Blasco Ibáñez guionista: a vueltas con la imagen

Rafael Ventura Meliá

Rafael Ventura Meliá es escritor y periodista del *Levante-EMV* (Valencia).

Rodolfo Valentino.

La cuestión de Blasco Ibáñez como autor de guiones para el cine, sobre cuántos hizo, cuáles son, si algunos se llevaron a la pantalla, si otros se han publicado, bien como tales guiones o como novelas, en vida o tras la muerte del escritor valenciano, sigue abierta, no como una laguna, sino como una sima, que engulle a quienes, sin precauciones, se lanzan a querer solventarla con dos bandazos o muletazos.

Subsisten demasiadas confusiones entre qué guiones de cine hizo, en la etapa llamada europea, para sí mismo y su productora, Prometeo Films, y sobre cuáles vendió a los productores de EE.UU., posteriormente, y de estos cuáles se plasmaron –pocos– y cuántos otros en realidad fueron hechos, a partir de las novelas y cuentos de Blasco Ibáñez, por otros guionistas profesionales, en su mayoría mujeres. Aunque buena parte de ello pueda rastrearse sin duda en *Blasco Ibáñez Cineasta*[1] creo que hay que volver sobre ello y ampliarlo, porque, adrede, lo dejé pendiente. Y también la confusión

nueva entre influencia del cine en la novelística de Blasco Ibáñez y sus "novelas cinematográficas". Conviene delimitarlo y despejarla.

En 1967, en su documentada biografía del escritor valenciano, señalaba J. L. León Roca que "*este Max André se asocia con él y llegan a realizar no pocas obras, entre las que cabe mencionar 'La vieja del cinema', escrita por Blasco expresamente y cuyo relato incluyó más tarde en el volumen* 'El préstamo de la difunta" [2]. En cambio, Ricardo Muñoz Suay, en su trabajo para el catálogo de la exposición *La aventura del éxito* [3], dejaba escrito en 1986 que, "*consecuencia de sus triunfos norteamericanos es la conversión entre 1922 y 1926 de cinco de sus novelas en películas, la escritura de algún guión original*".

En un lapso de veinte años entre ambas citas se percibe una aparente contradicción de fuentes o perspectivas, una centrada en su temprana vocación del cineasta, la otra de su madurez como estrella de Hollywood.

Ha imperado hasta ahora una flagrante falta de investigación llevada hasta el fondo, para paliar esas lagunas que el fundador de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana echaba a faltar en el material que tenía a mano. Por ello instaba a investigar. "*Pero esas tentativas* –se refería al trabajo de Antonio Lloréns y Vicente Vergara para un folleto que publicó la Conselleria de Cultura, *Blasco Ibáñez y el cine* [4]– *y algunas crónicas que hemos leído de cuando los estrenos en Norteamérica de los filmes basados en las novelas de Blasco Ibáñez son, en realidad, los únicos materiales que hemos podido verificar*" [5].

Por entonces, Rafael Utrera, uno de los estudiosos del cine español que ha investigado la relación de los escritores con el cine [6], publicó un estudio imprescindible y que, por cuanto hace a este tema, es el más completo que existía hasta hace poco. Utrera señaló que "*el interés demostrado en el cinema de Hollywood por la novelística de Blasco Ibáñez, especialmente tras el éxito de* Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, supuso algunos encargos por parte de esta producción, de modo que el autor se puso a escribir directamente para la pantalla guiones literarios o argumentos que iban a ser filmados posteriormente*" [7]. Y añade el especialista que "*tal es el caso de* Argentine love *(1924) dirigida por Allan Dwan e interpretada por Gloria Swanson, y* La encantadora Circe *(1925), realizada por Robert Z. Leonard con Mae Murray y James Kirwood*". Todo lo cual era cierto y se puede dejar de lado que no fuera Gloria Swanson la protagonista, sino Bebe Daniels, junto a Ricardo Cortez, como puede verse en la filmografía hace poco publicada en *Blasco Ibáñez Cineasta* [8]. Este tipo de errores aún son moneda corriente, como se ve en el trabajo que recientemente publicó Vicente Sánchez-Biosca [9] en el que le atribuye ambos filmes a Rodolfo Valentino y además afirma que eran "adaptaciones".

Tal vez el punto de partida era comenzar por averiguar qué había hecho en 1916 cuando produjo, escribió y dirigió –esto último ya lo dicen todos ahora– su primera película, *Sangre y arena*.

Sangre y arena era hasta hace poco una leyenda. Sólo cuando Elena Vilardell –a quien propuse colaborar en un proyecto de la Diputación de Valencia, dentro del Any Blasco Ibáñez, para preparar un ciclo de cine de Blasco Ibáñez con varios filmes restaurados– fue alertada que en Praga existía un filme titulado *El toreador*, pudimos intuir que todo iba a aclararse de una vez por todas sobre una base tangible. La negociación fue larga y ardua, tanto para convencer a Vladimir Opela, quien la encontró y conservó, como para viajar y comprobar de qué se trataba. Gracias a Honorio Rancaño que llamó al director de la Filmy Archiv y por éste que nos recibió. La pudimos ver en una proyección emocionante doblemente, y comprobar que era *Sangre y arena*, pero en checo, y traérnosla para poder restaurarla. Aunque la Filmoteca de la Generalitat había sentenciado, en septiembre y en luego en febrero, que no tenía fondos para restaurarla y no participaría en la operación. La película se ha proyectado, una vez restaurada por Ipscra, en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, el pasado mes de septiembre de 1998, y luego en el Palau de la Música, lo que permite ya hablar con conocimiento de causa.

Esta película es la madre de todo su cine. También había sido J.L. León Roca quien escribió en la biografía citada que "Sangre y arena, *mi novela, la primera película pensada y ejecutada por mí*". Vicente Blasco Ibáñez lo dijo con un punto de desafío.

Hasta ese momento, como opinaba Rafael Utrera, se afirmaba que, "*no se conserva hoy copia ni original de la cinta en cuestión*". Y eso habían creído todos hasta que la conseguimos en Praga para restaurarla. Una semana antes, los pretendidos

Una escena de *Los cuatro jinetes del …*

enterados, aún negaban que estuviéramos tras una pista sólida. Sólo la Diputación de Valencia, y el diputado de Cultura, Antonio Lis en particular, junto a la directora general de Promoción Cultural, Consuelo Císcar, demostraron tener confianza y hacer posible así su recuperación de una vez, siempre deseada y nunca cuajada .

La versión de *Sangre y arena* de Blasco Ibáñez venía a suceder a otras dos adaptaciones de sus famosas novelas, *Entre naranjos*, llevada al cine por Alberto Marro en 1914, y *El tonto de la huerta*, adaptación de *La Barraca* que en 1916 dirigió José María Codina para la productora valenciana Cuesta. Cuesta, hombre muy inteligente, supo ver que había una veta de oro a explotar en estas obras. *Sangre y arena*, hasta hoy mal conocida, juzgada a la ligera, ha sido atribuida en general a Ricardo de Baños, por unos, o tomada como una codirección de éste y Blasco Ibáñez. Antonio Barbero así lo creía y le han seguido enciclopedias, diccionarios e historias del cine español. Pero Fernando Méndez Leite "*entiende que fue un codirección*", según citaba el mismo Utrera, quien no dejaba de apuntar que "*Cabero y Fernández Cuenca estiman a Blasco como único autor*" [10].

Solamente la correspodencia que ha podido ser estudiada recientemente y que se encuentra en poder de los herederos de Francisco Sempere, el editor, permite aclarar ese extremo. Su edición parcial en el catálogo de la exposición *Blasco Ibáñez cineasta* y luego íntegra en *Cartas de Cine* [11] permite una interpretación correcta, que corroboran otros documentos, como es la publicidad de la época, insertada por su distribuidor, Manuel Salvador [12] y la invitación al estreno en París, publicada en el epistolario antedicho.

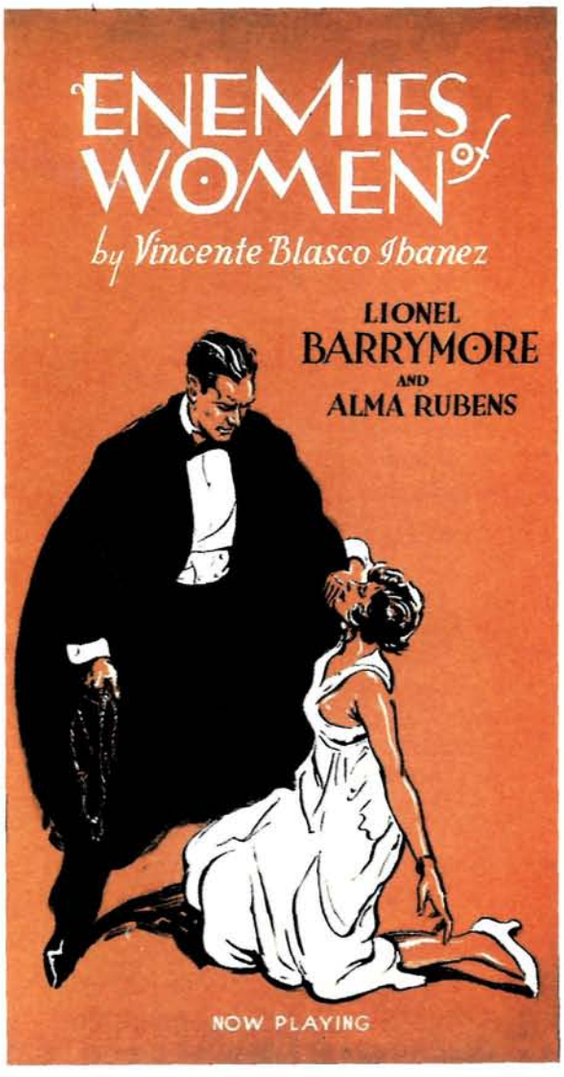
Del examen de esas cartas se ha podido colegir que Blasco Ibáñez es el autor del guión –algo que podíamos entrever por el folleto impreso por Prometeo en 1916, en francés [13]–, que todos los intertítulos son suyos, así como las decisiones sobre el rodaje, el presupuesto, la distribución, en parte el montaje, o los carteles que encargó a Povo (de cinco, imprimirían tres, por razones económicas). También se ocupaba de cuántas copias se hacían, a quien se vendía. Dónde y cuando se estrenaba. El era quien lidiaba con la casa Pathé, en París. Y que presumiblemente el guión era suyo, así como lo es la autoría. Blasco Ibáñez se atrevió a dirigir, algo que también hicieron Jacinto Benavente o Eduardo Zamacois, no más inteligentes o preparados que él, y que posteriormente no hicieron carrera como él fuera de España. Confirma este extremo el que además codirigiera y acabara otro filme en Francia y que escribiera numerosos guiones en dos años, así como, más tarde, llegara a hacer otros, originales, para EE.UU. Lo que habla de su empeño, su preparación y su profesionalización. Aunque, con él estuvo al principio, Max André, cineasta francés del que hay bien pocos datos, porque murió muy joven. No se aclaran algunos puntos sobre su ejecutoria anterior. Hay quien le supone dramaturgo y poeta, pero no ha dejado rastro en los diccionarios de cine.

Max André, a quien León Roca citaba el primero, es el *Deus ex machina* de esta dramaturgia o cinematografía blasquista. El propio Blasco Ibáñez lo apuntaba al calificarle como «director de escena» en una entrevista de 1916, lo que ha dado pie, últimamente a un giro en algunos historiadores, para los que su acción llegaría a poder elevarse a «codirección». Van muy deprisa, en un año, sin aportar más documentos por su parte.

Teníamos a Vicente Blasco Ibáñez, un escritor situado, que comenzaba a plantearse el cine y plantearse a sí mismo en el cine, en 1916. Que consiguió producir y rodar, que escribió el guión y que colaboró con franceses y españoles (el fotógrafo lo eligió él, el cartelista también, los actores también, y el distribuidor para España y Portugal). Y luego firmó con Gaumont él mismo [14].

No hemos dado con el guión original de esta película primigenia, pero tenemos el folleto de *Arénes sanglantes*, impreso por Prometeo en francés. Las cartas del novelista a Francisco Sempere son exhaustivas sobre este rodaje. Hasta indican el número de ejemplares del cartel que se llevaron a París para repartirlos la noche del estreno y su forma de envío.

Este folleto es fundamental para establecer la sinopsis, parte del diálogo y casi todos, si no todos los intertítulos. (La versión checa es macarrónica y ha viciado la versión traducida al español con errores subsanables sobre nombres tan importantes como el de Doña Sol). El folleto incluye unas magníficas fotografías, elegidas por el autor. Y los carteles de Povo. Mucho más de lo que existe sobre otros filmes de la época muda. Material que mostramos por vez primera en la exposición de la Beneficència *Blasco Ibáñez Cineasta* y aparecieron por vez primera en su catálogo.


ENEMIES of WOMEN
by Vincente Blasco Ibanez
LIONEL
BARRYMORE
AND
ALMA RUBENS
NOW PLAYING

No podemos decir cómo y cuándo hizo el guión, tampoco cómo aprendió. Mientras el folleto tiene un tono de tratamiento literario, aunque sugiere las secuencias, localizaciones, sucesión temporal, intertítulos,... posiblemente el guión fuera de carácter más técnico. Me permito esta inferencia basándome en el guión de *Flor de mayo*, que fue coetáneo suyo o le siguió en pocos meses. Y que, para sorpresa de personas muy preparadas, como opina el guionista Manuel Matji, está muy adelantado para su época. El hecho que hayamos dado con un versión manuscrita de este último y que sea de su entera mano, permite desvanecer las dudas sobre su preparación. Blasco Ibáñez escribía los guiones él solo.

Pero sí que tuvo la ayuda de Max André, seguramente más versado que él, aunque no alcanzara mayor prestigio. No cabe duda que Blasco Ibáñez hizo con él su aprendizaje, codo con codo. Hubo muchas conversaciones previas para que el novelista fundara Prometeo Films y se pusiera en el lugar del director. Por supuesto, ya sabemos que Max André se ocupó del montaje del filme y que "*él pone la poesía*", como le dijo a Vinaixa en una entrevista en *Pueblo*, en 1916.

Pero no era la primera vez que trabajaba cerca de un director o de un guionista. Según parece, fue Henri Diamant-Berger, director, fundador de estudios franceses cerca de París, y de la revista *Les Films*, quien primero colaboró con él en una adaptación de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, como reza una de estas cartas a Francisco Sempere, arriba citadas. Y como ya adelanté en otra publicación [15].

Sus cartas recién publicadas acaban de centrar el tema. Porque ahí vemos que el novelista se interesaba por el montaje, la fotografía, el diálogo, la acción, el sistema interpretativo, los géneros cinematográficos, el sistema de producción... Documentos recientes adquiridos por la Diputación de Valencia muestran su relación con Gaumont para distribuirla en Francia, Egipto, Bélgica y quedarse con el 50% de la recaudación en bruto.

Otra cosa es cuál fue el origen de este saber. No surge de pronto y no proviene solamente del cine. Si provenía de su caletre o de ver películas es algo que *va de soi*. Además, la atenta lectura de Cervantes, Dickens, Jonathan Swift, y sus adoradas *Las mil y una noche*, bastaban para conocer algunas de estas técnicas o fórmulas aparentemente nuevas. El diálogo ha sufrido una cura de adelgazamiento. El cine mudo rehuía el diálogo, no podía reflejarlo sino por gestos, por el lenguaje corporal, y meterlo en los intertítulos. Además, como Blasco Ibáñez declaró, había que huir del teatro, porque el teatro era el enemigo natural del cine, debía ser lo contrario. Advertencia y agudeza del escritor para quien el teatro se resistió, y para alguien que no pudo oir hablar en el cine, que coincidían con las de Marinetti [16].

El cine italiano debió influir en Blasco Ibáñez o en Max André, pero no tanto como algun estudioso se empeña en señalar. El novelista dijo que se acercó al cine por la recomendación de Gabriele D'Annunzio, quien le abrió los ojos sobre la importancia que este nuevo medio había adquirido, tal vez. No sabemos si como forma de expresión nueva –algo que para Blasco Ibáñez era patente en 1920 [17]– o como fuente de negocio. Y, además, reconoció la influencia intelectual de Riccioto Canudo, el crítico y teórico.

D'Annunzio, poeta y novelista italiano había comprobado lo que rendía el cine, al colaborar con Pastrone en los intertítulos de un temprano ejemplo de peplum o colosal, *Cabiria* por cuya colaboración cobró una fortuna.

Blasco Ibáñez se interesaba por otros argumentos, otras novelas y por otras posibilidades que tiene el cine. Y que entrevió de inmediato. El valenciano siempre tuvo delirios de grandeza y no dejó que su imaginación volara gallináceamente, como achacaba y criticaba de otros. Así que él mismo, al desembarcar en EE.UU., en 1920, dirá a la prensa que quiere hacer filmes de masas, con miles de figurantes o extras. A lo Griffith, o a lo Pastrone. O adelantándose a De Mille.

En fecha temprana suelta impertérrito que "*mi obra no será* 'Sangre y arena'*, que se pondrá en octubre, sino el* 'Quijote'. *Sí, el ingenioso hidalgo lanzado al cine con toda su grandeza(...). Hemos presupuestado un millón de pesetas. La entrada del caballero manchego en Barcelona será algo de resonancia en el mundo del cine*". ¿Y por qué? se preguntaría el lector. "Entrarán ocho mil personas" contestaba él mismo [18].

Se ve que el Cineasta, estilo productor de Hollywood se desbocaba. Pero ya era productor, guionista, director, argumentista y un buen publicitario. Esto ha hecho desbarrar a muchas personas que detectan ipso facto la influencia de Pastrone o de Griffith. Y es algo para tomar muy cautelosamente, por cuanto Blasco Ibáñez ni adaptó nunca su propia

Una escena de *Sangre y arena.*

Sónica la cortesana, ni le atrajo el peplum, ni derivó hacia el colosalismo ni el fascismo.

Ese mismo año de 1916, Blasco Ibáñez y Max André acometieron un plan quinquenal o un verdadero plan de hierro, digno de una gran productora como fue la UFA. Eso era lo que él quería que fuese Prometeo Films. Y de ahí que se burlase de los intentos de Zamacois, con evidente desdén. No citaba ahí a Jacinto Benavente, por respeto. Ni a Eduardo Marquina, Pedro Muñoz Seca, Wenceslao Fernández Flórez, porque no podía adelantar acontecimientos. Algunos de ellos harían una gran labor en el cine y trabajarían en Hollywood, pero ya en la etapa del cine sonoro y de las dobles versiones.

Ese mismo año se lanzó a escribir varios guiones. Alguno enteramente original, da capo. Fuera o no fuera por encargo, o porque Max André le instigaba a ello.

Estamos seguros que escribió el guión de *Flor de mayo*, el de *La vieja del cinema*, al tiempo que trabajaba en *Don Quijote* y culminó su adaptación de *Le romancier*. Mientras proyectaba escribir un *Don Juan Tenorio*, un *Lazarillo de Tormes* y en 1917 estaba dispuesto a adaptar él mismo y rodar *Entre naranjos* y *La barraca*. No está mal para ser el sprint de un novato en el plateau. Así se desprende de las cartas que se han publicado recientemente. Una documentación que no era tan difícil de encontrar o de utilizar, por cuanto la familia Sempere la tuvo siempre aquí en Valencia y la ha cedido a los estudiosos que se la han pedido. Además, casi todos esos guiones, o algunas copias se encontraban en el archivo de Pilar Tortosa y ahora se hallan en la Biblioteca Valenciana, la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, la Casa-Museo Blasco Ibáñez de la Malva-rosa o en manos de algún coleccionista privado.

Lo que dibuja una situación completamente distinta al tópico. Demuestra que, muchos años antes de que Hollywood se interesara por un libro de Blasco Ibáñez, éste se había interesado a fondo por el cine, irreversiblemente. El novelista había calibrado la importancia del cine. Y se había puesto a trabajar con un tesón que difícilmente se puede explicar (él decía que había mucho dinero a ganar).

El guión de *Flor de mayo*, impreso en Valencia, con pie de imprenta, pero sin sello editorial, ofrece otros datos, muy importantes a nuestro modo de ver. El Cineasta le escribía a Francisco Sempere y Fernando Llorca, y les pedía que encargaran diez copias a máquina, o que imprimieran diez copias por una sola cara, para dársela a los actores y los técnicos. El rodaje estaba previsto para agosto de 1917 y los actores apalabrados. Este proyecto había sido anunciado en el folleto de *Arénes sanglantes*. El guión echa luz sobre su trabajo y su fabulosa capacidad de aprendizaje. También sobre su seriedad y profesionalidad. Demuestra que había asimilado los rudimentos del oficio.

Cotejándolo con el manuscrito que posee la familia Sempere se podrá establecer qué tipo de cambios hizo, qué corrigió (hay acotaciones tachadas en el segundo). Pero el guión impreso es sin duda el definitivo. Que no pudo rodar por diversos avatares, el menor de los cuales no fue la huelga general generada en Barcelona y otras partes como respuesta a que las juntas militares habían entrado en acción y presionaban para la formación de una dictadura. A ello se sumaba la crisis económica de la productora y diversos acontecimientos familiares graves. La productora Prometeo Films había rodado en Francia otra película, que se había anunciado como obra de Max André. *La vieja del cinema* la hizo también Blasco Ibáñez, interviniendo en todo. Hasta el punto que Max André se fue al frente y le dejó sólo. Y luego, cuando volvió, falleció de sobredosis (se pinchaba con morfina). Blasco Ibáñez no se detuvo, aunque los problemas económicos le asfixiaban (antes ya había tenido litigios con Pathé por unas copias de *Sangre y arena*, como demuestran los documentos adquiridos en noviembre de 1998 por la Diputación de Valencia).

Y no renunció al cine. No se dejó su tarea. Aunque Max André había muerto, él se veía como director cabal. De ahí que el proyecto de *Flor de mayo* siguiera adelante.

Del examen de estos guiones, deducimos que pronto aprendió la técnica. Solía trabajar igual en guiones de corte técnico o en guiones de corte literario, en algunos tratamientos, lo que es bastante lógico. Si *Flor de mayo* y *Le romancier* son de los primeros, *Don Quijote* es de los segundos. Las acotaciones en este caso, para situar la acción, la localización y el personaje, son mínimas. Pero, además, mientras la adaptación de *Flor de mayo* es fiel a la novela original, la versión de *Don Quijote* es muy libre. De modo que traslada la acción a EE.UU. y a la época actual, con sheriff, coches, teléfonos,... Y la Gran Guerra al final. Lástima que no la dirigiera.

Si como novelista había alcanzado consumada maestría, pronto pudo dar ejemplo también como guionista. Cuando adaptó un pequeño cuento de cinco páginas, *Le romancier* llegó sin duda al zénit de su capacidad. Solamente Buñuel o Azcona han escrito alguno tan ajustado y tan atrevido a la vez. Hubiera permitido, de llevarse a la pantalla el lucimiento de cualquier director. Es un argumento sobre la guerra, muy propagandístico, como *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *Mare Nostrum* o *Los enemigos de la mujer*, una trilogía proaliada y antigermana que cabría analizar en relación a la naciente propaganda bélica, que tuvo en *Debout les morts* un ejemplo primitivo.

Para el escritor no hay argumento desdeñable. Le atraía adaptar el cuento *El monstruo* que había publicado en *La Esfera*. El sabía que *La barraca* nació de un cuento. Y luego, venderá diversos cuentos a Hollywood. Su temprana adaptación de "La vieja del cinema" va por ese camino. No todo iban a ser superproducciones. O, para Prometeo Films, era más fácil abordar estos cuentos, historias de la vida cotidiana, que no necesitan grandes medios ni técnicos ni económicos.

La vieja del cinema se convirtió así en su segundo filme, en su primera historia original para el cine, y el que se publicaría primero, dentro de *El préstamo de la difunta*. Porque Blasco Ibáñez tenía en mucho escribir para el cine, lo consideraba una tarea normal, honorable para un novelista. La gracia de esta historia reside en que habla sobre el cine, sobre la confusión entre realidad y fantasía, como ocurre en las obras de Pirandello y también en las de Cervantes. A Luis García Berlanga le atrajo especialmente y habló sobre ella en el curso de verano de El Escorial (en 1997). Aunque le hubiera sorprendido más saber que se trataba de un guión de cine –como lo supo J. L. León Roca en 1967– y que se había rodado una película en 1917, rodaje que tuvo que acabar el propio Blasco Ibáñez, convirtiéndose así en su segunda película como productor, guionista y realizador.

La particularidad de esta película es que Blasco Ibáñez hace cine sobre cine, hace metatexto. Y elucubra sobre el uso de las actualidades o noticiarios. La rodó en París y en plena guerra. Para él era un gran riesgo. Esta historia demuestra que si bien le gusta el melodrama, no es nada grosero o simplista. Los ingredientes están sabiamente dosificados, los personajes son verosímiles, cada uno tiene su manera de ser y actuar. El guionista sabe dejar una historia abierta. El final es abierto. Como se le ha tachado de negociante, de efectista, de vulgar (naturalista de pocos vuelos), hay que destacarlo. Una imagen así ya no se sostiene, o se trata de un cliché recalcitrante, un fósil de otros momentos históricos del conocimiento o desconocimiento de la obra de Blasco Ibáñez.

Cabría detenerse ahora en el tercer guión, que conocemos detalladamente, tanto en versión manuscrita como en una edición hecha en Valencia de ese mismo año, 1917. *Flor de mayo* es un documento inapreciable, por cuanto demuestra que el novelista sabía ya lo que era un guión técnico, y podía ir más allá del tratamiento literario. Sabía diferenciar secuencias, interiores, exteriores, diferenciar el diálogo que quedaría como marca en los intertítulos, el mínimo salvable, o las acotaciones imprescindibles. Digamos que el novelista le dió la orden a Francisco Sempere de que imprimiera diez ejemplares, para distribuir, suponemos, al equipo técnico y a los actores principales –que su socio en Prometeo le estaba eligiendo– según ha declarado en una de las cartas que le envió y que se han recogido recientemente en *Cartas de Cine* [19]. Pero haremos otro tipo de aproximación a este material, en la segunda parte de este prólogo desde el lado argumental y desde el lado técnico.

Blasco Ibáñez tras este pequeño salto, o pequeño gran salto adelante, se quedó en un impasse. Le debió dejar un regusto y algo nervioso. Por cuanto, de momento (1918 y 1919) no podía proseguir como productor y director de cine. Algo fallaba. Los guiones, algunos, como vemos, acabados, estaban en el cajón. Pero le faltaba el capital para lo primero, o hubiera tenido que dedicarse de lleno para lo segundo y trabajar para otros, lo que no entraba en sus cálculos al poner en pie Prometeo Films.

Y llegó la plenitud de los tiempos. Como si estuviera escrito. De momento Vicente Blasco Ibáñez, nacido en un callejón del Barri del Mercat de Valencia se embarcó rumbo a los EE.UU. Iba a hacer una gira de conferencias, algo que solía ser muy rentable, y que habían hecho Dickens o Wilde antes. A la sombra del éxito arrollador de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* publicada por Dulton.

Este salto al Atlántico le llevará a la capital del cine. Porque las grandes productoras se radicaban

en Nueva York, aunque rodaran en Hollywood (un pequeño pueblo de 30.000 habitantes en 1920). Y nada más llegar los proyectos editoriales, los proyectos teatrales, y los cinematográficos se entrecruzan como bien han señalado León Roca y Pilar Tortosa en sus biografías del escritor. Y si en principio conoce a la familia Barrymore, a quienes admira, cuyos conspicuos miembros le llevan al teatro, le agasajan y le ofrecen los primeros contratos para *Sangre y arena* o *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. No se ata así como así en este segundo caso.

Todo se aceleró. Y si bien él seguía viéndose como director (empeñado en rodar *Don Quijote*), por fin pone su firma en un contrato con Metro, a instancias de June Mathis, y gracias a un agente que le convence en Chicago para un preacuerdo. Y se fotografía con ellos y con Marcus Loew el potentado o *tycoon*. Los documentos de esta saga acelerada se encuentran por suerte en la Biblioteca Valenciana y en poder de Gloria Llorca Blasco Ibáñez.

El interés de los EE.UU. se desata en el momento en que su cine domina el mercado europeo, recién acabada la Primera Guerra Mundial. Sobre ese telón de fondo, una fisura que marca la historia, se dibuja un alud de propuestas. Blasco Ibáñez firma varios acuerdos que luego se renegocian. Y de resultas, en un futuro, se rodarán *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (a partir de juliode 1920), luego *Sangre y arena*. Entre 1919 y 1922 las negociaciones son el pan de cada día. Y se intensifican cuando la primera se estrena y se convierte en un éxito planetario. No voy a volver sobre el apartado económico, que he tratado en "Blasco Ibáñez goes to Hollywood"[20].

Pero es importante señalar que recién desembarcado en EE.UU. y cuando aún se trata de vagos proyectos, Blasco Ibáñez da un toque de atención y deja bien claro que él va a vigilar y supervisar las versiones de sus novelas en el cine. Y que piensa seguir escribiendo guiones. También tiene proyectos como productor y como director.

Hollywood no le pidió que adaptara sus novelas. Bien fuera tradición en las productoras, Metro primero, Famous Players and Lasky después, o que no les interesaba que el propio autor se viera mezclado en la tarea de guionista. En algunos casos, porque no conocía el oficio, y en general, para evitar un testigo incómodo que defendiese todas y cada una de las partes de la novela. Porque un guión elimina mucho de la obra original. Y los escritores no se dejan amputar así como así su obra.

Hollywood prefería encargarle esa tarea de guionistas a otros, mayormente a dos mujeres, June Mathis y Dorothy Farnum, dos esfinges sagradas del cine norteamericano. Son mujeres las que proponen, adaptan y reescriben primero las obras de Vicente Blasco Ibáñez. Blasco Ibáñez no hizo "adaptaciones", como señalaba el director de *Archivos de la Filmoteca*, V. Sánchez Biosca[21]. Porque no le dejaron. Ni siquiera su amigo Rex Ingram le encargó a él la adaptación de *Mare Nostrum*.

Lo que le piden enseguida a Blasco Ibáñez son argumentos y guiones. Y él intenta colar *Don Quijote* por la puerta grande (en 1916 ya anunciaba que trabajaba en este proyecto, pero los dos ejemplares que existen en Valencia son posteriores, acabados en 1920 y se deduce que ya había visitado EE.UU. y que pensaba en sus productores). También escribió un guión cortado a la medida de las grandes productoras, *El tesoro del conquistador*, que no parece haberles convencido, puesto que no hay rastro en la documentación de que siquiera les interesaran para reservarse una opción. Pero sí que aceptaron algunos guiones originales, los que Rafael Utrera ha citado, *Amor argentino* (escrito con el título de *Amor andaluz*) y *La encantadora Circe*, así como también *En busca del Gran Kan* (que presumo es el último). Pero también aceptó la tarea de escribir guiones de encargo, uno a la medida para Mae Murray, ya citado, y otros para Ramon Novarro y Norma Shearer, que le contrató Irving Thalberg, *the last tycoon*. De estos guiones hemos podido rescatar el primero, *Amor andaluz*, pero del segundo no hay ni rastro en la Motion Pictures, "*ni siquiera en la oficina del Código Hays*".

El escritor valenciano comprendió lo que era la ética de la Ford, o de la producción en cadena, y por encargo escribió *El paraíso de las mujeres*, un guión basado libremente en *Los viajes de Gulliver* y en el que tenía puestas sus esperanzas. Aunque se lo compró Hearst, no lo vió llevado al cine. La razón, como confiesa en el prólogo a su edición española[22] pudiera ser de índole técnica, por falta de adelantos, porque se hubiera convertido en una superproducción, o porque en realidad era de temática vidriosa, al atacar al feminismo, y por temor a la naciente censura[23].

Mare Nostrum

Blasco Ibáñez tenía en mucho a sus guiones, a los que llamaba unas veces "novela cinematográfica" y calificaba otras de "novela en imágenes". Era un escritor que opinaba que el texto puede tener muchas formas o soporte. Y que ponderaba con actitud beligerante el trabajo literario del guión cinematográfico. Pero es de incautos confundir la influencia del cine en sus novelas con su trabajo como guionista. Blasco Ibáñez cuando edita una"novela cinematográfica" avisa, o firma el mecanoescrito como tal. Pero cuando envía a Sempere sus nuevas novelas nunca dice que le envía una "nueva novela cinematográfica". Alto a esa deslizante confusión conceptual.

De ahí que él mismo procurara que este guión *El paraíso de las mujeres* se publicara en su editorial Prometeo, en Valencia[24]. Puede que sea el primer guión de autor español editado como tal para que el público lo lea. Llevaba un prólogo harto elocuente, una verdadera Lletra de batalla. Y fue recogido posteriormente en las *Obras Completas* que publicó la editorial Aguilar (hoy difíciles de obtener).

Cómo ha pasado desapercibido este guión en las *Obras Completas* es el misterio del robo del rizo o de la carta robada. La miopía histórica es un defecto generacional que aqueja a épocas enteras. Este guión tenía otra edición en Madrid, con un material espectacular de ilustraciones, por deseo del propio autor, que lo veía en imágenes y no cejaba. Blasco Ibáñez raramente renunciaba a un sueño. Se daba de bruces contra la realidad.

También, insisto, hizo que se publicara *La vieja del Cinema* y lo incluyó en sus libro de cuentos El préstamo de la difunta[25]. Así queda en uno de sus libros de narraciones más brillantes. Lo que viene a remachar esta idea, el valor que el autor le daba a su trabajo para el cine. Y sin embargo, ha pasado desapercibido, salvo contadas excepciones, como si en torno se hubiera montado una conjura de los necios (pero, como en el caso Rousseau, no hay que tener complejo de persecución, a los necios les sale así, sin esfuerzo). Hay tantas ediciones de este guión –y de los que incluyó luego en *Novelas de la Costa Azul*[26]– que no hemos de esperar a la edición de *Pulp fiction* de Tarantino para que se considere que un guión puede ser bestseller.

Y lo que es mucho más importante, antes que Arthur Miller publicara *The misfits* y le pusiera un prólogo reivindicando como literatura el texto del guión que había hecho para John Huston, ya lo había hecho Blasco Ibáñez, con 40 años de adelanto, y había caído en saco roto. País. Si el dramaturgo norteamericano defendía la literatura cinematográfica por su especifidad –algo que ha tardado mucho en ser aceptado, porque normalmente se toma un guión como una propuesta– hay que verlo con la perspectiva que tiene, puesto que la literatura dramática también es distinta, más difícil de leer, y también es una propuesta que cada vez que se representa se interpreta (como acertadamente afirma George Steiner, comparando la lectura a la ejecución musical en su ensayo autobiográfico *Errata*[27]).

Era algo que no había pasado por alto a Blasco Ibáñez, lo que le sitúa entre las mentes más lúcidas de este campo, un verdadero adelantado. Piénsese lo que han tardado en publicar los guiones de Luis Buñuel en el Instituto que lleva su nombre dependiente de la Diputación de Aragón y el respaldo del gobierno autonómico aragonés.

Partía el escritor de una constatación capital: la crisis de la novela. La novela, tan boyante en el siglo XIX, tras 1914, parecía envuelta en una controversia profunda, que se resolvía por la vía del intimismo, el psicologismo (su admirado Bourget), como ya había señalado en otros ensayos. Y por ello él buscaba otros campos en los que desarrollar las posibilidades del relato, otro medio o soporte a través del cual se mantuviera y transmitiera viva una historia, en la que es imprescindible, así lo creía él, mantener el interés del lector/espectador. Y esto es lo que Blasco Ibáñez pretendía, recogiendo la lección del cine norteamericano.

Como puso de manifiesto en sus declaraciones de 1920, ya citadas, el novelista valenciano se percató de una doble crisis de la novela, como género y forma, y a la par, la del cine europeo, frente a la cinematografía americana que comenzaba su hegemonía. Con su corta e intensa experiencia apostaba por un cine para masas, un cine espectáculo, pero no un mero divertimento. Por ello se empeñaba en señalara que el cine es un medio de aculturación. "*El cine es uno de los medios más formidables de cultura que existen*" afirma en el prefacio de *El paraíso de las mujeres*[28].

Este texto fundacional, que no tiene pérdida, no ha sido leído, o no ha sido tenido en cuenta, con una ceguera que es todo un síntoma.

"*Dentro de un siglo se asombrarán tal vez al enterarse de que hubo escritores que presenciaron*

el nacimiento de la cinematografía y no hicieron caso de ella, apreciándola como una diversión pueril y frívola, buena únicamente para el vulgo ignorante". Supo pues captar de un lado el valor del nuevo medio que le reclamaba y la reacción provocada por el prejuicio en fecha temprana, en 1922, que es cuando lo publica, o antes.

Y prosigue con su brillante defensa, "*después de dos docenas de años de existencia, los que nos preocupamos del desarrollo cinematográfico vamos viendo cómo se afina el gusto del público en las naciones más instruidas y cómo al lado de las historias parar reir y las tragedias detectivescas surgen las primeras manifestaciones de la verdadera novela cinematográfica*". Esta nueva literatura cinematográfica se ha de fabricar "*con caracteres extraídos de la realidad, observaciones psicológicas y una fábula que mantiene despierto al mismo tiempo el interés del espectador*". Reglas todas de oro y de cierto clasicismo.

El escritor ha tenido que ir a buscar el nuevo medio, porque "*la novela está en crisis actualmente en todas las naciones*", y busca nuevos caminos en el del cine.

Las causas de esta grave crisis residen a su entender en que "*es casi imposible encontrar un camino virgen de huellas(...)la originalidad novelesca va siendo cada vez más ilusoria(...) Los novelistas se agitan infructuosamente en busca de novedad; el público exige igualmente novedad*".

Y el autor conoce la demanda y de los tiempos. "*Hoy empieza a aumentar considerablemente en todas las naciones el número de los novelistas que nos preocupamos del arte cinematográfico*". Que tiene obvias ventajas, al no tropezar con la barrera de los idiomas (se refería al cine mudo). "*La expresión cinematográfica puede proporcionar a la novela la universalidad de un cuadro, de una estatua o de una sinfonía. Los rótulos del film y la necesidad de traducirlos representan poca cosa en esta clase de obras*". Lo que no deja de ser una paradoja sangrante para quien ha hecho su carrera juntando palabras.

Contra los que critican el bajo nivel de la producción cinematográfica dirá que "*yo creo próximo el nacimiento de muchas novelas cinematográficas que serán al mismo tiempo grandes obras literarias*". Sólo así se justifica que se publiquen, que es lo que él hace con un gesto inaugural.

Aunque reconoce que escribió "*creyendo que únicamente iba a servir para la producción de una cinta cinematográfica y jamás aparecería en forma de libro*". Lo que le habían pedido era un "escenario", lo que se entendía por "*un relato escueto y de pura canción, para que sirva de guía al director de escena, a los encargados de las tramoyas, a los actores que interpretan los personajes*". Es sin duda la mejor definición de guión que pueda darse y más en fecha tan temprana.

Se dio cuenta de que además de las necesidades del cine, del papel utilitario de los guiones, estaba su proyección de artista. Y al cabo de ventiún días "*en vez de un escenario producía una novela*". Y, en este caso de *El paraíso de las mujeres*, los temas "*pretendían encontrar cierta intención filosófica y política. Hasta en los Estados Unidos –país donde las mujeres ejercen una enorme y legítima influencia– creen algunos, equivocadamente, que mi novela es a modo de una sátira del feminismo americano*". Por lo que la acabará publicando y no resignándose a dejarla en un cajón. Como en otros casos. Porque así, en España, donde aún no se ha producido una renovación del género de la novela, o no tan marcada como en Inglaterra o en Francia, puede resultar "ejemplar" (a la manera que creía Cervantes y no en el plano moral).

La cita dibuja lo esencial del pensamiento blasquista sobre el guión de cine. Y apunta algunas ideas que tardarían en abrirse camino, si es que lo han hecho, reivindicando el papel del guión, y la necesidad legítima de que los escritores se dediquen a escribirlos. Una tesis contra los puristas, los apocalípticos o los que creen que un vanguardista no puede escribir para el cine (en ese momento, Antonin Artaud lo hacía también, sin desoro, para Germaine Dullac, claro que con un claro objetivo de romper con todo, con la literatura y con el cine a la vez, con el discurso racional, algo de lo que distaba mucho Blasco Ibáñez, salvo excepciones brillantes de algunos guiones).

© Rafael Ventura Meliá

[1] *Blasco Ibáñez cineasta*. R.Ventura Melià y otros. Diputación de Valencia. 1998.

[2] "Vicente Blasco Ibáñez". J.L. León Roca. Valencia. 1967.

[3] "Penúltimas notas sobre Blasco Ibáñez y el cinematógrafo". R.Muñoz Suay. Dentro de *Blasco Ibáñez, La aventura del éxito*. Ed. Diputación de Valencia. Valencia. 1986.

[4] "Blasco Ibáñez y el Cine". A. Llorens/V. Vergara. Conselleria de Cultura. Valencia. 1985.

[5] R. Muñoz Suay. *Ibídem*.

[6] *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Rafael Utrera. Ediciones J.C. Madrid. 1985.

[7] *Ibídem*.

[8] *Blasco Ibáñez, cineasta*. R.Ventura Melià. Ed. Diputación de Valencia. Valencia. 1998.

[9] "Grandesa i misèria de Blasco Ibáñez". V. Sánchez Biosca. *El País*. 17 de septiembre de 1998.

[10] R. Utrera. *Ibídem*.

[11] *Cartas de cine*. Edición de R. Ventura Melià y Miguel Herráez. Fundación Municipal de Cine. Valencia. 1998.

[12] *Historia del cine valenciano*. Nacho Laoz y otros. *Levante-EMV*. Valencia. 1991.

[13] *Arénes sanglantes*. Ed. Prometeo. Valencia. 1916.

[14] Contrato de distribución Gaumont, adquirido por la Diputación de Valencia en noviembre de 1998.

[15] Ver en *Blasco Ibáñez Cineasta*. Ed. Diputación de Valencia. Valencia. 1998.

[16] En *Historia del Cine*. David Parkinson. Ed. Destino. Barcelona. 1998.

[17] Entrevista concedida a *Cine Mundial*. Nueva York. 1920.

[18] *Ibídem*.

[19] *Cartas de Cine*. R. Ventura Melià y Miguel Herráez. Fundación Municipal de Cine. Valencia. 1998.

[20] Dentro de *Blasco Ibáñez cineasta*. R. Ventura Melià y otros. Diputación de Valencia. Valencia. 1998.

[21] "Grandesa i misèria de Blasco Ibáñez". V. Sánchez Biosca. *El País*. 17 septiembre.1998.

[22] *El paraíso de las mujeres*. Ed. Prometeo. Valencia. 1922.

[23] *Hollywood censurado*. Gregory D. Black. Cambridge University Press. Madrid. 1997.

[24] *El paraíso de las mujeres*. Ibídem.

[25] *El prestamo del la difunta*. Ed. Prometeo. Valencia. 1921.

[26] *Novelas de la Costa Azul*. Ed. Prometeo. Valencia. 1924.

[27] *Errata*. George Steiner. Ed. Siruela. 1998.

[28] El prefacio se encuentra en la primera edición de 1922 y en la ed. de Aguilar.

Greta Garbo en *La tierra de todos*.