexada por Ingram e a súa arquitectónica construción do encadre.

153

Digámolo dunha vez: Minnelli atrevese a dicir *eu* alí onde Ingram se aferra á terceira persoa do singular. Se este último parece cingirse así ás determinacións narrativas omniscientes da novela, o primeiro opta por desenvolver, en profundidade, a implicación subxectiva desexante do personaxe nas circunstancias que o rodean e o mundo que lle tocou vivir. Todo o cal non debería levarnos a un estéril debate sobre a (in) fidelidade á novela que serve de base a ambos filmes. En calquera caso, poderíamos falar aquí dun espazo textual cunha polivalente lectura que non ten outros límites que os da súa propia

---

e breves do filme onde, por condensación, asistimos a un certo *precipitado* de imaxes, mediante sobreimpresións e fundidos encadeados, que dan conta sintética de segmentos máis ou menos longos da historia narrada nun rexistro máis metafórico que estrictamente narrativo. Francesc Llinás e Javier Maqua atoparon, en 1976, un acertado equivalente conceptual ao termo *montages*, herdado da tradición pictórica: *collage*.

pertinencia. Ingram e Minnelli –ou, máis ben, os dous avatares do sistema de produción hollywoodiense que representan– fan falar o texto de Blasco Ibáñez de xeito diferente, pero dicindo o mesmo. Son dous filmes de intención moral inspirados nunha novela que tamén o é. Tal vez sexa esta a lección que nos seguen a proporcionar no actual panorama cinematográfico, tan carente de reflexións morais onde, como dicía Rohmer, se confunde modernidade con facilidade.

*Juan Miguel Company Ramón*  
Universidade de Valencia